

TOMMASO CASINI

Un panorama variabile:

fonti filmate per la storia dell'arte del XX secolo

Il meccanismo della nostra conoscenza
abituale è di natura cinematografica
Henri Bergson, *L'evoluzione creatrice*¹

L'immagine in movimento, più dell'immagine fissa, caratterizza in maniera dirimpente e radicale i territori dell'arte del XX secolo. Nonostante la questione rimandi ad un dibattito storico e filosofico ormai consolidato, affermarlo può apparire ancora provocatorio per qualcuno, evidente e scontato per altri. E' chiaro, in ogni caso, che più ci si allontana dalla conclusione cronologica del secolo trascorso, più questa consapevole evidenza diventa palese, e, per certi aspetti, ingombrante e complessa da analizzare sia sul piano pratico, sia teorico. Se ci si pone infatti nella prospettiva di un'ampia analisi della storia della visione constatiamo che proprio nel XX secolo i confini tra le arti e le tecniche, grazie all'irruenza dell'immagine in movimento, sono stati definitivamente abbattuti. La strada intrapresa sembra inevitabilmente non prevedere ritorno. Nel primo decennio del secolo XXI questo abbattimento di frontiere ha avuto un'ulteriore accelerazione e potremmo dire che abbia raggiunto la sua definitiva affermazione con tutte le complesse conseguenze del caso sul piano artistico e disciplinare. Basta recarsi in un qualunque museo d'arte contemporanea o esposizione per rendersi conto che una buona parte degli artisti di oggi – ma non è una novità delle ultime generazioni – non fa più alcuna distinzione tra l'uso dell'immagine fissa e quella in movimento, entrambe sono considerate valide forme espressive, sono intercambiabili e contaminabili mettendo in discussione in profondità anche la consapevolezza delle peculiari modalità tecniche e comunicative di ciascuna di esse.² Gli albori di questo progressivo sconfinamento risalgono naturalmente alle avanguardie storiche dei primi del novecento e ai loro sviluppi nel corso del secolo, che per prime hanno sperimentato l'uso dell'immagine in movimento, dell'esperienza filmica e delle sue poliedriche forme, affiancandole alle tecniche della scultura, della pittura, della grafica e della fotografia [fig. 1; fig. 2].³ Alle testimonianze sull'uso creativo dell'immagine in movimento da parte degli artisti del secolo XX – e di questo primo decennio del XXI⁴ – va aggiunto anche un altro sconfinato panorama di immagini in movimento che ha mostrato l'arte pur non avendo l'artista come esecutore o ideatore, facendolo apparire piuttosto come soggetto e protagonista. Mi riferisco a tutti quei prodotti, spesso molto

coinvolgenti per lo spettatore, realizzati da registi o cineoperatori che hanno documentato l'arte nel suo farsi, hanno fatto sentire la diretta voce degli artisti, hanno mostrato l'allestimento temporaneo delle opere nei musei o in altri spazi pubblici o privati, hanno esaminato le tecniche, testimoniato il restauro, hanno indagato la storia dell'arte con l'ausilio di commenti parlati storico-critici, informativi, divulgativi o musicali. Questo immenso panorama di immagini sull'arte prodotte nel corso del novecento – cinematografiche, televisive, video, e ora anche realizzate per il web o in esso confluite da precedenti supporti –, è generalmente classificato come documentario, o film sull'arte e gli artisti, e può ormai a buon diritto, in particolare nei suoi esiti più felici e rigorosi, essere considerato anch'esso una fonte primaria per la ricostruzione della storia dell'arte del secolo XX.

Per cercare di orientarsi e capire in che maniera ciò sia possibile è necessario porsi alcuni quesiti: può il cinema documentario e il mezzo televisivo essere uno strumento privilegiato e di proficua osservazione, analisi e interpretazione riguardo alla genesi delle opere d'arte? Che cosa abbiamo imparato grazie al cinema sul rapporto tra il creatore e la sua opera da quando esistono le manifestazioni filmate che registrano l'atto creativo? E ancora, qual è la prospettiva metodologica e la considerazione culturale con cui gli storici dell'arte si sono confrontati, e si confrontano, riguardo all'immagine in movimento e al suo utilizzo documentaristico oltre che artistico/creativo? Quali le potenzialità e i limiti di carattere contenutistico e filologico che questo genere di fonte presenta?

Per dare qualche risposta almeno ad alcuni di questi complessi interrogativi partirò inizialmente da una considerazione generale. Tra gli storici dell'arte, e in particolare nel mondo accademico, anche per coloro che si occupano di arte contemporanea, intendendo naturalmente un arco cronologico della contemporaneità che si estenda almeno a partire dalla seconda metà del novecento sino ad oggi, esiste una certa diffusa inconsapevolezza venata di diffidenza culturale nel considerare i documenti filmati, e audiovisivi in generale, pur di specifico argomento artistico, come una fonte storica primaria a tutti gli effetti. Lo studio e l'utilizzo di questo genere di fonte è indubbiamente meno considerato rispetto alle fonti archivistiche e bibliografiche cartacee, appannaggio degli specialisti di questa tecnica, un territorio esplorato da chi ha competenze più nel campo del cinema, della televisione e del video. L'immagine in movimento è spesso considerata un genere a sé all'interno della produzione di artisti che, avendone fatto uso, si sono espressi anche con tecniche visive tradizionali storicamente più consolidate.⁵ Diffidenza ancora più marcata si rileva poi nel fatto di considerare questo genere di fonte come un materiale di per sé utile alla realizzazione di prodotti audiovisivi scientifici, accettandone tutt'al più l'uso per confezionare

documentari didattici, in occasione di mostre o programmi televisivi divulgativi.

In ambito storiografico questa sintomatica forma di prevenzione nei confronti dell'immagine in movimento, del documentario sull'arte, si nota anche solo sfogliando le bibliografie di studi sia generali, sia particolari, dedicate agli ultimi sessanta anni di storia dell'arte, nelle quali è ancora assai raro trovare riferimenti a fonti non cartacee. È ancor più raro per gli storici dell'arte prendere in considerazione le fonti audiovisive (filmati su artisti al lavoro, interviste ad artisti e critici, storici dell'arte, collezionisti, pubblico, inchieste e servizi televisivi, interviste radiofoniche ecc.), per realizzare di propria iniziativa documentari su un determinato argomento anche quando si potrebbe reperire una documentazione abbondante. Per fare un esempio concreto basterà pensare ai materiali audiovisivi e sonori registrati durante le Biennali d'arte di Venezia degli ultimi cinquant'anni, conservati all'ASAC, che rimangono ancora in gran parte inesplorati o sono stati sporadicamente utilizzati per la ricostruzione storica sia della stessa Biennale sia per aver visto la partecipazione all'evento di singoli artisti o gruppi.⁶ Lo stesso, per rimanere in ambito italiano, vale per quelle testimonianze documentaristiche di tematica storico-artistica conservate presso la cineteca delle Teche RAI e l'Archivio dell'Istituto LUCE a cui accennerò in questo studio esaminando alcuni esempi emblematici, su cui in generale la letteratura critica o i prodotti multimediali sono poco numerosi.⁷

Infine è ancor più paradossale notare che la definizione di fonte secondaria si estende talvolta anche all'immagine fotografica documentaristica, troppo spesso sacrificata a mero scopo illustrativo. Pur essendo considerata una fonte imprescindibile per la produzione critica scientifica o divulgativa su qualunque temperie o fatto artistico del novecento (movimento, biografia d'artista, allestimento, riproduzione di un quadro o una scultura ecc.), non sempre all'immagine fotografica viene attribuita quella potenzialità e dignità di documento dispensata alla fonte tradizionale scritta, dotata cioè di precise regole di utilizzo filologico.

