

ANNALI
DI CRITICA D'ARTE

n. 1, 2005

Direttore: Gianni Carlo Sciolla.

Comitato di redazione: Franco Bernabei, Silvia Bordini, Rosanna Cioffi, Donata Levi, Giovanna Perini, Edouard Pommier, Massimiliano Rossi, Valerio Terraroli, Franca Varallo.

Segreteria di redazione:
Roberta D'Adda.

© 2005 G. C. Sciolla

Nino Aragno Editore
sede legale: corso Vittorio Emanuele II, 68 - 10121 Torino
sede operativa: via Vittorio Emanuele III, 37 - 12035 Racconigi
ufficio stampa: tel. 02.34592395 - fax 02.34591756
e-mail: info@ninoaragnoeditore.it
sito internet: www.ninoaragnoeditore.it

SOMMARIO

<i>Ragioni per una nuova rivista</i>	5
Riproposte	
Erwin Panofsky, <i>I disegni di Michelangelo</i> , 1922 (con una nota di Gianni Carlo Sciolla)	9
Ricerche sulle fonti	
Edouard Pommier, <i>La théorie du portrait dans l'Espagne du Siècle d'or</i>	23
Susanna Falabella, <i>Viaggiatori inglesi a Roma nel Seicento: percorsi di visita nelle fonti a stampa.</i> <i>Parte I. Modelli e varianti</i>	47
Massimiliano Rossi, <i>Le fila del tempo. Il sistema storico di Luigi Lanzi</i>	67
Lorena Tadorni, <i>Amico Ricci a Torino. I viaggi di un erudito marchigiano</i>	123
Argomenti di critica d'arte dell'Ottocento e del Novecento	
Franca Varallo, « <i>Illustre Maestro... Sua devotissima alunna</i> ». <i>Il carteggio Adolfo Venturi e Alice Galimberti Schanzer.</i>	167
Marta Nezzo, « <i>Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione</i> »: <i>Ruskin letto da Lionello Venturi</i>	211
Emanuele Pellegrini, « <i>... aver detto male di Garibaldi</i> ». <i>Carlo Ludovico Ragghianti e Adolfo Venturi</i>	255
Dossier delle riviste d'arte	
Annamaria Ducci, « <i>Mouseion</i> », <i>una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)</i>	287
Valerio Terraroli, « <i>La critica d'arte</i> » (1935-37) e <i>l'arte contemporanea: appunti per una ricerca</i>	315

tocento e del Novecento, considerati unanimemente, «classici» della critica d'arte moderna.

Seguiranno cinque rubriche altrettanto «fisse»: «Ricerche sulle fonti», «Argomenti di critica d'arte dell'Ottocento e del Novecento», «Dossier delle riviste d'arte», «Storia del gusto, del museo e del collezionismo» e, infine, «Extra moenia. Problemi di metodo, discussioni e confronti.»

«Ricerche sulle fonti» ospiterà saggi e note su autori e temi relativamente a testimonianze letterarie e documentarie dall'antico al moderno, unitamente a testi e documenti inediti o poco noti, annotati criticamente.

Gli «Argomenti di critica d'arte dell'Ottocento e del Novecento» rivisiteranno protagonisti e problemi riguardanti la critica e la storiografia di questo periodo.

«Dossier delle riviste d'arte» nasce in stretto collegamento con il Centro internazionale delle riviste d'arte, fondato a Torino due anni or sono e che in connessione con varie Università italiane (Milano Cattolica, Padova, Venezia, Trieste, Genova, Roma La Sapienza, Napoli Seconda Università e Palermo) promuove, oltre alla Banca dati sulle riviste d'arte, periodiche iniziative di studio e d'incontro.

Con «Storia del gusto, del museo, del collezionismo e delle istituzioni» si è inteso creare un settore dove pubblicare ricostruzioni e interventi rivolti a chiarire la storia delle raccolte d'arte, ma anche della fortuna, del mercato, del «gusto» e del modo, da parte del pubblico e dei committenti, di recepire le opere d'arte e di considerare gli artisti.

Infine «Extra moenia» nasce come rubrica dove affrontare argomenti affini alla critica d'arte, ma anche discussioni di metodo sulla storia artistica, occasionati da pubblicazioni o eventi recenti.

Il direttore e il comitato di redazione esprimono la più viva gratitudine all'editore Nino Aragno per la stima accordata e per aver assunto l'impegno e l'onere della pubblicazione.

RIPROPOSTE

battaglia fra scuole; il miracolo sarebbe ricostruire quel grumo della fantasia dove un pensiero si fa immagine, o un'immagine si consolida in un pensiero, e intorno si compongono le linee del sociale e dello psichico, del sogno e della tecnica: grumo dove il progetto iconografico diventa sfida compositiva, perdendosi in una *fabula de lineis et coloribus*.

Un processo che il critico mima a parole, unilateralizza indebitamente, consapevole di doverlo sempre tradurre nei termini di intelligibilità che gli sono consentiti, fidando nel fatto che il gioco delle domande e delle risposte non è stato fissato una volta per sempre, perché se l'artista ha accortamente predisposto molte domande, la cui risposta era in mano sua, tante altre non aveva previsto, che le opere, nella loro permanenza e inesauribile capacità comunicativa, per loro conto soddisfano.

CRITICA D'ARTE E FILM SULL'ARTE: UNA CONVERGENZA DIFFICILE

«Credo che la pratica del cinema abbia finito per trasportare nel cervello del critico d'arte anche una specie di 'camera ottica' con la quale, inavvertitamente, egli guarda, oltre che con i sussidi della cultura e del personale sentimento, i fatti dell'arte figurativa».

(Giuseppe Raimondi, 1950¹)

1. *Il Cinema e le altre arti*

Trascorso ormai un decennio dal primo centenario della nascita ufficiale del cinema, si può affermare che il confronto tra «la decima musa», per dirla con Jean Cocteau, e le altre arti, in particolare l'indiscutibile parentela con il sistema delle arti visive, è argomento che non ha mai cessato di generare un vivace dibattito su questioni complesse, le cui radici affondano nell'origine stessa della sua storia. Le teorie e gli interventi critici riguardanti la natura del cinema come arte, non privi di accese e contrastate prese di posizione, risalgono già agli inizi del Novecento² e si sono sviluppati in maniera consistente a partire dalla fine degli anni Venti, e per tutti gli anni Trenta, con i celebri studi di Rudolf Arnheim, Erwin Panofsky e Carlo Ludovico Ragghianti, proseguendo sotto varie forme e argomentazioni in maniera pressoché ininterrotta sino ad oggi, in un accidentato percorso di riconoscimento culturale. Il filone di studi generato da questo dibattito è stato di recente ripercorso da ampie e documentate indagini storiche, che hanno permes-

1. G. Raimondi, *Il cinema serve al critico d'arte*, in «Bianco e Nero», XI, 8-9, 1950, p. 38.

2. G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, in «La Stampa», 18 maggio 1907, XLI, p. 3, ora in *Tutte le opere di Giovanni Papini*, Milano 1959, tomo VII, pp. 1328-1331. L'articolo è da considerarsi in assoluto uno dei primi interventi da parte di un intellettuale sul tema; cfr. L. Mazzei, *Quando il cinema incontrò la filosofia. Il caso di Giovanni Papini*, in «Bianco e Nero», LXIII, 3-4, 2002, pp. 68-87.

so di tracciarne una mappa dettagliata e di metterne in luce le peculiarità metodologiche, i diversi contributi teorici, l'articolazione tematica, le numerose implicazioni culturali nonché le valenze storico-artistiche del cinema³. In questo orizzonte, riassumendo, si possono individuare due principali aree di studi con i rispettivi filoni di ricerca e le varie interazioni tra discipline, non sempre precisamente distinguibili. Da un lato c'è il rapporto complesso tra il cinema e le arti figurative tradizionali, con lo sconfinamento nelle forme non figurative, che si concretizza nei rapporti cinema-pittura e cinema-teatro, nonché cinema-suono⁴. Dall'altro ci sono gli studi dedicati al cinema documentario sull'arte – ovvero a uno sconfinato panorama di materiali cinematografici dedicati a opere d'arte, fenomeni artistici, personalità e artisti visivi in generale – che comprende naturalmente anche l'altrettanto vasto filone di film sull'architettura e le cui premesse teorico-critiche, nonché gli sviluppi produttivi, si concretizzarono a ridosso del secondo dopoguerra, in particolar modo in Belgio, Francia e Italia. Riguardo a questo secondo ambito di ricerca, e alla tipologia dei relativi materiali cinematografici, l'attenzione rivolta al tema da parte degli storici del cinema – e in maniera assai più sporadica dagli storici dell'arte e dell'architettura – è relativamente più recente e coincide con la presa di coscienza di una memoria del cinema, in tutte le sue forme, sorta attorno alla ricorrenza del suo primo centenario. Nell'ultimo decennio o poco più, grazie alla riscoperta e in molti casi al restauro di materiali cinematografici dimenticati, ignorati o semplicemente difficili da recuperare e finalmente restituiti alla pubblica fruizione, sono stati avviati studi specifici e prime indagini d'insieme su un aspetto della storiografia del cinema considerato a torto marginale, e perciò trascurato: l'interazione tra il cinema e la storia dell'arte⁵. Nel-

3. Per una panoramica e aggiornata sintesi si vedano A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino 2002 (con ampia bibliografia); A. Madasani, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Milano 2002; G. Lista, *Cinema e fotografia futurista*, Milano 2001; P. Sorlin, *I figli di Nadar. Il secolo dell'immagine analogica*, Torino 2001.

