

# ATTRAVERSO MUSEI DI CELLULOIDE: ROVESCIARE LO SGUARDO

## ABSTRACT

Nell'età dell'esperienza cinematografica immersiva e digitale ha ancora senso parlare di due brevi film di 70 anni fa, in bianco e nero, che furono concepiti con l'idea di raggiungere il più vasto pubblico possibile e magari, parola che oggi suona fortissima, educarlo? *Carpaccio* e *Caravaggio*, di Umberto Barbaro e Roberto Longhi, concepiti tra il 1947 e il 1948, nel pieno della Ricostruzione, sono due pezzi esemplari di un capitolo potenziale del cinema italiano del dopoguerra, che ha poi imboccato altre strade, ha visto affermarsi altre linee politiche e teoriche, e non semplicemente i frutti del capriccio di un grande storico dell'arte e prosatore inarrivabile, aiutato da un amico colto e pieno di risorse che lavora nel mondo del cinema. I due film sono ridiscussi nel contesto del "cinema breve" degli anni '40 e '50, considerando anche il rapporto con lo spettatore, e, per questo, confrontati con un esempio sovietico più tardo, *Vzgljanitje na litso* (1966), di Pavel Kogan, che tematizza la relazione tra il pubblico e la leonardesca *Madonna Litta*, rovesciando lo sguardo della macchina da presa verso i fruitori dell'opera d'arte, aprendo a un controcampo della pittura che è forse simile a quello immaginato da Barbaro e Longhi.

In the age of immersive and digital cinematic experience, does it still make sense to talk about two black & white 70-years-old short films, that were conceived to reach - and, perhaps, to educate - the widest audience possible? *Carpaccio* and *Caravaggio*, by Umberto Barbaro and Roberto Longhi, were produced between 1947 and 1948, in the midst of the Italian Reconstruction. They are two exemplary pieces of a potential chapter of post-war Italian cinema - which would later take different paths, with other political and theoretical lines taking hold - and not simply the fruits of the whim of a great art historian and superb writer supported by a cultured and resourceful friend working in cinema industry. The two films are discussed in the context of the "cinema corto" of the 40s and 50s. Furthermore, the relationship between the artwork and its audience will be taken into account by comparing these short movies with a later Soviet film, *Vzgljanitje na litso* (1966), by Pavel Kogan, which in turn deals with the reactions of museum visitors in front of the leonardesque *Madonna Litta*, moving the gaze of the camera towards the viewers, opening to a reverse angle of the work of art which is perhaps similar to the one imagined by Barbaro and Longhi.

---

In un contesto in cui la distribuzione cinematografica e lo statuto degli audiovisivi, le modalità, le piattaforme di fruizione, sono mutati negli ultimi decenni e continuano a farlo rapidissimamente, gli artisti al cinema sono tornati di moda, e periodicamente arrivano sui nostri schermi prodotti che seguono la formula del *The [nome dell'artista] experience*, flirtano con il 3D, con le animazioni immersive, rischiando di essere solo roboanti e costosi giocattoli, ci ritroviamo a domandarci se abbia ancora senso parlare di due film di 70 anni fa, in bianco e nero, che furono concepiti con l'idea di raggiungere il più vasto pubblico possibile e magari, parola che oggi suona fortissi-

ma, educarlo. Nello specifico, per me si tratta di *ritornare* a domandarselo, perché il nocciolo di questo discorso si basa su una ricerca cominciata più di dieci anni fa, dalla quale trassi un saggio, forse troppo ermetico, forse troppo barocco, e ho il timore che si siano perduti, nell'affastellarsi di informazioni ed esercizi di filologia testuale, gli elementi di assoluta novità emersi in quell'occasione, che credevo e che continuo a credere rendano i due film in questione, *Carpaccio* e *Caravaggio*, due pezzi esemplari di un capitolo potenziale del cinema italiano – che poi, certo, ha preso altre pieghe, ha visto affermarsi altre linee politiche e teoriche – e non semplicemente i frutti del capriccio di un grande storico dell'arte e prosatore inarrivabile, aiutato da un amico colto e pieno di risorse che lavora nel mondo del cinema. Ecco dunque l'occasione per riprendere il discorso, semplificarlo magari, senza che ne sparisca la sostanza, aggiornandolo anche di nuovi spunti.<sup>1</sup>

C'è sicuramente un risvolto curioso, se non addirittura paradossale, nel fatto di essere invitati a parlare degli esercizi cinematografici, o “pronostici” come li chiamavano loro, di Umberto Barbaro e Roberto Longhi, in un'occasione dove il tema principale è *Il restauro del Cenacolo vinciano nella Milano della Ricostruzione*. Questi loro sforzi – concepiti nell'immediatezza della fine della guerra, quando Barbaro ha un ruolo importante nella riorganizzazione delle attività del Centro Sperimentale,<sup>2</sup> e terminati nel 1948 – sono sicuramente legati a un desiderio comune di rinascita culturale oltre che di ricostruzione materiale del nostro Paese, che è comune a tanti degli argomenti toccati nel nostro seminario, ma non si può ignorare che proprio un condiviso, evidente, fastidio per l'argomento leonardesco, a partire dalla “boffice Monna Lisa” di un passo longhiano,<sup>3</sup> aveva generato l'ammirazione incondizionata di Barbaro adolescente

<sup>1</sup> UCCELLI 2008; se è giusto e legittimo rinvenire interpretazioni parziali, contestazioni o fraintendimenti in alcuni dei contributi successivi a questo, come avrò occasione di discutere più avanti, dispiace dover constatare, non da ultimo per l'ostinazione con cui i moderni algoritmi di citazione “suggeriscono” letture omologhe ai propri interessi di ricerca, che negli anni trascorsi da allora più di un autore sia tornato a trattare, magari da prospettive più esplicitamente estetiche o letterarie, le relazioni tra Longhi e il cinema ignorando un saggio che pure era stato pubblicato in una sede prestigiosa: è il caso, tra gli altri, di CADONI - FICHERA 2011 o GIZZI 2012.

