

## SCRITTURE DELLA VISIONE

25.



PAOLO VILLA

# *La camera di Stendhal*

*Il film sull'arte in Italia*

(1945-1970)

*visualizza la scheda del libro sul sito [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)*



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Stampato con il contributo dell'Università degli Studi di Udine  
Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale  
"Dipartimento di Eccellenza", "Premio tesi di dottorato".*

Le immagini sono riprodotte per gentile concessione di:  
Cineteca di Bologna, Fondazione Ragghianti, Arnoldo Mondadori Editore.

© Copyright 2022  
EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa  
info@edizioniets.com  
www.edizioniets.com

*Distribuzione*  
Messaggerie Libri SPA  
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*  
PDE PROMOZIONE SRL  
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676328-0

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

Il Marchese in *Arca russa*, di A. Sokurov



## Prefazione

di *Francesco Pitassio*

In uno dei suoi racconti più celebri ed enigmatici, Franz Kafka descrive un essere di nome Odradek, il cui nome secondo taluni deriva «dallo slavo e cercano in questo modo di rintracciare la formazione della parola. Altri invece pensano che derivi dal tedesco, e sia soltanto influenzata dallo slavo. L'incertezza di questi due pareri però lascia forse concludere a ragione che nessuno dei due sia giusto, soprattutto che con nessuno dei due si riesca a trovare un significato della parola» (Kafka, 1970: 252).

In verità, il nome qualche ipotesi linguistica potrebbe sollecitarla, dato che il prefisso “od-” in ceco indica un'origine, ma anche l'allontanamento da qualcosa, e il sostantivo “řád”, cui segue il suffisso “-ek”, con valore diminutivo o vezzeggiativo, significa sistema di regole, organizzazione logica. Odradek sarebbe pertanto quanto quelle regole scombina, come peraltro suggerisce lo stesso autore, evidenziando la difficoltà di assegnare un significato alla parola. Ma quello che ci preme qui non è tanto la sensatezza dell'insignificanza di un nome, quanto l'utilità degli ircocervi, degli esseri fantastici assunti a epitome della combinazione impossibile. La confusione delle categorie, infatti, obbliga a denaturalizzare gli oggetti culturali e impone di guardare a essi nella loro condizione imperfetta: non tanto essenze, quanto esito di momentanee definizioni.

La storia delle relazioni tra cinema e pittura può in qualche misura essere letta in questa prospettiva: anziché vicinanza tra due specie irrelate, eventualmente disponibili a un sistema di scambi e interrelazioni «in ragione della, sia pur relativa, omologia di linguaggi o della contiguità di collocazione e intercambiabilità dei ruoli» (Costa, 1991: 3), come rapporto che ha generato creature la cui genealogia e, soprattutto, apparenza sono di difficile assegnazione. Il film sull'arte è forse il principale esito di questa progenie e il merito fondamentale del lavoro che segue è proprio esserne

riuscito a ricostruire gli accoppiamenti più o meno giudiziari che lo hanno generato, le forme più o meno prevedibili che ha assunto, gli ambienti in cui ha prosperato.

In un film recentemente restituito all'importanza meritata, *The Cat and the Canary* (Il castello degli spettri, Paul Leni, 1927), un gruppo di persone conviene in un castello per la lettura del testamento di un estinto. Disorientati, taluni avidi, iniziano ad argomentare e una tra loro insulta il trapassato, sotto il ritratto di questi, appeso alla parete di un'ampia sala. Il quadro vacilla e si stacca dal muro e, mentre precipita, il punto di vista si sposta dal gruppo dei convenuti e assume quello del dipinto che scivola a terra. In effetti, il ritratto assume uno sguardo, in un'epoca in cui le inquadrature possono essere articolate in base a sintagmi in cui si alternano soggetti percipienti e oggetti percepiti. Il senso delle immagini muta rispetto ai modi in cui siamo abituati a guardarle e farle circolare. D'altra parte, ormai vent'anni fa Horst Bredekamp richiamava all'esigenza di non disgiungere storia dell'arte e storia delle immagini (*Bildwissenschaft*) e, evocando gli studi di Heinrich Dilly, ricordava come l'espansione accademica della storia dell'arte sia avvenuta in coincidenza con la diffusione della riproduzione fotografica (Bredekamp, 2009; Dilly, 1979). *La camera di Stendhal* compie perciò una prima, duplice, cruciale operazione: ipotizza una genealogia del film sull'arte, ponendo in evidenza la mediatizzazione della sua storia attraverso i fotolibri; e disegna il perimetro e le direttrici del dibattito teorico su questa produzione, perché attraverso di esso si contribuisce meno a una storia delle idee e piuttosto alla descrizione del quadro epistemologico da cui il film d'arte emerge.