4. AA.VV., *Cinema/Pittura. Dinamiche di scambio*, a cura di L. De Franceschi, Torino 2003; AA. VV., *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, catalogo della mostra, Paris 2004.

5. AA. VV., *Cinema e arte. Documentari italiani dal 1940 al 1960*, Bologna 1993; *Histoire de l'art et cinéma. Le critofilm de Carlo L. Ragghianti*, a cura di P.A. Michaud, Pa-

la prospettiva di una storia della critica d'arte del Novecento che tenga presente il ruolo, non solo strumentale e riproduttivo ma anche interpretativo, svolto dalla fotografia e dal cinema, le ricerche dedicate a questo complesso panorama di prodotti cinematografici possono aprire prospettive di indagine ad ampio raggio riguardo ad aspetti storico-metodologici tutt'altro che secondari, sui quali vale la pena di riflettere. Questioni che investono, in particolare, temi quali gli sviluppi teorico-tecnici e linguistici nell'uso dei mezzi di riproduzione fotografica e cinematografica applicati alla cultura visiva, la loro diffusione nel corso del secolo XX, nonché la nascita di una mirata e conseguente consapevolezza critica.

Nelle pagine che seguono si cercherà di delineare una cronistoria degli eventi principali – necessariamente sommaria e non esaustiva, data l'ampiezza dell'argomento – ripercorrendo le posizioni e le tematiche dell'intenso dibattito critico sorto attorno al ruolo dei film sull'arte, concentrando l'attenzione sulle sue origini teoriche e sugli esordi di quelle pratiche di cui furono protagonisti cineasti, artisti, storici dell'arte, critici e storici del cinema, ai quali si aggiunsero altre numerose personalità della cultura italiana, ed europea in generale, tra gli anni Trenta e Sessanta.

2. Gli esordi del film sull'arte tra fotografia e cinema

I prodromi della pratica di riproduzione fotografica applicata alle belle arti si possono far risalire all'intuizione di François Arago, che auspicò gli sviluppi della nuova tecnica quando il 18 agosto 1839, presentando le scoperte di Niépce e Daguerre all'Accademia delle scienze di Parigi, pose la celebre domanda: «può la fotografia essere utile alle arti?». Si può affermare che negli ultimi decenni dell'Ottocento l'obiettivo ap-

tris 1994; P.A. Michaud, *Le film sur l'art a-t-il une existence?*, in *Le film sur l'art et ses frontières*, Actes du colloque, 14-16 marzo, Aix-en-Provence 1997, a cura di Y. Chevrefils Desbiolles, Aix-en-Provence 1997; AA.VV., *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra, Lucca 28.11.1999-30.1.2000, Milano 1999. Si vedano anche i cataloghi delle prime due edizioni del Festival di palazzo Venezia, rassegna internazionale di film e documentari sull'arte (Roma, 2004 e 2005), diretto da C. Fuscaigni, R. Rubini e G. Strinati.

parve già consolidato nelle sue numerose e possibili applicazioni: diffusione di immagini d'arte, illustrazione di libri, pratica scientifica⁶. I rapporti tra la fotografia e le arti figurative hanno una loro storia, che precede di poco più di mezzo secolo la storia dei rapporti tra il cinema e le altre arti. Un nesso di continuità tra i due momenti è rappresentato dai primi esempi di riproduzione interpretativa filmata delle opere d'arte, fenomeno collocabile molto più tardi, a partire dalla fine degli anni Trenta del Novecento, se si eccettuano alcuni rari casi pionieristici, come un film svedese del 1918 dal titolo *Sergel Masterverk*, dedicato alle sculture dell'artista neoclassico Johan Tobias Sergel del Museo Nazionale di Stoccolma; o *Nos peintres* del 1926, altro film muto, realizzato dal cineasta belga Gaston Schoukens e basato su una successione di fotografie di quadri, dai primitivi fiamminghi a Rubens e Van Dyck⁷. A onore del vero va detto che le prime forme annoverabili di film sull'arte furono brevi documentari turistico-ambientali realizzati in Belgio, Francia, e Italia che avevano per soggetto città e monumenti celebri: *Florence* (1925) di Schoukens, *Images d'Ostende* (1930) di Henri Storck; *Assisi* (1932) di Alessandro Blasetti, per fare tre esempi emblematici. Secondo una testimonianza attendibile, uno dei primi tentativi di interpretazione cinematografica di un'opera d'arte figurativa risale all'agosto del 1935, con l'esperienza di Auguste Blaise Baron (1855-1938), pioniere del cinema sonoro, che ebbe il permesso di introdurre una macchina da presa ed un carrello all'interno del Gran Salon Carré del Louvre per filmare le *Nozze di Cana* del Veronese⁸.

6. Su questi argomenti cfr. E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. II (*L'artista e il pubblico*), Torino 1979, pp. 441-482; di un caso specifico si occupa M. Miraglia, *Dalla «traduzione» incisoria alla «documentazione» fotografica*, in *La Sistina riprodotta, gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, catalogo della mostra a cura di A. Moltedo, Roma 1991, pp. 221-231; *L'Italia d'argento, 1839-1859. Storia del dagherrotipo in Italia*, catalogo della mostra a cura di M.F. Bonetti e M. Maffioli, Firenze 2003; M. Mozzo, *Note per una documentazione fotografica in Italia nella seconda metà dell'800 tra tutela, restauro e catalogazione*, in *Arti e storia nel Medioevo*, vol. IV (*Il Medioevo al passato e al presente*) a cura di E. Castelnuovo e G. Sorgi, Torino, 2004, pp. 847-859.

7. Citato in M. Verdone, *Filmografia*, in «Bianco e Nero», XI, 8-9, 1950, p. 148.

8. L. Paoletta, *Arti plastiche e documentario d'arte*, in «Bianco e Nero», XI, 8-9, 1950, p. 96 e sgg.

Non ci si può soffermare qui su tutte quelle forme di cinema sperimentale (Eggelin, Richter, Léger, Ruttmann, Fischinger) realizzate a partire dai primi anni Venti del Novecento, che comporterebbero l'apertura di un altro capitolo nella storia dei rapporti tra il cinema e le altre arti, anche se si tratta di film che ebbero un ruolo fondamentale nel far sorgere una sensibilità parallela per un cinema dedicato alle opere d'arte visiva.

La vera nascita di ciò che può essere definito film sull'arte coincide con l'avvento del cinema sonoro, alla fine degli anni Venti, che schiuse al genere nuove e decisive possibilità espressive e contenutistiche, permettendo l'inserimento di commenti parlati e musicali anche in una cinematografia di argomento storico-artistico.

La ricerca di uno o più «incunaboli» del documentario sull'arte probabilmente è in gran parte ancora da compiere nelle cineteche sparse per il mondo, e ciò che è giunto fino a noi si confonde dunque, come già accennato, con le forme eterogenee di cinema documentario turistico, architettonico e ambientale che cominciarono ad apparire sin dalla prima edizione, nel 1932, della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, nel contesto della XVIII Biennale d'arte, e che a partire dalla successiva edizione del 1934, annualmente, svolsero un ruolo centrale per la visibilità e la diffusione di questo nuovo genere cinematografico⁹. Nel 1938, sempre a Venezia, furono presentati i primi film monografici su artisti celebri: *Michelangelo Das Leben eines Titanen* del regista tedesco Curt Oertel, della durata di 94', e *Rubens et son temps*, realizzato da René Huygues, storico dell'arte e funzionario del dipartimento di pittura del Louvre, film quest'ultimo eccezionalmente a colori, della durata di 11'¹⁰. Nel 1939 fu la volta del non meno celebre *L'Agneau mystique de van Eyck* del belga André Cauvin, film sul polittico della cattedrale di Gand che inaugurò una lunga serie di film sull'arte realizzati nel decennio seguente da numerosi cineasti belgi, tra cui Charles Dekeukeleire e Henri Storck. Quest'ultimo collaborò con Paul Haesaerts, storico del-

9. U. Apollonio, *Il film sull'arte*, in AA.VV., *Il cinema dopo la guerra a Venezia*, Roma 1956, pp. 83-90.

10. J. Vidal, *Il film sull'arte in Francia*, in «Bianco e Nero», XI, 8-9, 1950, p. 120.

l'arte fiamminga allievo di Wölfflin, a un'importante serie di lavori. Il 1941, con la VII Mostra d'arte cinematografica, è unanimemente considerato l'anno di svolta per un nuovo genere di film sull'arte. In quell'occasione venne presentato *Racconto da un affresco* (1938) di Luciano Emmer ed Enrico Gras, dedicato agli affreschi di Giotto nella cappella degli Scrovegni. La pellicola, basata su fotografie Alinari, inaugurò la produzione di cortometraggi del ventenne Emmer e occupa, per molti versi, il posto di capostipite nella storia del cinema che ha per oggetto l'opera d'arte proposta in chiave interpretativa, o meglio, in una delle sue possibili espressioni¹¹.

Questo cortometraggio si propone di vedere con occhio cinematografico gli affreschi di Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova. Vedere cinematograficamente, inteso come «Ricostruzione nel TEMPO, di un effetto drammatico, che invece si sviluppa nello SPAZIO». Perciò non spiegazione ed esposizione dei quadri di Giotto, ma la loro attiva ed autonoma espressione. Soggetto è il quadro stesso [...]. Praticamente non è il quadro che si animi, interrompendo il suo equilibrio interno specifico, (per evitare il connubio decadente Pittura-Cinema) ma le singole parti del quadro, attraverso il gioco dei primi piani, particolari, dissolvenze, carrellate etc. succedendosi l'una all'altra secondo un ordine che consideri soprattutto la chiarezza del racconto, secondo un ritmo che ne sottolinei l'azione, alla fine raggiungeranno l'emotività del quadro e del suo complesso spaziale¹².