<sup>2</sup> Umberto Barbaro, nato ad Acireale nel 1902, morirà a Roma il 19 marzo 1959. Frequentò il Liceo Tasso di Roma nel 1914, quando ancora si poteva sentire l'eco delle lezioni di Longhi. La mitologia intorno a questo docente, la novità del suo approccio critico faceva sì che i suoi scritti circolassero clandestinamente sotto i banchi, quasi si trattasse di materiale clandestino. Barbaro fu, davvero, in qualche modo, il primo vero longhiano, pur essendosi nei decenni successivi occupato più direttamente di narrativa, di cinema e di teatro, nonché di traduzioni, soprattutto dal russo e dal tedesco: la conoscenza di queste due lingue gli garantì non solo l'accesso ai temi delle avanguardie europee, ma anche ai grandi teorici del cinema da Béla Balazs, a Pudovkin a Ejzenštejn. Questa conoscenza linguistica sarà messa a frutto anche dopo la guerra, quando traduce *Das Erklären von Kunstwerken*, di Heinrich Wölfflin (*Avvicinamento all'opera d'arte*, Milano 1948, traduzione recuperata per una riedizione recente: WÖLFFLIN 2015) e, dello stesso, il testo, rimasto a lungo inedito, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll* (Come si devono fotografare le sculture), articolo per lo «Zeitschrift für Bildende Kunst», 1896, n.s. 7, pp. 224-228. La sua aperta militanza comunista gli procurò non pochi fastidi, durante il regime fascista. Fu anche, come si direbbe oggi, *visiting professor* alla nota scuola di cinema di Łódź, in Polonia, nel biennio 1948/1949. BRUNETTA 1982; UCCELLI 2008.

<sup>3</sup> La *Gioconda*, recuperata in seguito a un furto che aveva creato l'ovvio clamore mediatico, venne esposta per qualche tempo, nel 1914, alla Galleria Borghese di Roma. Il ricordo della visita “in sog-

per quello che era nel frattempo diventato libero docente alla Sapienza; e che la stessa idiosincrasia continuava ad accomunare, a distanza di decenni, maestro e allievo, lo storico dell'arte e il critico e teorico del cinema. Tra l'altro, se è vero che non è possibile parlare dei due esperimenti di Barbaro e Longhi senza tentare di delineare, anche se non in maniera solo accennata, l'orizzonte in cui questi due film furono concepiti e realizzati, allora si dovrà constatare che i temi e le opere di Leonardo erano stati in larga misura disertati, dopo il 1940, anche da quella piccola messe di cortometraggi sulle arti figurative prodotti dall'Istituto LUCE e da Incom a cavallo della guerra, opere che siamo per inerzia abituati a chiamare *documentari*.

L'uso del corsivo, o degli apici, dovrebbe essere obbligatorio, quando si parla di film sulla pittura prodotti nel contesto italiano a cavallo della seconda guerra mondiale, anche solo per il fatto che si tratta quasi sempre di una documentazione di secondo grado, ovvero di opere per il grande schermo realizzate riproducendo nella maggior parte dei casi stampe fotografiche preesistenti. Copie di copie, con gradi diversi di legittimazione nella sfera didattica e divulgativa, che piuttosto verrebbe da chiamare, nei casi criticamente più riusciti *cine-saggi*, quasi dei precursori dei *video-saggi* o *video-essays* che affollano ormai da tempo le piattaforme video disponibili su internet. E d'altronde, dal par suo, Carlo Ludovico Ragghianti, che proprio nel 1948 aveva intrapreso la propria avventura nel film sull'arte con *Deposizione di Raffaello*, affidandosi alla regia di Giuliano Betti,<sup>4</sup> nel 1952 conia per le proprie creature cinematografiche il nome *critofilm*; un sostantivo che Adriano Aprà, per esempio, ha di recente esteso ai film sulla storia del cinema, con un invito a usare liberamente il termine.<sup>5</sup>

In ogni caso, ogni tentativo di definire i confini terminologici per questo genere di prodotti di *non-fiction* rischia di essere parziale, se non fuorviante: la stragrande maggioranza di essi, anche quelli a carattere decisamente monografico, sfuggono alle maglie del genere documentario propriamente inteso; al tempo stesso, la classificazione come "film sull'arte", anche se tanto frequentemente utilizzata, sembra eccessivamente compiaciuta e auto-ghehizzante, se non un alibi per giustificare la possibilità di manipolare gli oggetti di partenza e fare "film d'arte";<sup>6</sup> un alibi invocato, per esempio, per gli esperimenti pionieristici e in fondo innocenti di Luciano Emmer, che viene sovente

gettiva" di un Umberto Barbaro adolescente è ripreso nel suo *I quadri nel tempo* [1956] in BARBARO 1976A, p. 359. Il passo di Longhi è in *Le due Lise* [1914] in LONGHI 1980.