Un ulteriore passo consente di declinare con ancor maggiore precisione storica la produzione di non-fiction sulla storia dell'arte. Nella teoria dei generi cinematografici, tra gli anni Ottanta e Novanta il magistero di Rick Altman ha individuato la produttività di un approccio tripartito. Quello che definiamo un genere, ovvero un gruppo di testi raggruppabile in corpus sulla base di un'aria di famiglia, è costituito da elementi semantici ricorrenti da un'occorrenza all'altra – nel nostro caso, gli oggetti appartenenti alla storia dell'arte. Tuttavia, se questi elementi possono migrare da una famiglia all'altra, quanto ne limita gli spostamenti a un solo insieme sono la maniera in cui sono organizzati, ovvero la sintassi che ne dispone la successione – per i film sull'arte, per esempio, le narrazioni biografiche o la ricostruzione del gesto d'artista. In-

fine, ed è forse l'integrazione dell'approccio semantico-sintattico (Altman, 1984) fondamentale sul piano storiografico, per definire un corpus è necessario un atto di nominazione: una etichetta, da apporre sui corpora (Altman, 1998 e 2004) – per quanto indaga *La camera di Stendhal*, la definizione di “film sull'arte”.

La ricostruzione del dibattito teorico e l'indagine sulla funzione e i contesti di visione e impiego del film sull'arte consentono precisamente di declinare una nozione relativamente astratta in un contesto empirico di diffusione e utilizzo, in cui il film sull'arte diviene strumento di conoscenza, analisi, divulgazione e politica istituzionale. Questo volume ha l'indubbio pregio di individuare le forme adottate dal film sull'arte, con specifica attenzione al caso italiano, descriverne le funzioni e gli usi, rilevarne l'integrazione all'interno di circuiti di visione e di politiche istituzionali precise – didattiche, scientifiche, museali e festivaliere – secondo un modello che si potrebbe ascrivere all'Actor-Network Theory (Latour, 2005). Attraverso le fonti di archivio e pubblicate, coeve all'età d'oro della produzione, *La camera di Stendhal* consente anche di comprendere chi furono gli attori individuali e istituzionali, le strategie e i conflitti per dare esistenza e consistenza al film sull'arte.

Il cruccio del padre di famiglia kafkiano è che Odradek gli sopravviva: dato che le cose che hanno uno scopo sono destinate a concludere la propria esistenza e con essa la propria funzione, la sopravvivenza di Odradek metterebbe appunto in discussione l'ordine vigente. Il film sull'arte concluse la propria parabola con la mediatizzazione della storia dell'arte nel palinsesto televisivo, come ben dimostra il volume. Eppure, come mai prima la storia dell'arte è oggi oggetto di pratiche di mediazione audiovisiva, in una molteplicità di piattaforme, specularmente alla musealizzazione del cinema. Forse, con buona pace del padre di famiglia, gli irrocervi sono utili e hanno una funzione. Basta non immaginare la purezza come il criterio per determinare l'utilità.

### *Bibliografia*

Altman, R. (1984), *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*, in «Cinema Journal», XXIII, 3 (Spring), pp. 6-18.

Altman, R. (1998), *Reusable Packaging. Generic Products and the Recycling Process*, in Browne, N. (a cura di), *Refiguring American Film Genres. Theory and history*, University of California Press, Berkeley, pp. 1-41.