Il ritardo di sensibilità culturale per l'audiovisivo in particolare, ma anche per l'immagine fotografica, ha varie ragioni contingenti le cui responsabilità non sono imputabili esclusivamente agli storici dell'arte. La prima motivazione riguarda l'innegabile difficoltà di reperibilità delle fonti audiovisive, le quali, spesso, pur essendo riproducibili, sono depositate in unica copia presso archivi e cineteche, da cui ne consegue la loro scarsa diffusione. La seconda ragione è che frequentemente manca una catalogazione di questo tipo di fonti o esse versano in cattive condizioni di conservazione a causa della loro deperibilità o, ancora, non sono facilmente visibili perché realizzate su supporti non più leggibili con le attrezzature disponibili sul mercato (si pensi al caso dei

videotape che non sono stati riversati su supporti d'uso corrente). Ultimo problema riguarda l'uso, ma talvolta anche il solo studio dell'immagine in movimento, che incontra vincoli di diritti e costi economici elevati. Questo ultimo aspetto, certo non secondario, è indubbiamente un ostacolo all'uso della documentazione filmata pur considerando che da sempre le immagini riproducibili, si comprano e si vendono, e quelle filmate sono più costose per loro natura.

Se quanto descritto spesso accade – purtroppo – nell'ambito della storia dell'arte non si può dire, per fortuna, avvenga in altre branche delle discipline storiche che hanno invece dimostrato una consapevolezza di gran lunga superiore per la documentazione fotografica, cinematografica, televisiva e radiofonica prodotta nel corso di tutto il XX secolo. Almeno da un quindicennio a questa parte, gli storici del novecento che si sono occupati di eventi bellici, politici, sociali o di costume, hanno utilizzato infatti a piene mani questo genere di fonti per le proprie ricostruzioni ed indagini storico-documentarie, interrogandosi e allargando l'orizzonte anche su fondamentali questioni riguardanti la natura delle *nuove fonti medial*i, sul piano sia della loro verosimiglianza e affidabilità riguardo alla realtà dell'evento, sia considerandone limiti, linguaggio e modalità di utilizzo filologico o propagandistico.⁸

Nelle pagine che seguono cercherò di analizzare sinteticamente alcuni aspetti dell'uso dell'immagine in movimento nella storia dell'arte del novecento attraverso materiali e temi specifici: l'utilizzo della cinematografia da parte della critica d'arte tra gli anni quaranta e sessanta, in particolare in ambito italiano ed europeo; due testimonianze filmate conservate presso le cineteche della RAI e dell'Istituto LUCE (la prima circa il rapporto tra artisti e museo d'arte contemporanea, l'altra riguardo al mercato dell'arte in Italia negli anni sessanta e settanta); e, inoltre, l'immagine dell'artista, con una riflessione sui casi di Pablo Picasso, Andy Warhol e Joseph Beuys.

L'arte colta sul fatto

Philippe-Alain Michaud, studiando il genere del *film sull'arte*, per facilitarne la considerazione in chiave storiografica, classificò per primo in sottogeneri questo vasto ambito di fonti audiovisive nel seguente modo: 1. Film processuali; 2. Film di storia dell'arte; 3. Vite d'artisti; 4. Film d'artista.⁹

Al primo posto lo studioso francese collocava dunque il *film processuale* – definizione per quel prodotto cinematografico o televisivo in cui si vede l'artista al lavoro – termine che è entrato a pieno titolo nel linguaggio della critica. Parafrasando una famosa definizione-manifesto di Dziga Vertov “la vita colta sul fatto”,¹⁰ con il cinema che filma gli artisti, ci troviamo di fronte ad una modalità simile e ad uno strumento del tutto nuovo per la storia dell'arte: la possibilità di assistere, attraverso il dispositivo cinematografico o televisivo –

che secondo i dettami vertoviani dovrebbe risultare invisibile in modo da non modificare la realtà – alla esecuzione dinamica dell’opera, ai suoi passaggi creativi, al gesto artistico colto nel suo farsi. Prima dell’invenzione del cinema la rappresentazione del gesto artistico era riservata al ritratto, o meglio all’autoritratto dell’artista, in cui egli stesso si fissava in un preciso istante, alle prese con tela, pennelli o scalpelli.¹¹ Una vasta iconografia di questo tipo risale al secolo XVI e si estende fino all’epoca della fotografia. Con la comparsa del cinema, come per molti altri ambiti della realtà, anche l’arte e gli artisti divennero un soggetto da immortalare. Il salto percettivo di rendere visibile l’atto creativo fu però di portata rivoluzionaria, non si trattava solo di filmare un gesto ma si cercò di immortalare anche il pensiero che lo muoveva. Le tappe del film processuale, si preannunciarono sin dagli albori del nuovo mezzo come un’innovativa forma di ritratto in azione dell’artista; documentazione in grado di mostrare la flagranza della creatività. La sua storia si sviluppa a partire dal celebre documentario muto *Ceux de chez nous* di Sacha Guitry (1915) in cui si vedevano ripresi per la prima volta a lavoro, dinanzi alle loro opere, artisti come Auguste Rodin, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir [fig. 3; fig. 4] scelti insieme a scrittori ed attori, più come celebrità delle quali lasciare una testimonianza filmata, che per il fatto di mostrarli scientemente al lavoro.¹² Agli inizi degli anni venti risalgono gli importantissimi cortometraggi della serie *Schaffende Hände (Mani creatrici)* del regista tedesco Hans Cürlis, veri e propri pionieristici esempi di film che ritraggono artisti a lavoro nei propri atelier: Lovis Corinth (1922), Max Liebermann, Max Slevogt, Otto Dix (1926), George Grosz (1923-25), Alexander Calder (1927), Vasilij Kandinskij (1926) [fig. 5; fig. 6; fig. 7].¹³ Dopo i lavori di Cürlis, con l’avvento del sonoro, seguirono altri importanti casi di film sugli artisti a lavoro, realizzati con sempre maggior complicità e consapevolezza delle potenzialità del mezzo di ripresa cinematografica da parte degli artisti stessi, come nel caso dei numerosi cortometraggi realizzati da Alain Resnais nel 1947 negli studi di alcuni nomi del panorama artistico surrealista e astratto parigino: Oscar Dominguez, Luciene Coutaud, Hans Hartung, Félix Labisse, César Domela e Henri Goetz.¹⁴

Una possibilità di svolta di questo genere di esplorazione dell’atto creativo, vera e propria estensione dell’opera attraverso la temporalità del cinema, fu intuita e sviluppata dal regista e critico d’arte belga Paul Haesaerts nel 1949, utilizzando una tecnica semplice ma innovativa per la ripresa, ovvero l’uso di un vetro dietro al quale fu filmato per la prima volta Pablo Picasso mentre dipingeva direttamente sulla superficie trasparente [fig. 8].¹⁵ Questo *escamotage* tecnico fu utilizzato in parte anche l’anno seguente per il primo dei due famosissimi filmati che vide protagonista Jackson Pollock, realizzati da Hans Namuth e Paul Falkenberg. Dietro al vetro Pollock mostrava con grande efficacia rituale la propria tecnica di *dripping*.¹⁶

Nel 1956 fu, infine, Henri-Georges Clouzot a consacrare definitivamente l'idea che si potesse svelare ad un vasto pubblico il gesto e il pensiero creativo dell'artista nella realizzazione della "metamorfosi di un dipinto"¹⁷ con il mediometraggio *Le Mystère Picasso* che vedeva ancora una volta il pittore spagnolo come protagonista di una rappresentazione del processo creativo.¹⁸ Sul film di Clouzot la letteratura critica è assai abbondante e ha visto dibattere storici del cinema e dell'arte.¹⁹ Il film rappresentò, come si diceva, un vertice sia per l'importanza dell'artista e la creazione del suo mito in vita e *post mortem*, sia per la durata della pellicola e la sua grande diffusione. Dimostrò in sostanza che solo attraverso la ripresa cinematografica sarebbe stato possibile creare un'immagine duratura dell'artista, ben oltre i singoli scatti fotografici, un'immagine immediata, di altissimo e incomparabile valore documentario, ora e più ancora nel tempo, anzitutto mostrando la persona, nella sua realtà fisica attiva e psicologica: mostrandone e tramandandone la voce, i modi, il personaggio, il suo ambiente di vita e di lavoro, analizzato in tutti i suoi particolari aspetti, dandoci così una dichiarazione impareggiabile della concretezza dell'arte nel suo processo di realizzazione.