<sup>4</sup> <https://www.fondazioneragghianti.it/2015/01/01/deposizione-di-raffaello/>, ultimo accesso 11 dicembre 2020; Sui *critofilm* si vedano SCREMIN 2000 e BELLOTTO 2000, oltre a CASINI 2010.

<sup>5</sup> APRÀ 2016 e APRÀ 2017.

<sup>6</sup> Per capire come questa tendenza abbia sostanzialmente estromesso il cinema di argomento storico-artistico, non solo italiano, dal dibattito sul documentario, sempre più inteso come "cinema del reale" è emblematico come Guy Gauthier nella sua estensiva trattazione non si preoccupi di cortometraggi toccati da questi temi, se non per ciò che concerne una rapida menzione del "cinema di pittori e di scultori", dove ricorda, insieme ad altri, i film "dell'obbligo" di Alain Resnais come *Van Gogh* (1947) o *Guernica* (1950), evitando deliberatamente di considerare prodotti celeberrimi, come *Le mystère Picasso* (1956) di Henri-Georges Clouzot: GAUTHIER 2009.

indicato come iniziatore di un genere, ma che proprio Longhi con un atteggiamento impietoso nella sua ortodossia, definì «abbominevoli».<sup>7</sup>

È per questa difficoltà di classificazione che ritengo opportuno evocare, trattando questa tipologia di prodotti filmici che ha come denominatore comune un tipo di formattazione (dove la durata prevale sugli argomenti), il discorso impostato già alla fine degli anni '70 da Giampaolo Bernagozzi, che prudentemente raccoglieva *documentari* e cinegiornali sotto la definizione di “cinema corto”, con un’allusione anche all’angustia produttiva oltre che a una collocazione standardizzata – e ad un certo punto obbligatoria – nella programmazione delle sale: a maggior ragione un accorpamento in questa direzione è giustificato dai segnali di continuità stilistica e ideologica che si riscontra nella gran parte delle produzioni, prima fra tutti l’onnipresente *voice-over*.<sup>8</sup> Da questo punto di vista è estremamente emblematico (ed estremamente pratico) che i principali fondi di “cinema corto” italiano siano rifluiti, nel corso di acquisizioni progressive, nell’Archivio Storico Luce. Se in *Toute la mémoire du monde* (1956) Alain Resnais illustra la Bibliothèque Nationale di Parigi come fosse davvero, idealmente, il deposito dell’intera memoria del mondo, consultare gli archivi digitali del Luce, significa, in qualche misura, confrontarsi con molta parte della memoria del nostro Paese. Una memoria forse più fragile, più problematica, più aperta a interpretazioni fuorvianti di

<sup>7</sup> «Quando lo facemmo [il Caravaggio] erano da poco comparsi quei film su Giotto, su Bosch, ecc. di L[uciano] Emmer che, ad onta del successo ottenuto, mi sembrano abbominevoli. Dialoghi decadenti e arbitrari, cercando di costruire una narrazione legata su ciò che non è narrato, tentativi di far muovere le figure che hanno un movimento perenne ma soltanto in sé e altre follie»: LONGHI 1951; si tratta del discorso di presentazione della *Mostra di Caravaggio* a Milano (1951), ricalcato su un passaggio del celebre *Editoriale. Documentari artistici* («Paragone» I, 3, 1950, pp. 3-5). Al termine della proiezione venne proiettato il *Caravaggio* realizzato con Barbaro Longhi, che sta parlando verosimilmente delle versioni rieditate dei film di Emmer: non avrebbe visto *Racconto da un affresco* (1938-1940) basato su un’elaborazione cinematografica estremamente libera delle immagini della Cappella degli Scrovegni, ma *Il dramma di Cristo*, ovvero una versione del 1946 in cui la sonorizzazione originale era stata sostituita con musiche di Roman Vlad. Questo è un fattore rilevante, dal momento che l’eliminazione delle musiche scelte da Emmer con la moglie Tatiana Grauding (si trattava di adattamenti da Prokof’ev, Stravinskij e Ravel) a favore del commento musicale di Vlad attutisce senz’altro l’effetto di pastiche (e di visione vagamente allucinata) che i film dovevano avere nelle loro spoglie originali; di sicuro contribuiscono al giudizio negativo il fastidio personale per l’irrazionale e per il surrealismo, ma è facile tuttavia immaginare che a stimolare un giudizio così caustico fosse stata, oltre alla maggiore fortuna riscossa nel frattempo dai film di Emmer rispetto alle sorti meno esaltanti di *Carpaccio* e *Caravaggio*, l’adozione pubblica della causa del regista milanese in sedi differenti, da parte di Lionello Venturi e del figlio Lauro, di Carlo Ludovico Ragghianti e di Giulio Carlo Argan, cioè da ambienti della ricerca storico-artistica lontani da quello longhiano. D’altra parte è impossibile non riconoscere ne *Il gusto dei primitivi* (1926) di Venturi il sottotesto che regge i primi esperimenti emmeriani, e non si può dimenticare che questo libro, che riscosse subito un successo straordinario e inatteso, si colloca all’origine della frattura insanabile tra Longhi e Venturi stesso: LAMBERTI 1971, pp. 257-277; LIONELLO VENTURI 2000. Su Luciano Emmer (Milano 1918 – Roma 2009): MISTER(O)EMMER 2004. Di recente, alcuni dei cortometraggi di Emmer sono stati editati in un cofanetto dalla Cineteca di Bologna: SCREMIN 2010. La legittimità delle dissezioni emmeriane è ribadita anche da CASINI 2005, pp. 431-457, ma anche da BERTOZZI 2008, pp. 132-135.