La novità introdotta da Emmer e Gras consisteva dunque nell'aver saputo modificare la forma del documentario sull'arte, da sotto-genere dei documentari prodotti dalla Cines e dall'Istituto Luce e diffusi in Italia come oltralpe da altri enti con obiettivi celebrativi, divulgativi e popolari, in una forma narrativa, espressiva ed emotiva del tutto inedita fino a quel momento. L'utilizzazione cinematografica dell'immagine fotogra-

11. I molteplici approcci e le differenti metodologie del film sull'arte ne rendono impossibile un'unica definizione. Per le varie categorie si vedano T. Milani, *Vie del film sull'arte*, in «La Biennale di Venezia», IX, 34, 1959, pp. 33-39 e la recente voce enciclopedica di P. Scremin, ad vocem *Film sull'arte*, in *Enciclopedia Treccani del cinema*, Roma 2004, pp. 569-574.

12. *Racconto da un affresco*, Dolomiti Film, Cortometraggi, Produzione anno XIX; citato in *mister(o) Emmer: l'attenta distrazione*, a cura di S. Francia di Celle ed E. Ghezzi, Torino 2004, p. 20.

fica, anche inclotta da evidenti motivi economici, ne provocava la rottura dei limiti di linguaggio, ne trasformava la staticità e ne reinventava i parametri percettivi, attraverso il dettaglio e la frammentazione, per la creazione di un «mondo infinitamente esteso», per dirla con le parole di André Bazin¹³. Fu così che in maniera quasi casuale le fotografie di opere d'arte – diffuse da oltre un cinquantennio e utilizzate per innumerevoli scopi, dalla didattica alla documentazione, fino alla diffusione commerciale – assunsero naturalmente un ruolo di transito verso una nuova forma di cinema dedicata alle opere d'arte¹⁴.

Le reazioni da parte della critica ai primi lavori di Emmer – nel 1939 il regista realizzò *Paradiso terrestre* sui quadri di Bosch – furono immediate, generalmente positive e abbondanti¹⁵. Il dibattito teorico che si stava già da qualche anno affacciando sulle pagine delle riviste specializzate circa il rapporto tra il cinema, la pittura e le altre arti, aveva avuto un primo impulso in Italia, denso di conseguenze, grazie all'articolo intitolato *Cinematografo rigoroso* che l'allora ventitreenne Carlo Ludovico Ragghianti aveva pubblicato nel giugno del 1933 su «Cine-Convegno», preceduto nell'aprile da un breve saggio di Rudolf Arnheim che riassumeva le tesi circa la natura del cinema esposte nel suo *Film als Kunst* pubblicato l'anno precedente¹⁶. Entrambi gli studiosi non rivolgevano però alcuna attenzione

13. Per un'approfondita analisi storico-critica dei primi documentari di Emmer si veda P. Scremin, *Luciano Emmer. Racconti sull'arte*, in *mister(o) Emmer...* cit., pp. 105-114 e relativa bibliografia; per le testimonianze dirette si veda L. Venturi, *Film d'arte: un tentativo di classificazione*, nonché *Una visione parallela dell'arte. Memorie di Laura Venturi (1986)* in *Mister(o) Emmer...* cit., pp. 115-131. Laura Venturi, figlio di Lionello, fu uno stretto collaboratore di Emmer in alcuni documentari degli anni Cinquanta, tra cui *Leonardo da Vinci* (1952). Riguardo all'estetica del dettaglio fotografico in rapporto alla storia dell'arte: D. Arasse, *Le détails: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992.

14. Sul ruolo della fotografia e del suo impatto sulla storia dell'arte, nonché della sua valenza didattica, si vedano gli studi di M. Ferretti; *Immagini di cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici della riproduzione d'arte*, in *Fratelli Alinari, fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, catalogo della mostra a cura di A. C. Quintavalle e M. Maffioli, Firenze 2003, pp. 217-237 e Id., *L'uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell'arte*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 79, 2003, pp. 39-59.

15. Per la bibliografia cfr. *Cortometraggi e film sull'arte*, in *mister(o) Emmer...* cit., pp. 281-83.

16. L. Cuccu, *Cinema e pittura nell'esperienza teorica e critica di Carlo Ludovico Ragghianti*, in AA.VV., *Cinema/Pittura...* cit., pp. 71-82.

alle possibilità di far nascere un filone cinematografico di film sull'arte, cosa che fece quindici anni più tardi Ragghianti imprimendo il suo preciso suggello sulla nascita di questo genere cinematografico trasversale alle arti visive. Il tema fu invece precocemente al centro degli interessi di Paul Heilbronner, noto anche con lo pseudonimo di Paul Laporte - nato a Monaco nel 1904, amico di Ragghianti, esule dalla Germania nazista prima in Italia e in seguito negli Stati Uniti, e soprattutto allievo di Wölfflin - che negli anni 1934-36 pubblicò alcuni brevi ma interessanti scritti circa la possibile missione del cinema documentario sull'arte:

Finora la cinematografia ha quasi negletto un genere che per sua importanza educatrice e culturale starebbe alla pari della radio: il campo delle Belle Arti [...]. È un compito di vasta portata quello di schiudere alla cinematografia il campo delle Belle Arti¹⁷.

Pur nel rischio che rappresentare l'opera d'arte, per sua natura immobile, potesse indurre i detrattori a pensare alla «deformazione della realtà», la cinematografia dell'opera d'arte - scrive ancora Heilbronner - non si sostituisce a essa ma intende piuttosto invogliare alla contemplazione dell'originale. Sulla scorta di queste osservazioni Heilbronner nel 1937 compì esperimenti cinematografici poco conosciuti: *Machiaveli*, girato in palazzo Vecchio a Firenze, e *Notte*, realizzato nella cappella Medicea di San Lorenzo, in cui, secondo le testimonianze, le sculture di Michelangelo venivano filmate con particolari accorgimenti grazie al posizionamento delle luci e ai movimenti di macchina¹⁸.

Alcuni anni dopo, tra il 1940 e il 1943, nonostante gli eventi bellici alcuni noti storici dell'arte presero parte come consulenti alla realizzazione di documentari prodotti dalla INCOM, per conto dell'Istituto Luce, la cui sigla d'inizio utilizzava trionfalmente l'immagine del *David* di Michelangelo affianca-

17. P. Heilbronner, *Cinema documentario: il film e le belle arti*, in «Cine-Convegno», 3-4-5, 1934, pp. 48-51; Id., *Du cinéma comme art imagier*, in «Intercine», VII, 7, 1935, pp. 389-391; P. Heilbronner, *Cinematografando le opere d'arte*, in «Cinema», a. II, vol. I, 13, 1937, pp. 19-21. Cfr anche C.L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Torino 1952 (III ed.), p. 326.

18. L. Paolella, *Arti plastiche...* cit., p. 97.

ta a quella della terra orbitante. Comparvero così nelle sale cinematografiche brevi documentari sull'arte italiana: *Botticelli* di Alberto Pozzetti con commento di Matteo Marangoni; *Sinfonie Piranesiane* di Edmondo Cancellieri, *Michelangelo da Carravaggio* di Raffaele Saitto, *Architettura Barocca a Roma* di Mario Costa, tutti con il commento di Valerio Mariani; *Tintoretto* di Edmondo Cancellieri con il testo di Rodolfo Pallucchini¹⁹. In questi lavori lo stile enfatico e retorico della voce fuori campo può distogliere l'attenzione dello spettatore di oggi da osservazioni e da scelte registiche e di montaggio non prive di interesse. Lo stile enfatico e retorico della voce fuori campo, caratteristica di questi documentari, può distogliere l'attenzione di uno spettatore di oggi da osservazioni, scelte registiche e di montaggio non prive di interesse. Osservati da un punto di vista storico, sia per la loro finalità divulgativa - si pensi alla grande diffusione che questi brevi film potevano ottenere - sia riguardo all'immagine, legata ad una precisa ideologia, che si intendeva veicolare di alcuni artisti del passato attraverso la suggestione del cinema, questi lavori possono infatti offrire più di uno spunto di riflessione.

Nell'ultimo scorcio del conflitto mondiale Emmer continuò a realizzare alcuni lavori sulla scia del suo primo film su Giotto, seguendo scelte tematiche per certi aspetti ispirate dalla lettura degli scritti di Lionello Venturi: per esempio *Guerrieri* (1943) è la ricostruzione di una battaglia attraverso le opere di Simone Martini, Paolo Uccello, Piero della Francesca. Il principio era lo stesso del precedente filmato: narrare una storia in base a una scomposizione in singoli dettagli iconograficamente significativi, ripresi da fotografie in bianco e nero. L'operazione rivelatrice - dal profilo artistico spregiudicato e originale per un verso, artigianale per un altro - ebbe un grande successo, ma di lì a qualche anno cominciò a destare anche pareri contrastanti, soprattutto tra gli storici dell'arte²⁰.

Nello stesso anno 1943 Alberto Savinio fu chiamato come consulente di un film sulla vita di Andrea Mantegna, dedotto dalle opere e prodotto anch'esso dalla INCOM per la regia di

19. Oggi visibili all'indirizzo internet www.archivioluce.com.

20. Per i pareri critici e le conseguenze del metodo di Emmer si veda più avanti. Cfr anche J. Aumont, *L'occhio interminabile*, trad. it., Venezia 1995, pp. 72-74; A. Costa, *Cinema...* cit., pp. 52-53.