Il valore di questi film è quello di inaugurare un filone prolifico e duraturo che giunge sino a noi, ogniqualvolta cioè assistiamo ad un filmato che ha per protagonista un artista intento nel realizzare una qualunque azione di carattere creativo davanti alla macchina da presa o descrivere a parole la sua arte.²⁰ Possiamo dire, dunque, che queste testimonianze hanno una intrinseca natura ambivalente: quella di opera in sé per sé e quella di documento storico, anticipatrici di tutte quelle testimonianze filmate performative che sono state realizzate dagli artisti o sugli artisti nella seconda metà del novecento.

Nel 1985, edito dal Centre Pompidou, fu realizzato il primo, e a tutt'oggi l'unico, repertorio cartaceo esistente in cui sia stata catalogata la più grande quantità di titoli conosciuti di film sull'arte e gli artisti.²¹ Altri cataloghi erano stati realizzati fino ad allora,²² ma nessuno che si fosse prefisso di censire il più vasto numero di film muti o parlati sull'arte del XX secolo. A venticinque anni di distanza quella catalogazione, nonostante le sue lacune, è rimasta preziosa per la sua complessità e vastità, ma purtroppo non è stata ancora aggiornata e integrata.

Tra scoperte, riscoperte e nuove produzioni le fonti audiovisive sono in continuo accrescimento di materiali e ricevono in alcuni casi la giusta considerazione, come avviene in numerose mediateche sparse nel mondo, per fare alcuni esempi: al Centre Pompidou di Parigi, con l'esperimento della Tate di Londra attraverso il Tate Channel on-line, nella mediateca del MoMA di New York, in quella della GAM di Torino, al MAXXI e al MACRO di Roma e o nei casi di archivi audiovisivi di organizzazioni come quelli del DOCVA di Viagarini e Careof a Milano.²³

Nonostante ciò, la sensibilità per le fonti audiovisive stenta ancora ad affermarsi come riferimento imprescindibile e primario per la ricostruzione

dell'arte del XX secolo, strumento per una possibile futura storia filmata che si prefigga di fare un passo in avanti rispetto alla mera divulgazione audiovisiva di stampo televisivo. Il web, in questa direzione, potrà essere la chiave di volta di una radicale trasformazione, oltre che tecnologica, anche dei linguaggi.

Il documentario sull'arte come strumento e fonte per la critica

Risale agli anni trenta e quaranta del novecento, parallelamente ai primi film processuali di cui si è detto, la nascita in Europa – in Belgio e Italia in particolare –, di una forma di cinematografia dedicata alla storia dell'arte del passato. Con essa furono gettate le basi per una nuova ipotesi sperimentale di approccio critico alle arti.

Si trattò all'inizio di brevi documentari su singoli artisti o opere d'arte, realizzati spesso filmando per ragioni economiche le immagini fotografiche piuttosto che le opere dal vero. Il genere vide la sua comparsa ufficiale sin dalla prima edizione, nel 1932, della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, nel contesto della XVIII Biennale d'arte svolgendo, a partire dalla successiva edizione del 1934, annualmente, un ruolo centrale per la visibilità e la diffusione di questo nuovo genere cinematografico che attraverso specifici modelli e stereotipi documentaristici di presentazione delle opere d'arte e delle vicende artistiche, ebbe un preciso ruolo nella televisione nei decenni successivi.²⁴

Protagonisti di questa stagione del documentario sull'arte delle origini furono registi, critici e storici dell'arte come il regista tedesco Curt Oertel, il critico d'arte francese René Huygues e, soprattutto, alcuni cineasti belgi, tra cui Charles Dekeukeleire, André Cauvin e Henri Storck.²⁵ Quest'ultimo collaborò con Paul Haesaerts, storico dell'arte fiamminga allievo di Heinrich Wölfflin, ad un'importante serie di lavori.²⁶ Alcuni anni dopo, nel 1941, alla VII Mostra d'arte cinematografica venne presentato *Racconto di un affresco* (1938) di Luciano Emmer ed Enrico Gras dedicato agli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni. La pellicola, basata su foto Alinari, inaugurò la produzione di cortometraggi del ventenne Emmer ed occupa, per molti versi, il posto di capostipite nella storia del cinema che ha per oggetto l'opera d'arte proposta in chiave empatica più che interpretativa e critica.²⁷

Le fotografie di opere d'arte – diffuse da oltre un cinquantennio ed utilizzate per innumerevoli scopi, dalla didattica alla documentazione, fino alla diffusione commerciale – in maniera quasi casuale, assunsero naturalmente un ruolo di transito verso una nuova forma di critica d'arte realizzata attraverso il montaggio cinematografico. Protagonisti delle nuove possibilità offerte dal mezzo, con metodi opposti, furono alla fine degli anni quaranta anche gli storici dell'arte Roberto Longhi, insieme allo storico del cinema Umberto Barbaro, e soprattutto Carlo Ludovico Ragghianti che si dedicò alla realizzazione dei celebri *critofilm*.²⁸ Nell'immediato secondo dopoguerra si

concentrano dunque, in rapida sequenza, i lavori che connotano l'esordio di una stagione del tutto nuova per questo genere cinematografico e che oggi costituiscono un panorama da indagare per gli storici della critica d'arte del novecento. 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*²⁹ – 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 scriveva, con spirito forse eccessivamente ottimistico e venato di trionfalismo:

L'arte del film trova, nel film sull'Arte, una consacrazione tanto attesa quanto ammirevole. 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.³⁰

Il riferimento esplicito di L'Herbier all'opera *Les voix du silence* di Malraux, primo volume della celebre *Psychologie de l'art*, uscito nel 1947, pur accolto con diffidenza dall'ambiente degli storici dell'arte, assume un ruolo di grande interesse per intravedere uno degli aspetti che si celano dietro alla crescente produzione di film sull'arte nell'immediato dopoguerra.³¹

Le Musée imaginaire, tradotto in italiano solo nel 1957, pose infatti al centro dell'attenzione il ruolo delle trasformazioni provocate dall'immagine fotografica e di conseguenza cinematografica sull'arte e la sua storia.³² A partire dai primi anni cinquanta, fino alla fine degli anni sessanta, il dibattito attorno al film sull'arte fu, dunque, serrato e variegato ed ebbe su numerose riviste di cinema, fotografia e d'arte echi diffusi,³³ che si possono ritrovare anche nella neonata rivista trimestrale della Biennale di Venezia.³⁴ Lo sviluppo della televisione negli anni sessanta e settanta determinò poi una forte richiesta di prodotti documentaristici sull'arte in cui, pur prevalendo l'esigenza d'informare con approccio divulgativo, non mancò la proposta – come vedremo – di approfondimenti critici come era accaduto nel documentario cinematografico.