<sup>8</sup> BERNAGOZZI 1979

quanto non siano i libri nel film di Resnais: una memoria da guardare e ascoltare, più che un archivio, un museo di celluloido, o viste le tante fasi e le differenze tra i nuclei che lo compongono, varrà il plurale.<sup>9</sup>

Rimaniamo sui film LUCE e Incom. È necessario, anche in relazione ai titoli presentati in questo seminario, constatare come abbiano uno statuto lievemente diverso quelli a tema architettonico o su argomenti di scultura – per menzionare dei titoli significativi, *L'architettura barocca a Roma* (1942, Mario Costa e Valerio Mariani),<sup>10</sup> *Bernini* (1943, Mario Costa e Valerio Mariani),<sup>11</sup> *Matteo Gattaponi da Gubbio architetto del Trecento* (1943, Glauco Pellegrini e Achille Bertini Calosso)<sup>12</sup> – che sono, quando possibile, girati dal vivo, avvantaggiandosi della luce naturale, e costituiscono talvolta dei veri e propri pezzi di bravura per gli operatori, d'altronde abituati a muoversi tra i monumenti anche nell'atto della narrazione dell'Italia contemporanea che il LUCE faceva attraverso i cinegiornali. Però, appunto, sebbene l'immagine sia catturata direttamente sulla pellicola cinematografica, senza intermediazione di fotografie di repertorio, e quindi il risultato riveli talvolta delle intuizioni critiche più o meno volontarie dovute all'organizzarsi dell'immagine architettonica, dello spazio, dei volumi, rispetto al posizionamento e al movimento della macchina da presa, o alla focale dell'obiettivo montato, ci si guarda bene dal registrare il sonoro, rimandando al chiuso dello studio la sincronizzazione di un commento musicale (quasi sempre tratto da un repertorio classico piuttosto limitato e riconoscibile, Bach, Beethoven, Händel, Richard Strauss) ed eventuali effetti diegetici, e, soprattutto, la registrazione di un commento parlato. Tutto, in questa maniera è sotto stretto controllo: il suono registrato in studio e la musica condizionano psicologicamente la lettura delle immagini, la voce umana, la parola, conduce e organizza il senso della visione, mentre dalla porzione di realtà inquadrata arriva nemmeno un ronzio.<sup>13</sup> D'altra parte, fin dall'avvento del sonoro, nel "cinema corto" italiano la voce degli *speaker* ha un unico evidente modello, una cadenza, un'impostazione enfatica e retorica che discende dall'oratoria mussoliniana, che quel cinema l'ha tenuto a battesimo: è un *handicap* anche per quel che riguarda gli sviluppi successivi del cinema del reale italiano.<sup>14</sup> Si è talvolta cerca-

<sup>9</sup> <https://www.archivioluice.com/>, ultimo accesso 11 dicembre 2020.

<sup>10</sup> [patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL3000053331/1/l-architettura-barocca-roma.html](http://patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL3000053331/1/l-architettura-barocca-roma.html), ultimo accesso 11 dicembre 2020.

<sup>11</sup> [patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL3000083469/1/bernini.html](http://patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL3000083469/1/bernini.html), ultimo accesso 11 dicembre 2020.

<sup>12</sup> [patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL3000082977/1/matteo-gattaponi-gubbio-architetto-del-trecento-sole-splende-tutti.html](http://patrimonio.archivioluice.com/luce-web/detail/IL3000082977/1/matteo-gattaponi-gubbio-architetto-del-trecento-sole-splende-tutti.html), ultimo accesso 11 dicembre 2020.

<sup>13</sup> Michel Chion ha dimostrato come il cinema sonoro sia un cinema vococentrico e, soprattutto, verbocentrico. La visione si struttura attorno alla voce umana, alle parole pronunciate, quindi, nei nostri casi, al testo. CHION 2001, pp. 11-27.

<sup>14</sup> Fin dal 1924 il cinema italiano era stato dotato di un ente organizzativo, nato dall'accorpamento di più uffici, o meglio, se lo vedeva imporre: L'Unione Cinematografica Educativa, giustamente più nota come LUCE (per le ragioni simboliche e per l'assonanzafonetica prossima alla paronomasia con l'appellativo di Benito Mussolini). L'Istituto LUCE dal 1926 fu nazionalizzato, divenendo monopolista per ciò che riguardava le "attualità" cinematografiche: si apriva per il regime un canale privilegiato, che tradus-

to di leggere in parallelo le vicende dell'istituto romano e quelle della britannica GPO Film Unit, a sua volta di proprietà statale, e investita dell'analogo missione di informare ed educare il pubblico attraverso il cinema: la differenza di presupposti culturali e politici rende però le due esperienze sostanzialmente antitetiche, e la registrazione del suono è un elemento chiave in questa distanza.<sup>15</sup>