Carlo Malatesta. Il cortometraggio – un'esperienza destinata a rimanere isolata per Savinio – si propone come un breve saggio cinematografico con un approccio divulgativo e a tratti ingenuo, non privo però di originalità e ampiezza nella disamina delle principali tappe artistiche del pittore mantovano. Il film si apre con l'immagine del ritratto bronzeo dell'artista, che si trova nella cappella a lui dedicata nella chiesa di Sant'Andrea a Mantova, e si conclude con un fotogramma raffigurante il *Cristo morto* di Brera, a voler simboleggiare, secondo le stesse parole di Savinio, «la raggiunta immortalità di Mantegna». Cinque anni dopo lo scrittore e pittore pubblicò un lungo articolo sul «Corriere della Sera» riguardo al rapporto tra cinema e pittura in cui, dopo aver analizzato con attenzione la natura antitetica delle due arti e aver alluso alle operazioni di Emmer, formulava la previsione che «forse, il cinema, in un futuro diventerà esso stesso il mezzo della pittura, sostituendosi alla tela». Ma, ciò che più conta, egli dimostrava estrema fiducia nel mezzo: «sullo schermo, la pittura acquista come un sovrappiù di vita, come una ragione nuova per farsi guardare; rivela alcuni aspetti che teneva celati. Il cinematografo aiuta a «scoprire» la pittura», per terminare con una serie di auspicabili applicazioni del documentario sull'arte che, scrive, «non dovrà assolutamente limitarsi alle opere di pittori consacrati dalla storia della pittura, come vorrebbero gli industriali e i produttori. Dirò di più non c'è urgente necessità educativa a presentare [...] le opere di Giotto o di Mantegna, o dei romantici lombardi. Su queste opere siamo tutti d'accordo, e rivederle sullo schermo può far piacere [...]. L'utilità, la 'missione' della cinematografia pittorica sarà nel presentare pitture sulle quali il disaccordo è ancora vivo»²¹.

Al richiamo per un dibattito storico-artistico, da compiere anche tramite il cinema, in quegli anni di estrema vitalità dell'arte cinematografica rispose anche Roberto Longhi che realizzò, nel biennio 1947-48, in collaborazione con il teorico e critico del cinema Umberto Barbaro, due documentari d'arte: *Carpaccio* e *Caravaggio*, utilizzando fotografie appositamente eseguite e poi filmate. Un terzo lavoro su Carrà, a colori e per

21. A. Savinio, *I pazzi del cinema*, in «Corriere della sera», 7 marzo 1948, riedito con il titolo *Pittura e cinematografo in Il sogno meccanico*, a cura di V. Scheiwiller, Milano 1981, pp. 83-88. Si veda anche l'introduzione di Mario Verdine, *ibid.*, pp. 5-11.

la regia di Piero Portalupi, fu realizzato nel 1952 ed è oggi semi-sconosciuto per le cattive condizioni materiali della pellicola, conservata, in attesa di restauro, presso la Cineteca Nazionale di Roma, mentre il film su Caravaggio è andato disperso. Dei tre film realizzati dallo storico dell'arte è dunque conosciuto solo il primo, della durata di 14'. Sul rapporto tra Longhi e il cinema molto si è scritto²². L'approccio longhiano al documentario sull'arte fu il più possibile anti-accademico, con un obiettivo che, pur rimanendo ancorato alla forma della lezione cinematografica divulgativa, ignorò completamente il linguaggio liricamente narrativo di Emmer, riportando il rapporto tra testo e immagine ad un'ecfrasi semplificata, a una filologia minimale che doveva essere sintetica e racchiudere una perfetta aderenza tra voce descrittiva fuori campo e le immagini. Il corpus pur non esteso di scritti di Longhi riguardanti il documentario sull'arte è però molto illuminante circa le sue opinioni in materia. Lo studioso esprimeva un punto di vista ambivalente, a metà tra moderata fiducia nel mezzo e sfiducia nelle capacità culturali che il contesto italiano ed europeo potevano offrire per la realizzazione di questo genere di prodotti. Egli auspicava comunque un futuro in cui nelle scuole e nelle università si facesse largo uso dei mezzi audiovisivi e fotografici a fini didattici. Nella cerchia di Longhi, di opinione concorde ma in parte più rigida rispetto a quella del maestro circa il potenziale figurativo del cinema fu Francesco Arcangeli, che già nel 1946 aveva pubblicato un saggio in cui sosteneva il «limite meccanico» della macchina da presa nel rappresentare la realtà, tanto da negarne il valore interpretativo che è invece proprio dell'opera pittorica: «il cinema è racconto per immagini fotografiche. Ecco il divario fondamentale fra il cinema e le arti figurative [...] per quanto il regista possa studiare il taglio, sfuocare e rinforzare gli effetti luministici, per quanto possa intervenire anche con il colore,

22. G.P. Brunetta, *Longhi e l'Officina cinematografica*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Roma 1981, pp. 47-51; G. Agosti, *Roberto Longhi al cinema (appunti su alcuni film, a Parigi, nel 1932)*, in «Paragone Arte», XL, 15, 1989, pp. 3-18; *Carpaccio, vita di un documentario d'arte*, a cura di P. Scremin, Torino 1991; M. Galimberti, *Roberto Longhi e il cinema*, in «Bianco e Nero», 2, 2002, pp. 109-124, poi riedito col titolo: *Longhi, Barbaro e il documentario d'arte: note sul «Carpaccio»*, in AA. VV., *Cinema/Pittura... cit.*, pp. 83-97.

non si dirà mai che superi totalmente il limite meccanico da cui prende il via»²³.

I film di Longhi e Barbaro, per quanto oggi di grande importanza storica, non ebbero la stessa fortuna di quelli di Emmer e Gras, che Longhi criticò, insieme ai lavori dei belgi Storck e Haesaerts, con tono pungente: «le opere d'arte 'stanno', non intendono punto muoversi [...] vediamo allora gli esempi controproducenti: i documentari del Signor Emmer su Giotto, Bosch ecc., sembrano abominevoli proprio per l'assurda pretesa di far da 'starters' o da 'ciacchisti' a figure dipinte». Riguardo al film di Storck su Rubens, alludendo alla matrice purosensibilista frutto del discepolato wölffliniano di Haesaerts, egli scrive: «presunzioni che discendono pari pari dagli schemucci dei seminari storico-artistici di provincia tedeschi che speravamo tutti sepolti sotto le macerie»²⁴.

Nell'immediato dopoguerra si concentrano dunque, in rapida sequenza, i lavori che connotano l'esordio di una stagione del tutto nuova per il documentario sull'arte, a cui prese parte anche Carlo Ludovico Ragghianti, che più di ogni altro studioso in quegli anni credeva nell'importanza teorica e nelle potenzialità comunicative del cinema come forma d'arte figurativa, influenzato dall'estetica di Croce e ancorando i suoi studi alle teorie di Konrad Fiedler e di Alois Riegl e alla storiografia di Julius von Schlosser. Nel 1948 Ragghianti pubblicò uno studio dedicato alla *Deposizione di Raffaello* della Galleria Borghese²⁵: un saggio di impostazione fondamentalmente crociana in cui l'opera dell'urbinate viene analizzata nella sua «unicità organica» con un metodo diacronico-dinamico che anticipa la messa in pratica delle sue teorie nei cosiddetti *critofilm*²⁶. Il primo *critofilm*, neologismo coniato in quell'occasione, fu dedicato proprio alla *Deposizione Borghese*, realizzato per la regia di Giuliano Betti, fu terminato nel 1948 e sebbene lasciasse in-

soddisfatto l'autore, rappresenta un punto di partenza programmatico per i successivi diciannove *critofilm* girati nel corso di un quindicennio in gran parte grazie all'incontro con Adriano Olivetti, il quale, sposando la causa cinematografica di Ragghianti con lungimirante mecenatismo, a partire dal 1952 rese possibile anche la pubblicazione della rivista «SeleArte», su cui si sviluppò un'intensa pubblicistica dedicata al documentario sull'arte. Tra il 1948 e il 1955, e per tutto il decennio successivo, Ragghianti promosse con grande capacità organizzativa un'incessante attività per la promozione del film sull'arte in Europa. Organizzò tre convegni (1948, 1950, 1955), che si tennero a Firenze presso palazzo Strozzi, sede dello Studio italiano di storia dell'arte; collaborò con rassegne e festival cinematografici (Venezia, Bergamo, Bruxelles); concentrò i suoi sforzi per la creazione delle sedi italiane degli organismi internazionali CIDALC (Comitato internazionale per la diffusione delle arti e delle lettere attraverso il cinema), diretto da Mario Verdone, e IIFA (Institut international du film sur l'art), che aveva già sede in Belgio e Francia²⁷.

Nel giugno del 1948 al primo Convegno internazionale per le arti figurative fu dedicata una sezione specifica ai problemi del cinema. Vi presero parte tra gli altri il pittore e cineasta Italo Cremona, il critico cinematografico Sergio Frosali, la storica dell'arte Eva Tea. Ragghianti concluse i lavori con un intervento in cui sottolineò programmaticamente «lo sforzo che è in corso [...] di comprendere l'opera d'arte per ciò che essa veramente è, un *processo* che il critico deve ricostruire, aderendo strettamente al particolare linguaggio, in tutte le sue flessioni, che non sono soltanto e sempre, e aprioristicamente poesia. [...] Una critica che io chiamo volentieri, per distinguerla, *dinamica*, e che nei miei giovani anni adombravo come *integrale*», per poi annunciare l'intento di volere «chiarire quella capacità interpretativa e comunicativa dell'opera d'arte che si può ottenere mediante il linguaggio cinematografico, di cui si dubita» con la «realizzazione di alcune parti del *Saper vedere* di Matteo Marangoni»²⁸, mac-

23. F. Arcangeli, *Critico d'arte al cinema*, in «La Critica Cinematografica», I, 2, 1946, pp. 1-2, citato in G. Aristarco, *Una bibliografia sui rapporti tra cinema e arti figurative*, in «Bianco e Nero», IX, 8-9, 1950, p. 141.