- Altman, R. (2004), *Film/Genere*, Vita&Pensiero, Milano.
- Bredenkamp, H. (2003), *Una tradizione trascurata? La storia dell'arte come Bildwissenschaft*, in Pinotti, A. e Somaini, A. (2009, a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano, pp. 137-154.
- Costa, A. (1991), *Cinema e pittura*, Loescher, Torino.
- Dilly, H. (1979), *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Kafka, F. (1970), *Il cruccio del padre di famiglia*, in Pocar, E. (a cura di), *Un medico di campagna*, Mondadori, Milano.
- Latour, B. (2005), *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, Oxford.

# INDICE

Prefazione di <i>Francesco Pitassio</i>	7
Introduzione	
UN LICHENE TRA L'ALGA E IL FUNGO	11
Tre cornici per un quadro	15
Il «film di storia dell'arte»	16
Il palinsesto delle arti	20
Arte mediatizzata, patrimonio identitario	22
Contemplazione e spettacolo	24
Ringraziamenti	29
Capitolo I	
GENEALOGIA: LIBRI FOTOGRAFICI D'ARTE	31
“Buone” riproduzioni e nuove visioni	31
Tutta l'arte del mondo	37
Capitolo II	
SALVARE L'ARTE E IL CINEMA	
IL DIBATTITO TEORICO	47
<i>D'arte o sull'arte?</i>	48
«Il nostro orrore o la nostra estasi»	51
Infedeltà cromatiche, anacronismi musicali	61
Non di sola pittura vive il documentario	66
Le due vittime?	70
Capitolo III	
FORME E FUNZIONI DEL FILM SULL'ARTE	73
Film come drammatizzazione dell'arte	74
Film come divulgazione e didattica dell'arte	81
Film come critica d'arte	87

Capitolo IV

MANI CREATRICI

L'ARTISTA NEL FILM SULL'ARTE	99
Biografie e ritratti	99
Gesti di creazione	106

Capitolo V

UNA CORTESE INIMICIZIA

FIFA, IIFA E IL PRIMATO ISTITUZIONALE	115
Vertigine della lista	126

Capitolo VI

«MALGRADO IO ABBIA IL VIVO DESIDERIO...»

FILM E MUSEI	133
Le affinità elettive	135
Alleati, ma non amici	140
Difficoltà e speranze	149

Capitolo VII

DOPPIA VETRINA

I FESTIVAL DI VENEZIA E BERGAMO	155
Fissare il canone	157
Dal centro ai margini	161
Il film sull'arte esce di scena	166
Epilogo in Laguna, esilio in Riviera	169

Capitolo VIII

DISCENDENZE: L'ARTE IN TV

Dal grande al piccolo schermo	173
Avventure e approdi	177
Monna Lisa in salotto	181

Conclusione

PER UN VEDERE PROFONDISSIMO	183
Storia di un fallimento?	183
Oltre l'opacità dello sguardo	185

Postfazione

di <i>Donata Levi</i>	187
-----------------------	-----

REGESTO DEGLI ARTICOLI SUL FILM SULL'ARTE (1945-1970)	193
--	-----

BIBLIOGRAFIA	201
--------------	-----





## Scritture della visione

---

L'elenco completo delle pubblicazioni  
è consultabile sul sito

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Scritture della visione>



---

## Pubblicazioni recenti

25. Paolo Villa, *La camera di Stendhal. Il film sull'arte in Italia (1945-1970)*, 2022, pp. 224.
24. Chiara Tognolotti, *Cinema e C. (confidenze di uno spettatore) 1917-1919*. In preparazione.
23. Giovanna Maina, *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex» (1969-1974)*, 2018, pp. 188.
22. Francesco Federici, *Frammenti di cinema. Archivi e museografie d'artista*, 2018, pp. 120, ill.
21. Mattia Lento, *La scoperta dell'attore cinematografico in Europa. Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la seconde époque*, 2017, pp. 370.
20. Mauro Giori, *Nell'ombra di Hitchcock. Amore, morte e malattia nell'eredità di Psycho*, 2015, pp. 342.
19. Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo e altri saggi*, 2014, pp. 268.
18. Sara Filippelli, *Le donne e gli home movies. Il cinema di famiglia come scrittura del sé*, 2012, 2015<sup>2</sup>, pp. 190, ill.
17. Elena Marcheschi, *Sguardi eccentrici*, 2012, pp. 262, con DVD.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di luglio 2022