Il confronto tra storici dell'arte e cineasti riguardo alle possibilità di crescita culturale del documentario sull'arte passò da una fase che potremmo definire programmatica, di legittimazione e di definizione teorica a quella pratica, di critica, recensione e catalogazione della vasta produzione di quegli anni. Nel 1964 Ragghianti realizzò *Michelangiolo*, il suo ultimo *critofilm*, in occasione del quarto centenario dalla morte dell'artista, un'imponente opera di sintesi delle sue teorie sul *critofilm* che fu accolta con commenti discordanti.³⁵ Riguardo all'elaborazione critica circa il film sull'arte e le sue potenzialità va menzionata la comparsa, in quegli anni, della rivista *Cinema documentario*

(1966-67) che, seppur per un breve periodo, offrì la possibilità di alcuni affondi di rilievo, come quelli di Enrico Crispolti, che compì a più riprese un'acuta analisi degli orientamenti fino a quella data, con particolare riguardo agli sviluppi che stava prendendo il reportage sull'arte in televisione.³⁶ In un'intervista del 1980, Ragghianti affermò che tra le ragioni dell'interruzione nella produzione di *critofilm* – che coincise con l'esaurimento del dibattito teorico riguardo ai film sull'arte – vi fu il suo personale interesse per le possibilità di analisi informatiche dell'opera d'arte, intuizioni che lo videro ancora una volta all'avanguardia, attraverso i nuovi media, nelle ricerche sui processi creativi dell'arte.³⁷

Esempi di fonti filmate sulla storia dell'arte nell'Archivio LUCE e nelle Teche RAI

La storia dell'arte fece una comparsa sorprendentemente precoce nel panorama delle trasmissioni RAI delle origini.

Abbiamo una data e un'ora esatta: 3 gennaio 1954 alle ore 19:00, giorno dell'inizio ufficiale dei programmi, fu trasmesso un documentario su Gianbattista Tiepolo, a cura dello storico dell'arte Antonio Morassi, in una rubrica intitolata “Le avventure dell'arte”, sintomo di una promettente attenzione per la cultura artistica da parte della televisione italiana che, pur progressivamente declinata ed emarginata soprattutto negli ultimi vent'anni, costituisce oggi una testimonianza di valore storico di grande interesse su come i temi della cultura, e dell'arte in particolare, siano stati veicolati dai mezzi di comunicazione di massa nella seconda metà del secolo.³⁸ L'entusiasmo per il mezzo televisivo aveva già da qualche tempo coinvolto alcuni artisti come dimostra il celebre “Manifesto del movimento Spaziale per la televisione” (17 maggio 1952), firmato tra gli altri da Lucio Fontana e Alberto Burri.³⁹

Prima della comparsa della televisione in Italia, nei primi anni cinquanta – ma anche in seguito –, un fondamentale ruolo di documentazione della vita artistica nazionale fu svolto dall'Istituto LUCE, secondo una prassi consolidata. L'enorme quantità di documentazione audiovisiva prodotta nel XX secolo dai due enti italiani costituisce – nonostante sia stata in parte dispersa, deteriorata o distrutta o ancora non catalogata – uno dei giacimenti più rilevanti al mondo di memoria filmata.⁴⁰ Una documentazione la cui archiviazione e catalogazione è stata molto tardiva rispetto alle necessità.⁴¹ Solo negli ultimi quindici anni una parte di questi patrimoni di immagini sono oggetto di importanti progetti di recupero e catalogazione secondo un'ottica per lo più aziendale, orientata alla salvaguardia dei materiali d'archivio ai fini essenzialmente del loro riuso commerciale divulgativo. Il ritardo della salvaguardia e, dunque, della conoscenza e dello studio del patrimonio audiovisivo nel nostro paese è motivato da una generale insensibilità,

protrattasi fino ad una ventina di anni fa, nel considerare il documento audiovisivo come fonte per la conoscenza della storia del XX secolo.

L'archivistica in Italia si è aperta solo di recente allo studio delle problematiche riguardanti il trattamento delle fonti di immagini in movimento presenti in cineteche e archivi. Altrettanto recenti, e conseguenti, sono l'attenzione e l'impegno su tali temi da parte di istituzioni governative e dal mondo scientifico (storici, semiologi, sociologi, storici dell'arte e del cinema, archivisti) e degli stessi operatori del settore (registi, giornalisti, operatori). Il ritardo accumulato ha purtroppo prodotto danni notevoli, il peggiore dei quali è senz'altro la perdita di una considerevole parte del patrimonio filmico, televisivo e radiofonico italiano su pellicola e nastri magnetici e della documentazione cartacea ad esso attinente, oltre all'aver privato gli studiosi della possibilità di accedere, consultare e studiare le fonti di questo tipo, sopravvissute all'incuria e al deperimento.

Non sorprende dunque che l'attenzione da parte degli storici dell'arte verso questo materiale audiovisivo sia stata, fino ad oggi, ancora poco frequente.⁴² Per indicarne le potenzialità di ricerca, a titolo di esemplificazione, mi limiterò ad un paio di casi attingendo nel pur sempre vasto patrimonio disponibile presso le Teche RAI o attraverso l'Archivio dell'Istituto LUCE liberamente consultabile in rete.

A) RAI. Nella tarda serata del 3 dicembre 1969 fu trasmessa in Tv un'inchiesta intitolata "Il museo e la città, l'arte contemporanea e l'Italia", per la regia di Piero Berengo Gardin, cugino del celebre fotografo.⁴³ Si tratta di un'approfondita indagine su come le istituzioni pubbliche museali italiane si confrontavano con l'affermarsi dei nuovi linguaggi artistici, a partire dalla fine della guerra. Il programma, della durata di 35', si apre con le interviste a Palma Bucarelli, direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, a Luigi Mallé e Guido Perocco, direttori rispettivamente della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino e della Galleria d'Arte Moderna Ca' Pesaro di Venezia. L'inchiesta, come si può ben intuire, raccoglieva dunque delle testimonianze di alto profilo sullo stato della questione e su ciò che si doveva e poteva fare per sviluppare la sensibilità delle istituzioni e del pubblico verso l'arte contemporanea. Il dibattito si può condensare in una comune e pubblica richiesta allo Stato di natura principalmente finanziaria, ma anche di ordine scientifico e tecnico, e – non ultima –, di esigenza di spazi. Di grandissimo interesse è oltretutto che questo filmato fu girato nelle sale dei musei menzionati, mostrandone l'allestimento dell'epoca, tra cui compare l'assemblaggio integrale dell'opera di Enzo Mari *Modulo 856* (dieci pannelli in laminato bianco + specchio) del 1967, con un commento dello stesso Mari, presente in voce fuoricampo. Altro tema centrale dell'inchiesta è quello della riflessione sulla comunicazione artistica contemporanea, con il suggerimento di cercare luoghi diversi per ambientare i prodotti delle nuove tendenze artistiche, dimostrando che i modelli storici del museo e della galleria stavano

per entrare in crisi. Vengono chiamati in causa allora gli spazi innovativi creati in quegli anni, in particolare L'Attico di Fabio Sargentini a Roma e la galleria di Gian Enzo Sperone a Torino. Le immagini filmate di queste gallerie, fornite da Sandro Franchina e Luca Patella, mostrano il contrasto con l'allestimento permanente del contenitore museale messo a confronto con il dinamismo dei grandi ambienti delle nuove gallerie, adatti per ogni tipo di sperimentazione, luoghi di nuove forme di socialità e fruizione artistica, come accade per le divenute celebri personali del '69 di Eliseo Mattiacci, Jannis Kounellis e Carl Andre, riguardo alle quali si afferma: "L'ordinamento tradizionale del museo e della galleria non ha più senso davanti a queste nuove forme d'arte. Ambienti diversi da questi luoghi tradizionali possono offrire un rapporto inedito tra l'artista che opera e il pubblico che partecipa all'azione del creare".⁴⁴ L'inchiesta si conclude con un acuto intervento di Giulio Carlo Argan, il quale, parlando di museo e città in uno scenario inconsueto - uno sfasciacarrozze della periferia romana - afferma:

Questo tipo di macabra esposizione potrebbe chiamarsi il museo della città com'è. Di una città urbanisticamente sbagliata che invece di armonizzare, esaspera fino alla violenza le forze agenti all'interno del suo tracciato. È la città deteriorata e degenerata per la mancanza di esperienza estetica, perché l'esperienza estetica, il cui centro naturale è il museo, non concorre alla struttura della città. [...] La città non è più il mezzo principale dell'educazione estetica. Tutti sappiamo che l'educazione estetica non è un'educazione sovrapposta; è un'educazione di fondo, strutturale, il cui centro è ovviamente il museo, che quindi dovrebbe essere il nucleo dell'urbanistica. Dovrebbe essere il luogo della sperimentazione della città. [...] Se si vuole che la città, la città come arte sia il luogo della costruzione della società e della civiltà, è indispensabile che questa funzione si concentri nel museo e che il museo diventi non una specie di deposito di cose, di opere, di oggetti, come questo sia pure in un'altra chiave, ma che diventi invece la scuola della formazione umana alla costruzione del proprio ambiente.