24. R. Longhi, *Editoriale. Documentari artistici*, in «Paragone-Arte», I, 3, 1950, pp. 3-5.

25. C.L. Ragghianti, *Il percorso della «Deposizione» Borghesiana di Raffaello...*, in «Bel-fagor», III, 2, 1948, pp. 159-172.

26. Per una puntuale definizione del *critofilm* cfr. P.A. Michaud, *Un'opera d'arte in movimento. Ragghianti filma la pittura*, in AA. VV., *Carlo Ludovico Ragghianti...* cit., pp. 179-184; Carlo L. Ragghianti, *I critofilm d'arte*, a cura di A. Costa, Udine 1995.

27. Per il ruolo centrale svolto da Mario Verdone come critico cinematografico, regista di documentari d'arte e organizzatore culturale cfr. S. Corradi - I. Madia, *Un percorso di arte-educazione. Materiali per una bio-bibliografia di Mario Verdone*, Roma 2003, in particolare pp. 319-357.

28. AA. VV., *Atti del primo Convegno Internazionale per le Arti figurative*, Firenze 20-26

stro di Ragghianti. Negli anni seguenti Ragghianti pubblicò una serie di saggi specifici per definire gli aspetti teorico-pratici del film sull'arte, analizzando le principali possibilità di critica per mezzo del cinema: aneddoto, analisi estetica o tecnica, presentazione lirica²⁹.

La produzione italiana di documentari d'arte nel biennio 1948-49 vide ancora collaborare critici e storici d'arte che avevano già dato in precedenza il loro contributo: Pallucchini con *Arte contemporanea* di Francesco Pasinetti; Mariani per *Colonna Traiana e Duomo di Milano*, per la regia di Alessandro Blasetti; anche Emilio Cecchi diede la sua consulenza per *Anatomia del colore* di Attilio Riccio, documentario che illustra le attività dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma, mostrando le metodologie e le fasi del restauro di dipinti, sculture e affreschi tra cui: l'*Ecce Homo* di Antonello da Messina, la *Madonna in trono* di Pietro Lorenzetti, l'*Incoronazione della Vergine* di Giovanni Bellini e la *Madonna col Bambino* di Coppo di Marcovaldo. Infine, nel 1949, a collaborare per la realizzazione di *Esperienza del cubismo*, notevole lavoro per la regia di Glauco Pellegrini e su soggetto di Rodolfo Sonogo, fu chiamato Renato Guttuso. Sempre in quell'anno Pellegrini realizzò *Ceramiche umbre* con la nuova pellicola a colori prodotta dalla Ferrania, supporto in seguito utilizzato anche da Ragghianti.

Il successo ottenuto dai film di Emmer in quegli anni ebbe un riflesso concreto, sempre nel 1948, anche in Francia – con la realizzazione di *Van Gogh* per la regia di Alain Resnais, su scenario di Gaston Diehl e Robert Hessens. Qui il metodo Emmer venne omaggiato con ciò che, ai giorni nostri, Jacques Aumont ha però definito drasticamente «operazione di cinematizzazione [...] distruttrice di specificità»³⁰. Nel 1949 però quest'operazione aveva ricevuto il plauso di André Bazin in un suo primo famoso saggio sul cinema e la pittura, dedicato proprio al film di Resnais, all'importanza dei lavori precedenti di Emmer e alle potenzialità dei film sull'arte nella mediazione tra

giugno 1948. In seguito ripubblicato in C.L. Ragghianti, *Cinema...* cit., pp. 261-265.

29. C.L. Ragghianti, *I documentari sulle arti figurative*, in «Cinema», II, 26, 1949. La raccolta dei saggi pubblicati sul tema tra il 1948 e il 1956 è in Id., *Cinema...* cit. (si vedano in particolare pp. 266-282).

30. J. Aumont, *L'occhio...* cit., p. 74.

l'uso cinematografico delle fotografie e il film di tipo biografico, che si stava diffondendo anche in Francia con i casi dei film-ritratto (assai meno apprezzati dallo stesso Bazin) quali *Rodin* di René Lucot, del 1941, e *Maillol* di Jean Lods, del 1944. Scrive Bazin:

I film sull'arte sono una delle più indiscutibili novità del documentario, da sei o sette anni forse la sola, poiché dopo Marey e Lumière, Flaherty, Joris Ivens, Vigo, Cavalcanti, Buñuel e Brunius, non mi pare che il documentario abbia inventato nulla di veramente nuovo.

La lunga e articolata recensione, successivamente ampliata, è ancor oggi da considerare la pietra angolare degli studi sull'argomento³¹. Sempre a proposito dell'intuizione di Emmer, Bazin scrive:

L'interesse del procedimento è certo. Esteticamente, esso costituisce una specie di opera al secondo grado, la cui esistenza non può essere contestata, nei limiti in cui essa non pretende affatto di essere una rappresentazione fedele della pittura, ma una interpretazione attraverso il cinema, non c'è niente da dire, essa è un'opera cinematografica. D'altra parte, il suo valore pedagogico è potente³².

In seguito, perfezionando il suo pensiero, Bazin parla di «realismo di secondo grado, a partire dall'astrazione del quadro», per poi porre un interrogativo di grande importanza: «Chi non vede quindi che il cinema, lungi dal compromettere e snaturare un'altra arte, la sta al contrario salvando, restituendole l'attenzione degli uomini?»³³. Parole che permettono di comprendere le profonde differenze di approccio metodologico che esistevano tra le varie anime del dibattito in corso in

31. Il saggio fu edito per la prima volta con il titolo *Le cinéma et la peinture (A propos de Van Gogh et de Rubens)*, in «Revue du cinéma», 19-20, 1949, e pochi mesi dopo tradotto in italiano con il titolo *Il cinema e la pittura*, in «Bianco e Nero», 2, 1950, pp. 91-95, da cui si cita. Poi completamente rivisto in *Qu'est-ce que le cinéma?*, vol. II (*Le cinéma et les autres arts*), Paris 1959, pp. 127-132 (trad. it. *Pittura e cinema*, in «Cinema & Cinema», 54-55, 1989, pp. 127-130).

32. A. Bazin, *Il cinema...* cit., p. 93.

33. A. Bazin, *Le cinéma et la peinture*, in *Qu'est-ce que...* cit., p. 129.

quegli anni a proposito del documentario sull'arte e più in generale del rapporto tra il cinema e le arti visive.

In un breve ma illuminante scritto intitolato proprio *Film al secondo grado*, pubblicato anch'esso nel 1950 in un doppio numero monografico della rivista «Bianco e Nero»³⁴ – che ha fatto storia, essendo una delle prime letture interdisciplinari del rapporto tra le arti figurative, il film e il ruolo della musica – il celebre regista francese del cinema muto Marcel L'Herbier (1888-1979) scriveva, con spirito eccessivamente ottimistico e venato di trionfalismo:

L'arte del film trova, nel film sull'Arte, una consacrazione tanto attesa quanto ammirabile. Già si producono in tutto il mondo dei film del genere, film «al secondo grado», che per la loro perfezione serviranno eccellentemente a costituire non solo quel museo immaginario di cui parla André Malraux, ma, ciò che è ancora meglio, una vera e propria «cineteca immaginaria d'immagini dell'Arte, una collezione ideale la cui influenza sul gusto del pubblico, sulla cultura dell'uomo, e sull'affinarsi del costume non può che essere considerevole»³⁵.

Il riferimento esplicito di L'Herbier all'opera *Les voix du silence* di Malraux, primo volume della celebre *Psychologie de l'art*, uscito per i tipi di Skira nel 1947 e accolto con diffidenza dall'ambiente degli storici dell'arte, assume un ruolo di grande interesse perché permette di individuare uno degli aspetti che si celano dietro alla crescente produzione di film sull'arte nell'immediato dopoguerra. *Le Musée imaginaire*, tradotto in italiano solo nel 1957, libro anomalo e frainteso nell'ottica di una storia dell'arte convenzionale, pose infatti al centro dell'attenzione il ruolo delle trasformazioni provocate dall'immagine fotografica sull'arte e la sua storia, tema fino ad allora non ancora completamente accettato né di conseguenza indagato, ecce-

34. Al numero già citato presero parte: Luigi Chiarini, Carlo L. Ragghianti, Giuseppe Raimondi, Giulio C. Argan, Umberto Barbaro, Claudio Varese, Bruno Zevi, Italo Cremona, Valerio Mariani, Emilio Lavagnino, Carlo Mollino, Domenico Purificato, Roberto Paolella, Giuseppe Fiocco, Luciano Emmer, Roman Vlad, Jean Vidal, Mario Verdoue (che curò anche la prima filmografia pubblicata in Italia riguardo al documentario sull'arte), Guido Aristarco (che curò la bibliografia sui rapporti tra cinema e arti figurative).

35. M. L'Herbier, *Film al secondo grado*, in «Bianco e Nero», XI, 8-9, 1950, pp. 64-65.

zion fatta per il celebre saggio di Walter Benjamin del 1936 sulla riproducibilità tecnica delle opere d'arte, da cui Malraux aveva tratto uno spunto meno significativo di quanto la critica non abbia affermato³⁶.