Monumenti e retorica: non è certamente un caso se una delle sporadiche apparizioni di opere di Leonardo, nel pieno della guerra, in un film a predominante tema architettonico, è proprio legata alla propaganda bellica, con l'esibizione delle operazioni di messa in sicurezza della parete di Santa Maria delle Grazie, davanti alla quale vengono depositati, con uno stacco di montaggio, i sacchi di sabbia, a protezione della pittura murale e della struttura architettonica che la ospita: si tratta per l'appunto di *Sotto i sacchi di sabbia* (Incom, 1940), di Carlo Capriata;<sup>16</sup> il cortometraggio si apre con minacciose immagini di bocche di cannone, riprese in una forzata *contre-plongée* grandangolare, per poi indugiare sull'impacchettamento, la transennatura, la metamorfosi mostruosa di alcuni dei principali monumenti italiani, dall'Arco di Tito al Duomo di Milano, passando infine per il Cenacolo, dove la parete è coperta dalla fitta muraglia di sacchi che la salvò dalla distruzione. Ritroviamo la stessa muraglia, a guerra finita, ne *I monumenti italiani e la guerra* (LUCE, post-1946),<sup>17</sup> la cui regia è

---

se l'istituto, in un breve giro d'anni, soprattutto dopo l'avvento del sonoro, nel braccio audiovisivo del regime, integrando prima, e poi superando di buona misura, la funzione svolta dalla radio; quest'ultima rimaneva un medium elitario, ma efficace nella costruzione delle retoriche del regime. Il nuovo organo di diffusione culturale ed esplicita propaganda venne presto dotato di una cineteca in 9,5 mm e di strumentazioni per le proiezioni rurali e ambulanti. La storia dell'Istituto, soprattutto nelle sue fasi di sviluppo, è ricostruita in LAURA 2004, ma anche PIZZO - D'AUTILIA 2004. L'altro attore in questo scenario è l'Incom, Industria Cortometraggi, il principale competitore del LUCE, fondata nel 1938 con l'esplicito appoggio di Luigi Freddi, da poco dimesso dalla Direzione generale per la cinematografia, ed affidata alla direzione di Sandro Pallavicini, che scelse come logo il David di Michelangelo, con l'esplicita idea di minare, simbolicamente, il monopolio del Golia-LUCE. Ben presto la Incom rovescia a proprio favore il principale limite, l'impossibilità di proporre cinegiornali: dovendosi attenere alla formula del *documentario*, ha buon gioco a montare brani girati dal vero con scene di finzione girate in teatri di posa, manipolando a proprio piacimento i motivi propagandistici, sulla scorta di celebri esempi prodotti all'estero, come lo spregiudicato cinegiornale americano, «The March of Time»: D. Paolella in FALDINI - FOFI 1979, p. 60; Bertozzi evidenzia i meccanismi di fondazione e differenziazione dell'Incom rispetto al panorama dell'attualità LUCE e le politiche cinematografiche italiane: BERTOZZI 2008, pp. 86-91.

<sup>15</sup> La GPO Film Unit, insediata nell'estate 1933, ereditava l'ufficio di produzione di un altro ente statale, l'EMP (Empire Marketing Board), e poteva però confidare non solo in una situazione politica ed economica differente, ma, soprattutto, nella presenza, come direttore e coordinatore delle produzioni, di John Grierson, uno dei maggiori teorici del documentario, che proponeva alla *middle class* documentari veri e propri che ricollocavano l'immagine e la dignità del lavoro dell'uomo al centro del discorso, esponendo in maniera esplicita le situazioni più difficili (*Housing Problems*, 1935, e *Coal Face*, 1936), contribuendo sensibilmente al clima che portò alla graduale affermazione del partito laburista: ELLIS 2006; HILGER 2006

<sup>16</sup> [patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000050791/1/sotto-i-sacchi-sabbia.html](http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000050791/1/sotto-i-sacchi-sabbia.html), ultimo accesso 11 dicembre 2020.

<sup>17</sup> [patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000000006/1/i-monumenti-italiani-e-guerra-1.html](http://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000000006/1/i-monumenti-italiani-e-guerra-1.html), ultimo accesso 11 dicembre 2020.