B) LUCE. Se ci spostiamo dai materiali RAI a quelli del LUCE, all'incirca in quegli stessi anni, notiamo notevoli diversità di linguaggio e soprattutto di durata dei filmati, per la destinazione che i cinegiornali LUCE avevano, collocati prima della proiezione di film di sala e rivolti pertanto ad un pubblico vasto ed eterogeneo, in attesa dello spettacolo cinematografico.

Prendiamo in esame un esempio della *Settimana Incom*,⁴⁵ il numero datato 30 agosto 1963, dal titolo "Quadri come frigoriferi" [fig. 11; fig. 12].⁴⁶ L'inchiesta, realizzata in pieno boom economico, mette al corrente il grande pubblico delle peculiarità dei meccanismi che regolano il mercato dell'arte criticando il fatto che non sempre valore artistico e valore di mercato coincidono. Gli stessi mercanti e collezionisti ricomprano, durante le aste, i propri quadri per aumentarne il valore di mercato, come ammettono alcuni galleristi romani intervistati: Claudio Bruni Sakraischik, Fabio Sargentini e Antonio Russo. Viene poi intervistato Corrado Cagli, il quale, pur riconoscendo i meriti dei galleristi che svolgono opera di divulgazione, teme che il mercato possa indurre gli

artisti a produrre non più delle opere ma dei prodotti da piazzare e vendere come se si trattasse di merci vere e proprie. Nei cataloghi presentati nel servizio, le quotazioni delle opere di De Chirico si aggirano già intorno ai nove milioni di lire e quelle di Capogrossi intorno ai sei milioni, mentre Guttuso, Vedova e Afro sono intorno ai due milioni e mezzo.

Da queste sintetiche descrizioni emergono dunque, in maniera inequivocabile, le potenzialità informative tipiche del documento audiovisivo polivalente, da cui lo storico può trarre molteplici dati riguardo alla congiuntura – nello specifico – tra arte e mercato, agli inizi degli anni sessanta e la percezione dell'arte contemporanea sul piano sociale. Oltre a questi aspetti, evidenziati nell'anonimo commento verbale, su cui molto vi sarebbe da dire soprattutto circa il tono ironico e a tratti polemico dello speaker – che sembra interpretare i dubbi e le domande “dell'uomo della strada” – vi è poi l'indubbio valore documentaristico intrinseco alle immagini: gli allestimenti delle gallerie, le modalità di vendita durante le aste, la visione dello studio di un artista al lavoro.

Morte e video-eternità di Andy Warhol e Joseph Beuys

Tra gli artisti del novecento che hanno beneficiato della maggior fortuna audiovisiva, oltre al già citato caso di Picasso, indubbiamente vi sono, a partire dalla seconda metà degli anni sessanta, Andy Warhol e Joseph Beuys. Per entrambi esiste una vastissima quantità di materiali filmati di varia tipologia, sia realizzati da loro stessi, sia riguardanti il loro lavoro. Warhol e Beuys condividevano il gusto per la messa in scena della figura dell'artista, per la copertura mediatica che assume l'espressione pubblica e registrata della parola.⁴⁷ Questi materiali, nelle varie declinazioni, possono essere definiti e considerati sia per la forma e il loro contenuto artistico, sia anche come comunicazione e documentazione del lavoro, catalogabili tutti a pieno diritto, per il discorso che qui si conduce, come fonti storico-documentarie primarie. Per Warhol l'elaborazione e la sperimentazione del mezzo cinematografico prima e di quello televisivo poi, come qualunque altro mezzo visivo da esplorare, lo condusse al concetto assai noto dei “quindici minuti di celebrità”, formulato profeticamente attorno al 1967 per definire l'esperienza di chiunque fosse apparso in Tv. In seguito Warhol ingaggiò un vero e proprio corpo a corpo con il mezzo ideando e realizzando alcuni programmi televisivi tra cui proprio *Andy Warhol Fifteen Minutes* che si concluse, nel 1987, con la trasmissione dedicata ai suoi stessi funerali, facendo così coincidere la fine della sua vita biologica con quella del suo destino mediale [fig. 9].⁴⁸ Ne consegue che tutto il materiale audiovisivo prodotto da Warhol sia da considerarsi, al pari delle sue opere pittoriche, allo stesso tempo, opera in sé e documento storico.

Il caso di Beuys è soltanto in apparenza diametralmente opposto a quello di Warhol: essendo stato artefice, com'è noto, di una comunicazione artistica "diretta", egli sarebbe da ritenere teoricamente lontano dai cliché mediali del cinema e della televisione. Beuys, invece, ne fece ampio utilizzo sia in chiave polemica e reattiva, come nel caso della video-performance *Filz-TV* [fig. 10] in cui l'artista tedesco ingaggiava un incontro di boxe con il televisore, sia in chiave documentaristica e memoriale considerandolo come una estensione del potere della parola e delle sue azioni.⁴⁹ In occasione di una retrospettiva nel 1994, tenutasi al Centre Pompidou, furono censiti ben 119 film e video su Beuys (documentari sulla sua opera, interviste, registrazioni di conferenze e di allestimenti) compresi quelli da lui stesso realizzati come performance.⁵⁰ Questa abbondanza di materiali è strettamente connessa al lavoro impegnato e alla personalità di Beuys ed è un caso che credo si presti assai bene ad una riflessione generale sull'audiovisivo come fonte per la storia dell'arte. Il "mito Beuys", come il "mito Picasso", o il "mito Warhol", furono enormemente amplificati dall'utilizzo del cinema e dall'attenzione dedicata dalla televisione alle loro personalità o dal modo stesso in cui essi cercarono di utilizzare o manipolare questi mezzi. Le partecipazioni da parte di Warhol e Beuys a film documentari, video, programmi televisivi – visti oggi, a venticinque anni dalla loro scomparsa – anche attraverso la condivisione mediale a tutti accessibile, offerta da YouTube,⁵¹ assumono un ruolo di speciali documenti di memoria quando a comparire è la stessa immagine dell'artista, oppure strumenti di diffusione delle opere e delle loro teorie artistiche: tutti elementi con cui lo storico deve e dovrà sempre più fare necessariamente i conti.

Una proposta conclusiva

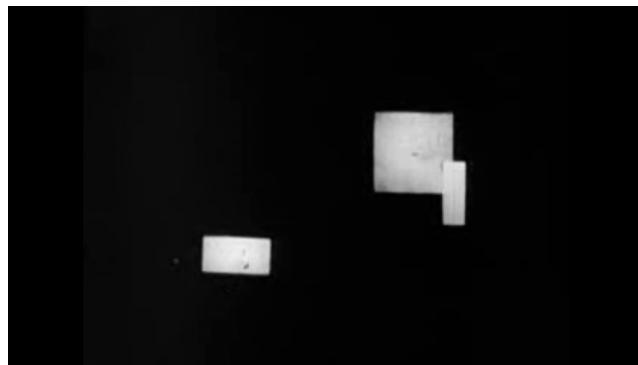
Il percorso condotto sin qui tra esempi filmati, passaggi storici, approcci critici, istituzioni che conservano parte della memoria audiovisiva sull'arte del XX secolo composta, come si è detto, da materiali in gran parte ancora sconosciuti, credo abbia mostrato chiaramente lo straordinario valore che essi hanno per la storiografia che si occupa dei fenomeni storico-artistici del novecento.