3. «Cosa pensano del cinema»: storici dell'arte e dibattito critico attorno al film sull'arte negli anni Cinquanta

Il 1950 fu dunque un anno di svolta per lo sviluppo del cinema sull'arte, sia dal punto di vista dell'elaborazione teorica sia per gli sviluppi pratici. La Mostra d'arte cinematografica di Venezia dedicò ufficialmente al genere la prima edizione della Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, promossa da Luigi Chiarini, Guido Aristarco e Ragghianti, alla quale in seguito venne dato il nome di Mostra internazionale del film sull'arte. A essa parteciparono diciannove nazioni con duecentotrentasei film, di cui quarantuno italiani³⁷. Risultò vincitore *De Renoir à Picasso* di Paul Haesaerts³⁸. In contemporanea all'evento veneziano si svolse sulle pagine della rivista del Centro sperimentale di cinematografia un approfondito dibattito che seguì l'esempio di due numeri monografici di riviste belghe che avevano trattato approfonditamente del film sull'arte e a cui avevano preso parte, tra gli altri, Lionello Venturi e Gaston Diehl³⁹. Se Ragghianti nel suo saggio su «Bianco e Nero» si dedicò a definire gli aspetti estetici del rapporto tra arti figurative e film, affermando che la raccolta di studi era la riprova delle sue idee espresse sin dal 1933, la lettura degli scritti che furono dedicati specificamente all'analisi del documentario sull'arte dà un quadro completo circa le varie posizioni a quella data.

Il saggio puntuale e assai denso di Giulio Carlo Argan rivela la sua alta considerazione delle possibilità offerte dal film sul-

36. A. Malraux, *Le Musée imaginaire*, in *Œuvres complètes*, vol. IV (*Écrits sur l'art*), a cura di J.Y. Tadié, Paris 2004, p. LIII sg., 207 sg.

37. Per la cronistoria delle Biennali cfr. «La Biennale di Venezia», II, 1, 1950, tavola fuori testo; *Le Belle arti e il film*, a cura di G. Aristarco, Roma 1950.

38. Del film esiste una versione saggistica: P. Haesaerts, *De Renoir à Picasso*, Roma s.d. ma 1952, con introduzione di U. Apollonio. Nel 1949 Haesaerts aveva realizzato anche *Visite à Picasso*.

39. *Le film sur l'art*, numero speciale di *Les Arts Plastiques*, 1-2, 1949; *Le film sur l'art*, numero speciale di *Les beaux-arts*, 3, 1950.

l'arte, pur non ignorando alcuni aspetti problematici: «Alcuni di quei film sono sotto ogni aspetto eccellenti; eppure, nel complesso, rivelano piuttosto la felicità d'una trovata che la validità del metodo [...]. Tutte le riprese documentarie, anche le meno brillanti, portano un contributo, e non solo di divulgazione, alla conoscenza dell'argomento». E prosegue: «la ripresa cinematografica rende sensibili, dell'opera d'arte, aspetti, elementi [...] che non sono rilevabili alla lettura diretta; [...] pertanto è legittimo considerare la ripresa cinematografica come uno strumento di indagine critica [...] che permette la scoperta di valori che non si danno alla ricerca condotta con altri e più consueti mezzi di studio». Argan parla dunque esplicitamente di un «cinematografo che risponde a nuove, attualissime esigenze critiche; favorisce il collocamento dell'opera in un punto focale che conferisce ai suoi valori un grado di perspicuità o di evidenza che li impone come attuali alla coscienza moderna; [...] un processo metodico della moderna critica d'arte». Dopo aver passato in rassegna i lavori realizzati da Emmer, Storck, Lods, Resnais, mostrando di aver compiuto su di essi un'ampia riflessione e delineando le caratteristiche dei vari approcci, Argan afferma che l'effetto rilevante esercitato sull'uomo moderno dai film sull'arte sarà quello di creare «una sorta di museografia ideale, un museo interiore»⁴⁰; concetto che oltre a richiamare all'idea del museo immaginario di Malraux, sul piano degli orientamenti della critica significava, sempre secondo Argan, tendere ad una «trasformazione di una cultura artistica elitaria in una cultura di massa»: in quegli anni una delle preoccupazioni principali per chi realizzava documentari sull'arte.

Di tutt'altro tono fu il saggio di Umberto Barbaro. Assai meno ottimistico e più polemico, in linea con il pensiero di Longhi, egli attaccò apertamente Emmer e il suo *La leggenda di Sant'Orsola* definendolo un «guazzabuglio infelice di immagini (distorte)», non risparmiando critiche anche al *Rubens* di Storck e Haesaerts, che accusò di seguire una «ricerca tutta esteriore, arbitraria e schematica, legata al più screditato dei miti forma-

40. G.C. Argan, *Letture cinematografiche delle opere d'arte*, in «Bianco e Nero» XI, 8-9, 1950, pp. 39-46; il saggio seguì di pochi mesi *Cinematografia e critica d'arte*, in «Bianco e Nero», X, 8, 1949, pp. 14-18. Sul tema del cinema in rapporto al museo cfr. il capitolo «Lo spazio del museo», in A. Costa, *Il cinema...* cit., pp. 37-48.

listici della visione»; mentre definì provocatoriamente il *Van Gogh* di Resnais-Diehl semplicemente «inutile». Il modello per un corretto film sull'arte doveva essere minimalista e fotografico: «l'uso della macchina da presa, nella lettura cinematografica delle opere d'arte, deve limitarsi alla sua possibilità di isolare i particolari e di avvicinarli enormemente»⁴¹, compito di responsabilità nei confronti dell'opera d'arte per rispettarne la funzione, il valore estetico e i significati originari.

Da queste nette contrapposizioni si comprende come fosse tutt'altro che pacifico ed univoco il modo di intendere il film sull'arte e valutarne gli effetti sul pubblico. Le posizioni rispecchiavano infatti sia le metodologie di indagine che caratterizzavano il panorama degli studi storico-artistici di quegli anni, sia il modo di intendere e fruire l'arte stessa da parte dei non specialisti che si dedicavano al film sull'arte. Le opposte posizioni vedevano così da un lato gli emmeriani, assertori di una cine-drammaturgia o cine-narrativa, e dall'altro i longhiani, sostenitori di una visione efrastica e filologica. Ragghianti proponeva una via critica e una prassi personale nei confronti del documentario sull'arte, in linea con i suoi studi teorici sul cinema; Argan, con approccio storico-didattico, ne vedeva il valore di epocale importanza nel suo insieme. A completare l'ampio panorama di definizioni del film sull'arte vanno menzionati anche gli interventi degli storici dell'arte Valerio Mariani (docente all'Università di Napoli), Emilio Lavagnino (sovrintendente alle Belle arti e gallerie di Roma) e Giuseppe Fiocco (docente all'Università di Padova). Mariani attribuiva fiducioso al documentario sull'arte uno stretto legame con la critica formalistica, dichiarando che esso giungeva spesso «ad una 'lettura' così efficace dell'opera d'arte da costituire il migliore esempio di come possa essere inteso il valore estetico d'un quadro, d'una scultura, d'una architettura. Esso, in fondo è un 'saper vedere' applicato alla logica stilistica del cinematografo»⁴². Lavagnino ne esaltava le potenzialità come «vera e propria pagina critica» ponendo a confronto ancora una volta i lavori di Emmer, giudicati «meramente illustrativi», ma che

41. U. Barbaro, *Critica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative*, in «Bianco e Nero», XI, 8-9, 1950, pp. 47-52.

42. V. Mariani, *Cinema e arti figurative*, in «Bianco e Nero», XI, 8-9, 1950, p. 71.

furono anche secondo lui «un'ottima cosa indubbiamente, che ha in certo qual modo spianato la via al Carpaccio di Longhi», film apprezzato per il valore ecfrastico della «stringente logica», dove «le parole erano esse stesse suscitatrici delle immagini che apparivano sullo schermo». Al film di Emmer si riconosceva invece la sapienza tecnica nell'uso del mezzo; a Longhi veniva dato il merito della «sapientissima scelta delle inquadrature» e dell'efficacia del commento⁴³. Infine Giuseppe Fiocco dava del documentario sull'arte un giudizio distaccato e fortemente negativo, sostenendo l'autonomia del cinema rispetto alle altre arti, concetto esplicitato nella frase lapidaria:

Alle arti plastiche il cinematografo può far la ruota interna come il pavone; non più». Prendendo poi in rassegna le produzioni più disparate (Emmer, Longhi, Haesaerts, Pasinetti, Francisci) affermava al termine del suo esame:

Anche nei momenti più felici, c'è poca stoffa da trarre dalle arti, le quali, per la irriducibilità stessa di una tecnica in un'altra, non sopportano di essere riprodotte vantaggiosamente in senso memorativo e didattico. Il più fertile e felice dei registi, e il più illustre dei critici, non potranno quindi a parer mio, in tal campo superare i limiti del vero cinematografo, quando se ne vogliono rispettare le leggi, e non ci si accontenti del documentario quale documentario⁴⁴.