affidata a Giampiero Pucci, con la consulenza scientifica di Emilio Lavagnino, che insieme a Pasquale Rotondi era stato uno dei funzionari dello Stato che con più tenacia avevano operato per la salvaguardia delle opere mobili di alcune delle principali Gallerie nazionali italiane.<sup>18</sup> I titoli di testa precisano che il film è stato realizzato con «riprese originali» di Giulio Rufini, operatore di lunga esperienza. Non solo quindi si lascia intendere che le immagini della prima metà, che d'altronde mostrano gli stessi mostruosi impacchettamenti, risalgono a ben prima del bombardamento, e che molto probabilmente erano state girate per un progetto di propaganda come quello di Capriata, ma il regista è, guarda caso, lo stesso del *Leonardo* del 1940 (verosimilmente già realizzato nel 1939, a ridosso della Mostra milanese, produzione LUCE). Una continuità di maestranze e un riuso di materiali che non sorprende né per quel che riguarda le politiche del LUCE, né per quel che riguarda in generale il cinema Italiano. Una continuità che si sente molto chiaramente anche nella sopravvivenza di una certa impostazione retorica di tutto l'apparato sonoro, dalla musica alla voce e che, nel caso specifico, vede invertito l'indirizzo politico, e le minacce del «nemico anglo-americano» convertite in preziosi aiuti. A proposito di aiuti, la legislazione italiana, già pochi mesi dopo la fine del conflitto, non solo contribuisce a questo senso di continuità, ma garantisce anche un vero proprio proliferare di “cinema corto” a basso costo e, spesso, di bassa qualità: viene messo in atto dal governo un sistema di incentivi alle produzioni di corto metraggio per favorire la ripresa dell'industria cinematografica, presto degenerato in una distribuzione di prebende per prodotti che, se anche venivano ultimati, non necessariamente finivano in cabina di proiezione; per dirla con Callisto Cosulich, si costituì «la più grande e duratura truffa che si sia mai compiuta col cinema, a danno dello Stato e degli stessi spettatori». È anche questo un tassello importante dell'Italia della Ricostruzione.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Nato a Roma nel 1898, Lavagnino fu ufficiale durante la Grande Guerra; al rientro dal fronte si laureò e specializzò con Pietro Toesca e Adolfo Venturi; pubblicò molto presto per la rivista di Venturi, «L'Arte», e fu coinvolto, come altri giovani studiosi della sua generazione, nell'impresa de «Le chiese di Roma illustrate». Entrò nell'amministrazione delle Antichità e belle arti nel 1926, con il grado di ispettore aggiunto presso le Gallerie di Palermo. Fu in seguito trasferito a Napoli, e poi a Roma, dove ebbe l'assegnazione del ruolo di direttore della Galleria Nazionale di Arte antica, dal 1933. La carriera di Lavagnino subisce una battuta d'arresto, nel 1938, per i rapporti di amicizia che continuava a intrattenere con Giuseppe De Logu, antifascista convinto, esule a Zurigo. Proprio in questo periodo si rivelò il suo impegno civile e culturale nell'opera di salvataggio del patrimonio artistico nazionale. Durante la guerra, si assunse la responsabilità di convogliare a Roma e portare in salvo in Vaticano circa 700 casse, contenenti migliaia di opere d'arte: *I monumenti italiani e la guerra nasce da quest'esperienza*, e dall'impegno assunto, già nel 1944 con l'Associazione nazionale per il restauro dei monumenti italiani danneggiati dalla guerra, promossa da Benedetto Croce e Ranuccio Bianchi Bandinelli. Cfr. Nicita Misiani 2005; Lavagnino 2006; Fuori dalla guerra 2010.

<sup>19</sup> COSULICH 2006, p. 15. Come ricorda molto chiaramente e diffusamente Bernagozzi, se da una parte la legislazione sul cinema è, nell'Italia appena liberata, legata ad atteggiamenti di equilibrismi e prudenza che paralizzano il sistema produttivo dei lungometraggi, dall'altra si assiste a una politica di assistenzialismo, e di protezionismo, verso il “cinema corto”. Prestissimo, il D.L.L. n. 678 del 5 ottobre 1945 prevede degli incentivi produttivi pari al 3% dell'introito lordo per i produttori di cinema documentario di metraggio compreso tra i 150 e i 1800 metri, nella sincera speranza di ridare linfa “dal

Rimaniamo però su Leonardo: esiste, quindi, un *Leonardo* del LUCE,<sup>20</sup> girato sullo scoccare della guerra, un film di poco più di 9 minuti, incentrato soprattutto su una descrizione enfatica dell'uomo di scienza più che del pittore, appoggiata anche alla presentazione di alcune delle macchine, verosimilmente quelle della Mostra del 1939; un *Leonardo* nel quale il Cenacolo, come del resto gran parte della pittura, compare a un minuto dalla fine: in esso, nel volto di Cristo, il commento indica la stessa «luce di purezza» che riscontra nell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi: una luce che “resterà incorruttibile fra lo scatenarsi delle passioni”; la voce accompagna la visione del dettaglio, ma c'è da immaginare che nel raccordo che isola il primo piano di Cristo seduto al centro della tavolata, non sfuggisse ai più, come non sfugge a noi oggi, la divergenza imbarazzante tra la superficie del murale pasticciato dalle ingiurie del tempo e dalle ridipinture che ben conosciamo, e quell'aggettivo, «incorruttibile»; benché sia riferito a un livello semantico che non è quello dell'opera materiale in sé, ma del soggetto che ne è protagonista, rimane una scelta lessicale perlomeno infelice, soprattutto per la vuota retorica con cui è pronunciato. Una scelta in verità piuttosto normale in un contesto in cui la *grazia*, *l'armonia*, *la poesia* e altri concetti astratti costituiscono un lessico comune e reiterato, mai veramente sufficienti a colmare la distanza tra lo spettatore e l'immagine. «Guardino il volto», ma il volto è sfigurato, illeggibile; e poi, soprattutto, nel filmato, è negato il contesto, il controcampo, taciuta, impedita, la reazione di chi dovrebbe recepire quell'immagine, accompagnata da quel commento.