Mio intento, in questo contributo, sin dalle premesse, era offrirne una ricognizione, incoraggiarne la conoscenza e stimolarne l'utilizzo. Nonostante l'interesse che potrebbe esistere attorno a questa materia, purtroppo, sono ancora scarsi gli strumenti catalografici di base a disposizione degli studiosi e per questo motivo, tra le proposte per una nuova fase da sviluppare in questo ambito di ricerche, vi è quindi innanzitutto la necessità di realizzare un censimento il più vasto possibile di queste fonti, a livello internazionale, sfruttando naturalmente le potenzialità del web. Rendere accessibile via web a studiosi e studenti un materiale di grande importanza storica altrimenti

difficilmente consultabile a distanza, potrà gettare le basi per una catalogazione virtuale in continuo aggiornamento. I materiali filmati sull'arte e gli artisti del secolo XX, e di questo inizio del XXI, restano infatti una fonte diretta nella loro specificità, una testimonianza ormai imprescindibile per lo storico dell'arte di oggi, specchio di interpretazioni critiche e stimolo per possibili nuove indagini. Progressivamente il materiale del passato (cinematografico e televisivo) si affiancherà a quello sempre più consistente prodotto nell'epoca digitale. Arriverà il momento in cui sarà possibile, e necessario, studiare l'immagine in movimento – arte per eccellenza dei secoli XX e XXI –, non solo con gli strumenti della parola scritta ma anche con gli stessi mezzi audiovisivi, sfruttandone le loro caratteristiche dinamiche e multimediali, andando incontro a tutte le loro potenzialità di ontologica auto-evidenza.

TAVOLE

- 1 Fotogramma da video mpeg: Hans Richter, *Rhythm 21*, 16 mm film, 1921.
- 2 Fotogramma da video mpeg: Marcel Duchamp, *Anémic Cinéma*, 35 mm film, 1926.
- 3 Fotogramma da video mpeg: Sacha Guitry, Frédéric Roussif, *Ceux de chez nous*, 35 mm film, 1915 e 1952. (Auguste Rodin).
- 4 Fotogramma da video mpeg: Sacha Guitry, Frédéric Roussif, *Ceux de chez nous*, 35 mm film, 1915 e 1952. (Pierre-Auguste Renoir).
- 5 Fotogramma da video mpeg: Hans Cürlis, *Schaffende Hände: Lovis Corinth*, 35 mm film, 1922.
- 6 Fotogramma da video mpeg: Hans Cürlis, *Schaffende Hände: Wassily Kandinsky*, 35 mm film, 1926.
- 7 Fotogramma da video mpeg: Hans Cürlis, *Alexander Calder. Drahtplastik*, 35 mm film, 1929.
- 8 Fotogramma da video mpeg: Paul Haesaert, *Visite à Picasso*, 16 mm film, 1950.
- 9 Fotogramma da video mpeg: Don Monroe, Andy Warhol, videoclip musicale per "The Cars, *Hello again*", 1984.
- 10 Fotogramma da video mpeg: Joseph Beuys, *Filz-TV*, regia di Gerry Schum, videotape, 1970.
- 11 Fotogramma da video mpeg: "Quadri come frigoriferi", *La settimana Incom*, cinegiornale 2398, 35 mm film, trasmesso dal 30 agosto 1963. (Fabio Sargentini).
- 12 Fotogramma da video mpeg: "Quadri come frigoriferi", *La settimana Incom*, cinegiornale 2398, 35 mm film, trasmesso dal 30 agosto 1963.



1 Fotogramma da video mpeg: Hans Richter, *Rhythm 21*, 16 mm film, 1921.



2 Fotogramma da video mpeg: Marcel Duchamp, *Anémic Cinéma*, 35 mm film, 1926.



3 Fotogramma da video mpeg: Sacha Guitry, Frédéric Roussif, *Ceux de chez nous*, 35 mm film, 1915 e 1952. (Auguste Rodin)



4 Fotogramma da video mpeg: Sacha Guitry, Frédéric Roussif, *Ceux de chez nous*, 35 mm film, 1915 e 1952. (Pierre-Auguste Renoir).



5 Fotogramma da video mpeg: Hans Cürlis, *Schaffende Hände: Lovis Corinth*, 35 mm film, 1922.



6 Fotogramma da video mpeg: Hans Cürlis, *Schaffende Hände: Wassily Kandinsky*, 35 mm film, 1926.



7 Fotogramma da video mpeg: Hans Cürlis, *Alexander Calder. Drahtplastik*, 35 mm film, 1929.

|| palinsesti 1(2011)

Un panorama variabile



8 Fotogramma da video mpeg: Paul Haesaert, *Visite à Picasso*, 16 mm film, 1950.



9 Fotogramma da video mpeg: Don Monroe, Andy Warhol, videoclip musicale per "The Cars, *Hello again*", 1984.



10 Fotogramma da video mpeg: Joseph Beuys, *Filz-TV*, regia di Gerry Schum, videotape, 1970.



11 Fotogramma da video mpeg: "Quadri come frigoriferi", *La settimana Incom*, cinegiornale 2398, 35 mm film, trasmesso dal 30 agosto 1963. (Fabio Sargentini).

|| palinsesti 1(2011)

Un panorama variabile



12 Fotogramma da video mpeg: "Quadri come frigoriferi", *La settimana Incom*, cinegiornale 2398, 35 mm film, trasmesso dal 30 agosto 1963.