Alla sfiducia del cattedratico padovano corrispose anche l'acuto e analitico giudizio del critico cinematografico Roberto Paolella il quale, dopo aver ricostruito in una carrellata storica le origini del film sull'arte, affermava che «il problema dell'interpretazione cinematografica dell'opera d'arte viene troppo semplificato». Elencava poi, in quattro punti, i principali difetti del trattamento cinematografico dell'opera d'arte: frammentazione dell'insieme dell'immagine d'arte attraverso i det-

43. E. Lavagnino, *Documentari d'arte figurativa e cultura artistica*, in «Bianco e Nero», XI, 8-9, 1950, pp. 74-76. Lavagnino fu autore di documentari didattici per l'Istituto Luce, sia come regista (*Basiliche cristiane: origini, senza data ma presumibilmente attorno agli anni Quaranta*) sia come consulente. Del 1947 è l'importante pellicola *I monumenti italiani e la guerra* per la regia di Giampiero Pucci, che fu accompagnato dalla pubblicazione del volume *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, con testo di Emilio Lavagnino, prefazioni di B. Croce, C.R. Morrey, Roma 1947.

44. G. Fiocco, *Documentari d'arte*, in «Bianco e Nero», XI, 8-9, 1950, pp. 103-107.

tagli; introduzione del movimento nell'opera d'arte; riduzione narrativa della funzione delle opere d'arte in una sequenza letteraria; presenza di un commento didascalico e improprio alle immagini, che crea malessere nello spettatore come una colonna sonora invadente e inadeguata; infine mancato uso del colore, che tuttavia non era ancora diffuso e sperimentato. In conclusione alle sue osservazioni pregiudiziali Paolella affermava:

a noi pare che l'opera dei documentari d'arte può essere utile, giovevole e in certi casi indispensabile sul medesimo piano didattico in cui la fotografia del dipinto può valere, non certo a renderci la sua spirituale efficienza, ma la nozione scolastica pratica diremo lessicografica della sua esistenza [...]. In questi tempi di «digesti» e di «selezioni» è vano negare la esigenza di volgarizzazione delle opere d'arte⁴⁵.

Dopo un'ampia rassegna bibliografica di Guido Aristarco, spettò a Mario Verdone la chiusura del numero monografico e interdisciplinare dedicato ai rapporti tra cinema e belle arti, con una breve nota sul film d'arte in Italia e, soprattutto, con una prima filmografia in lingua italiana dei titoli realizzati fino al 1949, che comprendeva ventidue paesi e duecentosettantatre documentari. Un «Film-Lexicon» *in nuce*, a cui ne seguì uno molto più completo pubblicato nel 1953 dal CIDALC con il coordinamento di Ragghianti, che includeva 1109 schede di film sull'arte censiti su scala mondiale⁴⁶.

In quegli anni il dibattito circa il rapporto tra il cinema e la storia dell'arte si animò ulteriormente coinvolgendo un gran numero di studiosi e funzionari delle sovrintendenze artistiche. Ne è una testimonianza l'inchiesta pubblicata a puntate nel 1952 sulla rivista «Cinema» (diretta da Adriano Baracco e Guido Aristarco). I registi Michele Gandin e Muzio Mazzocchi posero otto domande riguardo ai seguenti argomenti: in che

45. R. Paolella, *Arti plastiche...* cit., p. 101. Il critico napoletano pubblicò due celebri studi sul cinema muto (1956) e un altro sugli albori del cinema sonoro (1966).

46. *Le film sur l'art. Répertoire général international des films sur les arts*, Roma 1953, con introduzione di C.L. Ragghianti; riedito e ulteriormente ampliato dieci anni dopo con l'aggiunta di seicento titoli: *Le film sur l'art. Répertoire général international des films sur l'art 1953-1960*, a cura di P. Rocchetti e C. Molinari, Venezia 1963.

modo il documentario potesse dare un contributo critico alla storia dell'arte; quale fosse il suo ruolo didattico; quale dovesse essere il modo di collaborare alla realizzazione di documentari da parte di artisti e critici; quale la modalità d'uso del colore⁴⁷; quale il possibile intervento dello Stato e quali problemi e benefici si sarebbero potuti rilevare nella catalogazione fotografica del patrimonio artistico. Furono intervistati nell'ordine: Lionello Venturi, Enzo Carli, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Alberto Bertini Calosso, Roberto Pane, Umbro Apollonio, Giovanni Becatti e Antonino Santangelo. Concentrando l'attenzione sulle risposte alla prima e fondamentale domanda, si comprende come le varie posizioni fossero discordi. Venturi negò la possibilità di un contributo critico parlando del documentario divulgativo come di uno strumento meramente «evocativo», di cui Emmer era divenuto maestro. Carli, sovrintendente alle Gallerie di Siena, pur essendo dello stesso avviso fu meno drastico e argomentò nel dettaglio la sua posizione, che vedeva nella divulgazione lo scopo del documentario e negava alla tecnica cinematografica ogni possibile spunto d'indagine. Di tutt'altro avviso fu Bianchi Bandinelli, il quale dopo aver elogiato il ruolo della fotografia come «edizione critica» pari a quella di un testo, ne desunse logicamente che «il cinema ha in sé, fortemente potenziate, le premesse della fotografia» e auspicava una stretta collaborazione tra cineasti e critici per sviluppare un pieno «discorso critico» attraverso il cinema, che non fosse una mera «giustapposizione a freddo, del commento di un critico alla fotografia di un regista, che cade così facilmente nel retorico, nell'esornativo, come sempre quando non si riesce ad afferrare un problema vivo è l'unico modo di divulgare». Dello stesso giudizio positivo fu Bertini Calosso, che sosteneva l'adeguatezza al documentario dello stile Emmer e sottolineava le potenzialità del cinema per la realizzazione di film sulle tecniche artistiche e per la documentazione di restauri e scavi archeologici. Pane, storico dell'architettura e del restauro, ne faceva una questione di ignoranza del pubblico, che non sa apprezzare un genere di film che richiede un minimo sforzo di attenzione: secondo lui si trattava di «abituare il pub-

47. Sul colore cfr. P. Scremù, *Viatiko nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta*, in AA. VV., *Carlo Ludovico Ragghianti...* cit., p. 154-155.

blico a riconoscere che l'arte non consiste nella tale o tal'altra rappresentazione, ma nel modo di una determinata rappresentazione». Un giudizio molto positivo fu quello di Becatti, allora sovrintendente alle Antichità di Roma, che mettendo anch'egli in risalto il ruolo della fotografia negli studi storico-artistici attribuiva lo stesso valore al cinema, arrivando ad affermare: «il cinema può insieme con un buon libro e con adeguate mostre ed esposizioni essere il miglior alleato nel compito di rendere socialmente e culturalmente attiva l'arte antica». Santangelo, direttore del Museo di palazzo Venezia, pur ammettendo di non varcare la soglia di un cinema da dieci anni, negava il possibile ruolo critico del documentario d'arte sulla base dello «sviluppo del pensiero critico moderno». Infine Apollonio, direttore dell'Archivio storico della Biennale, riconduceva il cinema a una funzione documentaria non diversa da quella della fotografia, ne riaffermava il valore didattico e divulgativo ma lamentava anche che il film sull'arte può cadere vittima, citando Paul Haesaerts, da un lato degli «eccessi letterari» e dall'altro degli «eccessi filmici». Apollonio terminava con una frase dal sapore profetico: «il pubblico preferisce 'vedere' che 'leggere', e si è fatto un'abitudine al valore critico ed espressivo dell'immagine, sia essa fotografica che filmica»⁴⁸.

A partire da quei primi anni Cinquanta e per tutti gli anni Sessanta, il dibattito attorno al film sull'arte fu dunque serrato e variegato ed ebbe su numerose riviste di cinema, fotografia e arte echi diffusi⁴⁹, che si possono ritrovare anche nella neonata rivista trimestrale della Biennale di Venezia, il cui comitato direttivo era presieduto da Ponti e Pallucchini sotto la direzione di Elio Zorzi e in seguito di Umbro Apollonio⁵⁰. Intervenero sull'argomento Haesaerts (1950), che tracciò un profilo del proprio lavoro personale come autore di documentari; e poi

48. *Che cosa pensavo del cinema*, a cura di M. Gaudin e M. Mazzocchi, in «Cinema», 80, 1952, pp. 62-64; 83, 1952, pp. 163-165; 89, 1952, pp. 350-352. Cfr. anche *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, a cura di G. Bernagozzi, Bologna 1985, pp. 227-243.

49. Si vedano «Filmcritica», «Cinema Nuovo», «Cinema», «Cinema e scienza», «Ferrania», «La Rivista di Bergamo», «SeleArte», «Critica d'arte», «La Rassegna», «Cinema documentario», oltre che, ovviamente, «Bianco e Nero».

50. Cfr. G. Bianchi, *Riviste a Venezia negli anni cinquanta: «La Biennale» ed «Evento», in Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea: Forme, modelli e funzioni*, a cura di G.C. Sciolla, Torino 2003, pp. 251-271.

Hans Richter, sul tema cinema e pittura; quindi lo stesso Apollonio, Verdone, Herbert Seggelke (rispettivamente negli anni 1951, 1955, 1956) – quest'ultimo con un'attenta distinzione tra film d'arte e film sperimentale. Thomas Milani nel 1959 scrisse un'ampia e riassuntiva disamina delle varie forme del film sull'arte a cominciare dagli esordi, e riuscì a elencare ben nove tipologie di metodo con i rispettivi esempi: analisi scientifica, tecnica, narrativa, sintesi dell'opera di un artista, sintesi regionale o temporale di un gruppo di artisti, film biografico, film didattico, film sperimentale. Vennero infine gli articoli di Apollonio e Andrea Bonomi circa il dibattito teorico sulle «prospettive fenomenologiche» del cinema in rapporto alle altre arti, e una serie di *reportage* sulle mostre internazionali del film sull'arte fino al 1969, quando la manifestazione aveva raggiunto l'ottava e ultima edizione prima di essere abolita. Il 1952 fu l'anno in cui apparve il primo numero di «ScleArte», il bimestrale diretto da Raghianti, che divenne ben presto una voce autorevole e molto attiva nel dibattito attorno al film sull'arte con approfondimenti, polemiche, recensioni e notizie. Il primo numero contiene un articolo di Hans Richter (*Il film arte originale*); l'anno seguente fu recensito il volume di Haesaerts tratto dal film *Da Renoir a Picasso*, in cui si denunciavano i limiti schematici e ancora positivistici dell'approccio dell'autore al film sull'arte.