L'idea di un rovesciamento di prospettiva, di un controcampo rivelatore, proprio connesso a del materiale leonardesco la troveremo invece concedendoci un *flash-forward* e un *détour*, forse inatteso, nei corridoi e nelle sale dell'Ermitage di Leningrado: uso la denominazione desueta, perché *Vzgljanitje na litso* (t.l. Guardate il volto, fig. 1),<sup>21</sup> è un breve documentario sovietico del 1966 (e in questo caso non è davvero necessario il corsivo), la regia è di Pavel Kogan,<sup>22</sup> il soggetto e la sceneggiatura di Sergej

---

basso” o “dal corto” alla produzione nazionale. La legge 379 del 16 maggio 1947, che condurrà, nel lustro successivo, a una situazione di saturazione dell'offerta, e, per ragioni facilmente deducibili, a un abbassamento degli standard qualitativi, garantisce il premio a produzioni tra i 250 e i 2000 metri, ma soprattutto impone delle quote di programmazione, in modo che nelle sale siano previsti 20 giorni a trimestre per il cinema nostrano. BERNAGOZZI 1979, pp.117-131.

<sup>20</sup> [patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000052964/1/leonardo.html](http://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000052964/1/leonardo.html), ultimo accesso 11 dicembre 2020.

<sup>21</sup> [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=17&v=jJsASPd7cDQ](https://www.youtube.com/watch?time_continue=17&v=jJsASPd7cDQ), ultimo accesso 11 dicembre 2020.

<sup>22</sup> Nato nel 1931 a Leningrado, Pavel Semjonov Kogan era diplomato alla GITIS, la principale scuola di teatro e arti performative russe, oltre che laureato all'Università di Stato di Leningrado; avviato a una carriera teatrale finì per caso a fare il cinema; per molti anni ha insegnato regia al LGITMIK (Leningradskij Gosudarstvennyj Institut Teatra, Muzyki i Kinematografii) di Leningrado, oggi Istituto statale russo di arti dello spettacolo. Muore nel 1998. Tra i suoi allievi si annovera Victor Kossakovsky, considerato oggi uno dei maggiori documentaristi al mondo. Si deve in qualche modo a una retrospettiva dedicata nel 2012 a quest'ultimo dal festival IDFA di Amsterdam una “riscoperta” fuori dalla Russia delle opere del maestro e della moglie Ludmila “Lyalya” Stanukinas: IDFA 2012, pp. 228-230; ma anche: Wurm (2008) e [http://www.kinoglaz.fr/u\\_fiche\\_person.php?num=10209](http://www.kinoglaz.fr/u_fiche_person.php?num=10209), ultimo accesso il 5 Settembre 2019.



Solov'ëv,<sup>23</sup> la fotografia di Pjotr Mostovoj e la musica Valerij Arzumanov.<sup>24</sup> *Vzgljanitje na litso* nasce in un contesto di ricerca e continua sperimentazione in cui, come spesso capitava in Unione Sovietica in quegli anni, le buone idee erano di gran lunga più consistenti dei mezzi tecnici disponibili per realizzarle. L'idea iniziale era quella di mostrare, documentandola, l'indifferenza dei visitatori del grande museo di fronte all'opera d'arte. Peraltro, il dipinto oggetto degli sguardi nel film di Kogan non è la *Madonna Benois* – vivace, empatica, rappresentazione di una madre adolescente che gioca con il proprio bambino, la cui autografia leonardesca non è mai stata messa in discussione – ma la sua compagna, la *Madonna Litta*, per la quale da tempo, perlomeno fuori dai confini russi, si propone il nome di Giovanni Antonio Boltraffio. Ma non è di questioni attributive che si parla nel film, né a noi interessano specificamente in questa sede; certo, in qualche misura la qualità espressiva molto diversa, l'atteggiamento più “mentale”, sicuramente meno empatico, ma affascinante, enigmatico, del dipinto scelto da Solov'ëv, si confà maggiormente alla scelta di ri-orientare l'obiettivo verso i volti dei visitatori. Infatti, entrati nel museo da una finestra che dà sui canali, attraverso i corridoi solenni, dopo una brevissima presentazione dell'opera – un poco meccanica, come se volesse evocare una visione che “inciampa” lungo i bordi del quadro prima di soffermarsi sul primo piano della Vergine che allatta il figlio –,<sup>25</sup> lo sguardo delle cineprese, che erano due, una muta e una sonora, nascoste da una schermatura alle spalle del dipinto, si concentra sui volti delle persone che passano lì

<sup>23</sup> Sergej Solov'ëv, nato a Kem, in Karelia, nel 1944, sarebbe divenuto in seguito regista: era all'epoca un allievo del VGIK di Mosca, la scuola “pan-russa” di cinematografia, che già negli anni '20 era stata teatro delle sperimentazioni di Lev Kulešov sulla psicologia del montaggio. Tra i suoi maestri Mikhail Romm, che proprio in quegli anni aveva cominciato a raccomandare ai propri studenti di aprirsi alla vita reale, alle persone, guardarle in faccia: *Vzgljanitje na litso* è il frutto di questo suggerimento. Tra gli anni '70 e '80 i suoi film vengono presentati a Berlino, Cannes e Venezia, e fanno di lui uno degli autori più noti della *perestrojka*: ROLLBERG 2009, pp. 660-662.

<sup>24</sup> Nato nel 1944 a Kotchmes, Repubblica sovietica di Komi, dove i suoi genitori erano stati deportati come “nemici del popolo”, Valerij Arzumanov era all'epoca uno studente di violino al conservatorio di Leningrado. Dopo il matrimonio con la moglie Catherine, professoressa francese di lingua russa, è costretto a emigrare in Francia, dove studia composizione con Olivier Messiaen, e dove vive tuttora. <http://valery-arzoumanov.com/fr/biographie/>, ultimo accesso: 5 settembre 2019.