- ¹ Henri Bergson, *L'evoluzione creatrice* (Milano: Raffaello Cortina Editore, 2002), 250.
- ² Bruno Di Marino, *Pose in movimento. Fotografia e cinema* (Torino: Bollati Boringhieri, 2009); *Cronostasi: tempo filmico e tempo fotografico*. A cura di Elena Volpato (Torino: GAM, 2009). Cat. (Torino: GAM, 2009); *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, a cura di Tanya Leighton (Londra: Tate-Afterall, 2008).
- ³ Lázló Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, a cura di Antonio Somaini (Torino: Einaudi, 2010). Si vedano i celeberrimi film sperimentali: Hans Richter, *Rhythm 21* (1921), 16mm film. Consultabile come: YouTube video, 3:25, post di "SataNiggaz", 30 settembre 2006. <http://www.youtube.com/watch?v=QEgULqLn5iU>; Marcel Duchamp, *Anémic Cinéma* (1926), 35 mm film. Consultabile come: video mpeg, 5:06. http://www.ubu.com/film/duchamp_anemic.html
- ⁴ *Film and video art*, a cura di Stuart Comer (Londra: Tate Publishing, 2009); Maria Rosa Sossai, *Film d'artista. Percorsi e confronti tra arte e cinema* (Milano: Silvana editoriale, 2008).
- ⁵ Il caso di Andy Warhol in questo senso è emblematico. Sul tema si veda: Silvia Bordini, *Arte elettronica. Video, installazioni, web art, computer art* (Firenze: Giunti, 2004); *Le pratiche del video*, a cura di Valentina Valentini (Roma: Bulzoni, 2003).
- ⁶ Per il centenario della Biennale, o successivamente, non risulta siano stati realizzati studi o prodotti audiovisivi su questa documentazione. Il Fondo AsacDati della Mediateca, si consulta nel sito <http://asac.labiennale.org/it/documenti/mediateca/>. Esso raccoglie 8500 video originali in formato VHS, U-Matic, Betacam, DVD, Videobobina, circa 4500 dischi sonori (in vinile e CD), circa 3600 audionastri (in bobina e audiocassetta), 240 CD-Rom, la maggior parte dei quali documenta manifestazioni ed eventi artistici promossi ed organizzati da La Biennale.
- ⁷ <http://www.teche.rai.it/attivita/>;
<http://www.archivioluca.com/archivio/>
- ⁸ Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico* (Torino: Bollati Boringhieri, 2003); *Quelle est la place des images en histoire?*, a cura di Christian Delporte, Laurent Gervereau e Denis Maréchal (Parigi: Nouveau Monde, 2008); *Fare storia con la televisione: l'immagine come fonte, evento, memoria*, a cura di Aldo Grasso (Milano: Vita e Pensiero, 2006); Pierre Sorlin, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive* (Torino: Paravia/Scriptorium, 1999); *La storia in televisione. Storici e registi a confronto*, a cura di Luisa Cicognetti, Lorenza Servetti e Pierre Sorlin (Venezia: Marsilio, 2001); Francesca Anania, *Immagini di storia: la televisione racconta il Novecento* (Roma: RAI-Eri, 2003); id., *I mass media tra storia e memoria documenti* (Roma: RAI-Eri, 2008).
- ⁹ Philippe-Alain Michaud, "Le film sur l'art a-t-il une existence?", in *Le film sur l'art et ses frontières*, a cura di Yves Chevretilles Desbiolles (convegno, Aix-en-Provence: Université de Provence, 14-16 marzo 1997). Atti (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1998), 15-24.
- ¹⁰ Guy Gauthier, *Storia e pratiche del documentario* (Torino: Lindau, 2009), 220.
- ¹¹ Omar Calabrese, *L'arte dell'autoritratto. Storia di un genere pittorico* (Firenze: La Casa Usher, 2011).
- ¹² Il film, girato originariamente nel 1915, fu poi rimontato con interventi parlati di Sacha Guitry, ripreso nel suo studio da Frédéric Rossif: Sacha Guitry, Frédéric Roussif, *Ceux de chez nous* (1952), 35 mm film. Consultabile in spezzoni come: *Ceux de chez nous*, YouTube video, 4:35, post di "lucedouard", 9 ottobre 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=v3ZjfK9uYDY>; *Portrait de Rodin*, YouTube video, 4:02, post di "PAULAUGUSTINE76", 2 febbraio 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=lbgnOi7YgFg&feature=related>; *Portrait de Monet*, YouTube video, 5:48, post di "PAULAUGUSTINE76", 4 febbraio 2010.

- <http://www.youtube.com/watch?v=hvOeoOl17Y>. Si veda inoltre: *Sacha Guitry Cinéaste*, a cura di Bernard Eisenschitz (Locarno: Yellow Now, 1993).
- ¹³ Hans Cürliis, *Schaffende Hände: Lovis Corinth* (1922), 35 mm film. Consultabile come: YouTube video, 5:17, post di “notremaxnational”, 2 giugno 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=oj-z5IKMO4>; id., *Schaffende Hände: Otto Dix* (1926), 35 mm film. Consultabile come: YouTube video, 4:01, post di “notremaxnational”, 2 giugno 2009. http://www.youtube.com/watch?v=EoRqJ_pF3_8; id., *Schaffende Hände: Wassily Kandinsky* (1926), 35 mm film. Consultabile come: YouTube video, 3:55, post di “notremaxnational”, 2 giugno 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=hGOzZw8RBCs>; id., *Alexander Calder. Drahtplastik* (1929), 35 mm film. Consultabile come: video mpeg, 8:45. http://dailymotion.virgilio.it/video/x37p37_al-exander-calder-berlin-1929-und-19. *Abecedaire des films sur l'art moderne et contemporain 1905-1984*, a cura di Gisèle Breteau (Parigi: Centre Georges Pompidou, 1985); Mary-Anne Dietzsch-Dortenbach, *Art documentaries in the Weimar period and the Third Reich: the case of Hans Cürliis* (Dissertation MA, University of London, 2005).
- ¹⁴ Paolo Bertetto, *Alain Resnais* (Firenze: Il Castoro cinema, 1976).
- ¹⁵ Paul Haesaert, *Visite à Picasso* (1950), 16 mm film. Consultabile come: video mpeg, 21:07. http://community.ovationtv.com/_Visite-Picasso/video/187849/16878.html
- ¹⁶ Hans Namuth, *Jackson Pollock 51* (1951), 16 mm film. Consultabile come: YouTube video, 10:14, post di “jmuse999”, 6 marzo 2010. <http://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGO>
- ¹⁷ Pablo Picasso, *Scritti*, a cura di Mario De Micheli (Milano: SE, 1998), 27.
- ¹⁸ Henri-Georges Clouzot, *Le Mystère Picasso* (1956), 35 mm film. Consultabile come: YouTube video, 4:06, post di “leaomusic”, 8 novembre 2009.
- <http://www.youtube.com/watch?v=Lu8kpuHNAzE>
- ¹⁹ André Bazin, “Un film bergsoniano: 'Le Mystère Picasso'”, in *Che cos'è il cinema?* (Milano: Garzanti, 2000), 190-198; *Picasso à l'écran*. A cura di Marie-Laure Bernadac e Gisèle Breteau (Parigi: Centre Georges Pompidou, 1992). Cat. (Parigi: Skira-Réunion des musées nationaux, 1992); Paola Scremin, “Picasso e il film sull'arte”, *Bianco e Nero* 62, n. 3 (2001): 94-105.
- ²⁰ Le occasioni per vedere film sull'arte e gli artisti, in un ampio panorama di declinazioni, si sono concentrate negli ultimi trent'anni in alcuni importanti festival internazionali: il Festival International du film sur l'art di Montréal dal 1981 e, in Italia, AsoloArtFilmFestival dal 1973 (con sospensione negli anni '90), Arte Cinema a Napoli dal 1996, il DOCFest di Roma dal 2003 e Lo Schermo dell'Arte a Firenze dal 2007. Gilles Marsolais, *Le film sur l'art* (Montréal: Triptyque, 2005); *Filmer l'acte de création*, a cura di Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic e Christophe Viart (Rennes: PUR, 2009).
- ²¹ *Abecedaire des film*.
- ²² *Le film sur l'art: bilan 1950. Etudes critiques, répertoire international*, vol. 2 (Parigi: Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, 1950); *Le film sur l'art: répertoire general international des films sur les arts* (Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1953); *Le film sur l'art: Répertoire General International du film sur l'art 1953-1960*, a cura di Pasquale Rocchetti e Cesare Molinari (Venezia: Neri Pozza editore, 1963).
- ²³ Uno degli esperimenti più interessanti è senz'altro quello del Tate Channel: <http://channel.tate.org.uk/channel#media:/media/813432746001&list:/channel/playlists/45927933001&context:/channel/playlists>
- ²⁴ 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, 1956), 83-90.
- ²⁵ Henri Storck. *Il litorale belga*, a cura di