Spostando l'attenzione dalle riviste all'attività svolta nei convegni, va ricordato che a Firenze, nel 1950, si riunì il Comitato italiano per il cinema educativo e culturale, presieduto da Mario Verdone. L'intento fu quello di aprire un ampio dibattito circa le possibilità del cinema come ausilio all'insegnamento di tutte le discipline, tra cui naturalmente anche la storia dell'arte. Tra i relatori va menzionato ancora una volta l'attivo Valerio Mariani, uno dei maggiori sostenitori del valore didattico e culturale del linguaggio cinematografico in rapporto alla moderna critica d'arte⁵¹. Tra le testimonianze autorevoli circa l'importanza del film sull'arte, sempre in quegli anni, va registrato anche un intervento di Pierre Francastel il quale, solle-

51. AA. VV., *Il cinema nei problemi della cultura*, Atti del congresso internazionale, Firenze 6-11 giugno 1950, Roma 1951. Dal 1952 al 1961 il Comitato pubblicò un bollettino trimestrale intitolato «Cinéma éducatif et culturel».

citato a dare una definizione di film pedagogico, suggeriva in linea con il pensiero di Venturi di distinguere a seconda dell'età del pubblico e del suo grado di formazione, per evitare di attribuire al film un valore esclusivamente evocativo riducendolo alla semplice esposizione di oggetti e dettagli in una sequenza d'immagini poco significativa, metodo ancora molto diffuso in una certa produzione. Proponeva invece un genere che, oltre a suggerire un punto di vista allo spettatore, fosse anzitutto «uno strumento di conoscenza», senza illudere chi guardava che il tramite cinematografico potesse «sostituire la vista diretta degli originali»⁵².

L'impulso decisivo per il consolidamento di una rete di rapporti internazionali finalizzati alla diffusione del documentario d'arte fu dato dal secondo Congresso internazionale sul cinema e le arti figurative, che si tenne a Firenze nel 1955, sempre nella sede di palazzo Strozzi. Il convegno – oltre a offrire un'opportunità di incontro e di discussione circa le finalità e le metodologie del film sull'arte a una considerevole quantità di partecipanti, con l'adesione di numerosi enti, molti dei quali stranieri – fu l'occasione per la costituzione dell'Istituto internazionale del film sull'arte e sancì anche il ruolo centrale di Raghianti come principale ispiratore e coordinatore della neonata istituzione⁵³.

4. Fortuna, crisi ed evoluzione di un genere: gli anni Sessanta e oltre

Il documentario sull'arte, nel decennio che seguì il convegno fiorentino, raggiunse l'apice della sua fortuna in tutta Europa e nello stesso tempo subì una profonda trasformazione. Gli anni dei *critofilm* di Raghianti, e del celeberrimo *Le mystère Picasso* di Henri-Georges Clouzot (1955) – capolavoro tra i film che mostrano gli artisti all'opera – videro, per quanto ri-

52. P. Francastel, *Pedagogia e film sull'arte*, in «Sequenze», *Quaderni di Cinema: Il cinema educativo*, a cura di M. Verdone, XI, 13-14, 1951, pp. 51-52.

53. Al convegno presenziarono settantasei studiosi di storia dell'arte e di cinema, funzionari delle sovrintendenze, registi, architetti. Tra le adesioni illustri spiccano i nomi di André Ghastel, Pierre Francastel, Matteo Marangoni e Anton Giulio Bragaglia, che intervenne su *Il cinema e le arti*; cfr. *Il Congresso Internazionale sul Cinema e le Arti Figurative*, Firenze 25-28 settembre 1955, n.s. di «Film. Rassegna internazionale di critica cinematografica», II, numero speciale, 1955.

guarda l'Italia, anche il proliferare di aiuti finanziari da parte dello Stato al cinema documentario sotto forma di premi di qualità; un meccanismo che moltiplicò la quantità di produzioni e di registi dediti al cortometraggio, non solo di argomento storico-artistico, suscitando diffuse speculazioni e un generale abbassamento del livello qualitativo⁵⁴. Nel lungo elenco di autori che si può ricavare dalla lettura dei vari cataloghi di film sull'arte – ai quali se ne aggiunse uno realizzato con il concorso dell'UNESCO⁵⁵ – spiccano in quegli anni figure di grande interesse come quella di Raffaele Andreassi, regista estremamente prolifico, che portò a conoscenza del grande pubblico un artista *naïf*, allora totalmente sconosciuto, come Antonio Ligabue (1960). Numerosi critici, storici dell'arte e scrittori collaborarono alla realizzazione di documentari: Mario Salmi, Enzo Carli, Lionello Puppi, Corrado Maltese, Antonio Del Guercio, Dario Durbé, Nello Ponente, Antonello Trombadori, Alberto Moravia, Carlo Levi. Lo sviluppo della televisione negli anni Sessanta e Settanta determinò poi una forte richiesta di prodotti in cui fosse prevalente l'informazione rispetto all'approfondimento critico. Il confronto tra storici dell'arte e cineasti riguardo alle possibilità culturali del documentario sull'arte passò da una fase che potremmo definire programmatica, di legittimazione culturale e di definizione teorica, a una pratica, di recensione e catalogazione della vasta produzione di quegli anni. Nel 1964 Ragghianti realizzò il suo ultimo *critofilm*, *Michelangelo*, in occasione del quarto centenario dalla morte dell'artista: un'imponente opera di sintesi delle sue teorie sul *critofilm* che fu accolta con commenti discordanti⁵⁶.

54. Riguardo alla legge del 1949, che favorì la produzione di documentari, e a quella del 1956 che arginò le speculazioni nel settore cfr. L. Chiarini, *Noterelle sul documentario*, in *Il film nella battaglia dello stile*, Roma 1954, pp. 223-233; G. Trentin, *Necessità economiche e sociali del documentario*, in «Bianco e Nero», VI, 6, 1958, pp. 63-65; G.P. Bernagozzi, *Le leggi sul documentario (1945-1975)*, in *Il cinema «carto»*, *Il documentario nella vita italiana, dagli anni Quaranta agli anni Ottanta*, Firenze 1979, pp. 117-131. Il numero di pellicole realizzate ogni anno in Italia ammontava a circa quattro-cinquecento (cfr. M. Verdone, *Il film documentario in Italia*, in «La Biennale di Venezia», VI, 25, 1955, pp. 38-41).

55. *Dix ans de films sur l'art (1952-1962)*. I. *Peinture et sculpture*, introduzione di H. Lemaître, Paris 1966.

56. G. Previtali, *Michelangelo demistificato*, in «Paragone Arte», XV, 179, 1964, pp. 56-62.

Riguardo all'elaborazione critica circa il film sull'arte va menzionata la comparsa della rivista «Cinema documentario» (1966-67) che, anche se ebbe vita breve, offrì la possibilità di alcuni affondi di rilievo, come quelli di Enrico Crispolti, che compì a più riprese un'acuta analisi degli orientamenti emersi fino a quella data, con particolare riguardo agli sviluppi che stava prendendo il *reportage* sull'arte in televisione⁵⁷.

In un'intervista del 1980 Ragghianti affermò che tra le ragioni dell'interruzione nella produzione di *critofilm* – che coincide con l'esaurimento del dibattito teorico riguardo ai film sull'arte – vi fu lo spostamento del suo personale interesse verso le possibilità offerte dall'analisi informatica dell'opera d'arte, intuizione che lo vide ancora una volta all'avanguardia nel tentativo di piegare i nuovi *media* alle ricerche sui processi creativi dell'arte⁵⁸.

Gli strumenti informatici sono ormai ampiamente utilizzati anche nelle pratiche di indagine sulle opere d'arte, e il problema del nuovo *medium* è stato anche ampiamente e autorevolmente dibattuto; tuttavia, come per la questione del documentario sull'arte – e più in generale delle metodologie di riproduzione e interpretazione tecnologica delle arti visive – il fenomeno attende ancora un riesame sistematico che ne ripercorra la storia, ne metta in luce le numerose convergenze e divergenze con la critica d'arte dell'ultimo secolo, in tutta la sua complessità. Nel settore cinematografico questo lavoro, certamente lungo e non facile, dovrebbe essere accompagnato da una nuova, aggiornata catalogazione, e dallo sviluppo delle istituzioni e dei centri di raccolta preposti alla tutela e documentazione delle opere cinematografiche stesse, luoghi in cui, duole dirlo, una gran quantità di materiali giace ancora sepolto.

Tommaso Casini

57. E. Crispolti, *Arte figurativa e film documentario*, in «Cinema documentario», I, 1, 1966, pp. 27-38; Id., *Specificità dell'inchiesta filmata sulle arti figurative*, in «Cinema documentario», I, 3-4, pp. 63-73.

58. M. Gasparini, *Conversazione con C. L. Ragghianti*, in *Carlo L. Ragghianti, i critofilm...* cit., pp. 62-72; S. Lischi, *Chiaroscuri elettronici. L'immagine televisiva come arte nella riflessione di Carlo L. Ragghianti*, in AA.VV., *Carlo Ludovico Ragghianti...* cit., pp. 204-217.