- Michele Canosa (Udine: Campanotto, 1994).
- ²⁶ Tra cui il film fondamentale: Henri Storck, *Rubens* (1947-49), 35 mm film.
- ²⁷ I molteplici approcci e metodologie del film sull'arte ne rendevano impossibile, già allora, un'unica definizione. Per le varie categorie si vedano: Thomas Milani, "Vie del film sull'arte", *La Biennale di Venezia*, n. 34, (1959), 33-39; Paola Scremin, in *Enciclopedia Treccani del cinema* (Roma: Treccani, 2004), s.v. "Film sull'arte", 569-74.
- ²⁸ Su Raggianti e i *critofilm* esiste una vasta bibliografia incrementata recentemente in occasione del centenario dalla nascita dello studioso. Per un approfondimento: Tommaso Casini, "Raggianti: fotografia e cinematografia come esperienza di visione, pensiero e critica", *Predella*, n. 28 (in pubblicazione). Pubblicato on-line: http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com_content&view=article&id=114&catid=60&Itemid=88
- ²⁹ *Bianco e Nero*, n. 8-9 (1950). A questo numero presero parte alcune figure di rilievo della cultura italiana: Luigi Chiarini, Carlo L. Raggianti, Giuseppe Raimondi, Giulio C. Argan, Umberto Barbaro, Bruno Zevi, Valerio Mariani, Emilio Lavagnino, Carlo Mollino, Domenico Purificato, Giuseppe Fiocco, Luciano Emmer, Roman Vlad, Jean Vidal, Mario Verdone (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).
- ³⁰ Marcel L'Herbier, "Film al secondo grado", *Bianco e Nero*, n. 8-9 (1950): 64-65.
- ³¹ André Malraux, *Psychologie de l'Art*, vol. 1 (Parigi: A. Skira, 1947-50).
- ³² André Malraux, *Il museo dei musei: le voci del silenzio* (Verona: Mondadori, 1957).
- ³³ *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*.
- ³⁴ Giovanni 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 Gianni Carlo Sciolla (Milano: Skira, 2003), 251-71.
- ³⁵ Giovanni Previtali, "Michelangiolo demistificato", in *Paragone Arte* 15, n. 179, (1964): 56-62.
- ³⁶ Enrico Crispolti, "Arte figurativa e film documentario", in *Cinema documentario* 1, n. 1, (1966): 27-38; id., "Specificità dell'inchiesta filmata sulle arti figurative", *Cinema documentario* 1, n. 3-4, (1966): 63-73.
- ³⁷ Carlo L. Raggianti, "Conversazione con C. L. Raggianti (1980)", intervista di Massimo Gasparini, in *C. L. Raggianti. I critofilm*, a cura di Antonio Costa (Udine: Campanotto editore, 1995), 62-72; Sandra Lischi, *Chiaroscuri elettronici. L'immagine televisiva come arte nella riflessione di Carlo L. Raggianti, Carlo Ludovico Raggianti e il carattere cinematografico della visione* (Milano, Edizioni Charta, 2000), 204-17. Sull'intera produzione cinematografica di Raggianti si veda: Valentina La Salvia, *I critofilm di Carlo L. Raggianti. Tutte le sceneggiature* (Lucca: Fondazione Centro Raggianti, 2006).
- ³⁸ *Le avventure dell'arte in Tv: quarant'anni di esperienze italiane*, a cura di Luisella Bolla e Flaminia Cardini (Roma: RAI-Nuova ERI, 1994).
- ³⁹ Marco Senaldi, *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello* (Milano: Postmedia, 2009), 47-49.
- ⁴⁰ L'Archivio dell'Istituto LUCE conserva un vastissimo patrimonio filmico e fotografico composto da documenti di propria produzione (a partire dal 1924, anno della sua nascita) e da collezioni private e fondi audiovisivi acquisiti nel tempo da fonti diverse. Il patrimonio è attualmente composto da 12000 cinegiornali, 4700 documentari e da altre tipologie di film che vanno dalla cinematografia delle origini fino alla documentazione degli eventi e della vita sociale degli ultimi decenni. Riguardo alla storia dell'arte è possibile accedere liberamente alla visione dei materiali nella sezione "Arte e cultura" (<http://www.archivioluca.com/archivio/indic>

- [e.jsp?content_1=http%3A%2F%2Fwww.archivioluca.com%2Farchivio%2Fjsp%2Fdirectory%2FtitoliDirectory.jsp%3FphysDoc%3D7](http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/sc_hede/videoPlayer.jsp?tipologia=realPlayer&id=&physDoc=59627&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/)) scegliendo tra lemmi quali: “arti figurative”; “fotografia”; “scultori”; etc..
- Da questo materiale è stata tratta una collana: *Breve antologia della pittura italiana. 800 anni di pittura italiana nei celebri filmati dell'Istituto Luce: l'arte italiana dal '200 al '900*, (Roma: Istituto LUCE, 2006), 8 DVD.
- ⁴¹ *Come si documenta la Tv*, a cura di Barbara Scaramucci e Guido Del Pino (Roma: RAI-Eri, 2006).
- ⁴² In controtendenza il rapporto tra medium televisivo e arte contemporanea è stato oggetto della recente esposizione al MACBA di Barcellona: *Are you Ready for TV? A cura di Chus Martínez* (Barcellona: MACBA, 2010-2011).
http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=68&inst_id=30018
- ⁴³ Pietro Berengo Gardin, *Museo e la città: l'arte contemporanea e l'Italia*, trasmesso il 3 dicembre 1969, 35mm film, Teche RAI.
- ⁴⁴ *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*. A cura di Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (Roma: MACRO, 2010-2011). Cat. (Milano: Electa, 2010)
- ⁴⁵ Tra i cinegiornali più importanti del dopoguerra si segnala quello prodotto dalla Industria Cortometraggi Milano (1946-1965), meglio conosciuto come *Settimana INCOM*, che si avvarrà di prestigiosi contributi del panorama giornalistico e cinematografico italiano. *La Settimana INCOM*, come un rotocalco cartaceo, dedicava ampie “pagine” a svariati argomenti, dalla mondanità, allo spettacolo e all'arte. Altri esempi di cinegiornali con contenuto di attualità artistica sono: “Obiettivo sulla cronaca”, *Caleidoscopio*, cinegiornale 1758, trasmesso dal 22 giugno 1966, 35 mm film. Consultabile come: video mpeg, 2:09.
http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/sc_hede/videoPlayer.jsp?tipologia=realPlayer&id=&physDoc=53059&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/; *Radar*, cinegiornale 171, trasmesso dal 3 gennaio 1968, 35 mm film. Consultabile come: video mpeg, 0:49.
http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/sc_hede/videoPlayer.jsp?tipologia=realPlayer&id=&physDoc=59627&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/
- ⁴⁶ “Quadri come frigoriferi”, *La settimana Incom*, cinegiornale 2398, trasmesso dal 30 agosto 1963, 35 mm film. Consultabile come: video mpeg, 7:30.
http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/sc_hede/videoPlayer.jsp?tipologia=realPlayer&id=&physDoc=38594&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/
- ⁴⁷ Marion Hohlfeldt, “‘Je suis un émetteur – je rayonne’. Film et vidéo dans l'oeuvre de Joseph Beuys”, in Frangne, Mouëllic e Viart, *Filmer l'acte de création*, 127-37.
- ⁴⁸ Senaldi, *Arte e televisione*, 61-79; id., *Van Gogh a Hollywood. La leggenda cinematografica dell'artista* (Roma: Meltemi, 2004).
- ⁴⁹ Sylvie Coëllier, “Des films de Beuys aux films sur Beuys: chercher les frontières”, in *Les film sur l'art et ses frontières*, 133-60; Joseph Beuys, *Filz-TV* (1970), regia di Gerry Schum, videotape. Consultabile come: YouTube video, 10:06, post di “WholeWorldsWatching”, 14 aprile 2007.
<http://www.youtube.com/watch?v=ApLbz1ldzqk> Si veda anche il documentario realizzato per la BBC: Caroline Tisdall e Christopher Swain, *Joseph Beuys-Arena* (1987), 35 mm film.
- ⁵⁰ *Joseph Beuys. Films et vidéos* (Parigi: Centre Georges Pompidou, 1994).
- ⁵¹ I filmati su YouTube, spesso di bassa qualità, frammentari e privi dei riferimenti filologici, svolgono un utile ruolo per la conoscenza di materiali audiovisivi, anche rari, sull'arte e gli artisti. In controtendenza rispetto alla difficoltà oggettiva di reperibilità di tali materiali, la loro comparsa in rete ne ha rivelato l'esistenza ad un vasto pubblico. YouTube, a cura di Jean Burgess e Joshua Green (Milano: EGEA, 2009); Ando Gilardi,

Lo specchio della memoria: fotografia spontanea dalla Shoah a YouTube, a cura di Patrizia Piccini (Milano: Bruno Mondadori, 2000).