<sup>25</sup> Il film, chiuso nel 1966 cominciò a circolare insieme ad altri due documentari: il passaggio alla regia di Mostovoj, *Vsego tri uroka*, (t.l. Solo tre ore, 1968), e *Vojennoj musiki orkestr* (t.l. Orchestra musicale militare, 1968) diretto da Kogan e Mostovoj insieme. Tutti e tre i documentari furono premiati in vari festival, l'ultimo vinse il Grand prix a Lipsia nel 1968. Ancora nel 1975, probabilmente poiché usate per scopi didattici, le tre sceneggiature erano pubblicate in un volumetto, sotto il titolo della prima: *Vzgljanitje na litso*, Leningrado 1975. In virtù di questa notorietà e della stima raccolta in patria da Kogan, forse non è solo una coincidenza se *Offret* (1986, in italiano *Sacrificio*), l'ultimo film di Andrej Tarkovskij, comincia con i titoli di testa che compaiono su un fermo-immagine dell'*A-dorazione dei Magi* degli Uffizi; al termine, la macchina da presa si anima in una lenta panoramica verso l'alto; uno stacco netto ci porta su una remota isola svedese. Si vedrà poi che il protagonista, Alexander, ha una riproduzione del dipinto in casa, e in quella riproduzione il suo volto si rispecchia, miracoli della fotografia di Sven Nykvist; il suo amico Carl preferisce Piero della Francesca, un altro vecchio refrain; il riferimento a Leonardo traspare in molti altri passaggi del film, ma sarà necessario rimandarne l'analisi a un'altra occasione.

davanti: il film è reso possibile dalla collocazione dell'opera in una zona di transito, su una edicoletta scostata dalla parete,<sup>26</sup> dietro alla quale erano occultati i dispositivi di ripresa. I visitatori si attardano, prima distrattamente, poi con più attenzione, anche attratti dalle luci (posizionate fingendo che fosse in corso un intervento di restauro al pavimento), condotti dalle voci monotone delle guide, che in varie lingue invitano appunto a “guardare il volto”: se per il pubblico presente l'oggetto del guardare è il viso della Madonna, per lo spettatore del film è chiaro un invito a guardare le reazioni perplesse, assortite, intense, alla visione del dipinto e alle parole degli accompagnatori, manifestarsi sui volti dei visitatori del museo; ascoltarne il mormorio o i silenzi sospesi, sottolineati con misura dalla partitura lirica di Arzumanov; un invito a leggere in quel catalogo di facce, di individui di tutte le età e le razze, scelti anche a rappresentare tante realtà etniche e culturali, una collettività stratificata e complessa. Il popolo dell'URSS e i visitatori da tutto il mondo: le masse non erano più un coro compatto e monodico, come fino ad allora nel cinema sovietico, ma una polifonia di volti e reazioni psicologiche differenti; dice Solov'ëv: «avremmo potuto continuare a filmare, fino ad oggi... questo incontro tra Leonardo e tutta quella gente sconosciuta continua, indefinitamente, e questo mi impressionò tantissimo».<sup>27</sup> Un'idea di controcampo della pittura, di apertura della quarta parete, che vede in qualche misura l'artista dialogare in assenza col proprio pubblico e che non è in fondo, così distante dal *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* di Giulio Paolini, che è di un anno successivo.<sup>28</sup>

E ora torniamo ai nostri tardi anni '40: è già qualcosa di simile a quel controcampo ciò che Barbaro ha in mente quando cerca di governare la materia longhiana e renderla più accessibile. L'urgenza di Barbaro e Longhi non è, infatti, solo quella di realizzare dei film diversi da quelli proposti negli anni fascisti da LUCE e Incom, o più ortodossi delle fumisterie emmeriane, né è solo legata al desiderio di affermare posizioni critiche differenti dagli altri, più personali o più “giuste”; è dettata anche dalla necessità di cominciare a rovesciare la prospettiva, di porsi il più possibile in prossimità dello spettatore, se non esattamente dal suo stesso lato. Certo, lo spettatore che immaginano è una persona non completamente priva di cultura, e sappiamo che le discussioni tra i due autori ruotavano soprattutto intorno alla comprensione del testo di accompagnamento alle immagini, sempre dotato di un radicamento letterario, di un sistema di analogie – spesso sviluppate da Longhi in saggi già pubblicati – modulato sulla griglia teorica e ideologica pensata da Barbaro.

<sup>26</sup> L'assetto della sala è stato cambiato, senza snaturarlo, nel 2018, con l'acquisizione di due vetrine climatizzate per i due dipinti leonardeschi.

<sup>27</sup> In rete è reperibile il filmato di un incontro con Solov'ëv, invitato a parlare delle casualità, delle discussioni e degli incidenti all'origine di questo suo lavoro giovanile, registrato presso la sede della V-A-C Foundation, fondazione per l'arte contemporanea <https://www.youtube.com/watch?v=hITAHj-S2nYM>, ultimo accesso: 5 settembre 2019. È da questo punto di vista significativo che in *Brera museo vivente* di Paolo Huesch, visto insieme in questo seminario, dove peraltro il commento di Russoli sembra ricalcare il modello longhiano, il pubblico sia invece costituito da modelle e modelli, forzati a passeggiare artificialmente nelle sale della Pinacoteca, con le luci che annullano l'illuminazione zenitale dei lucernari per garantire un effetto da studio, perché nulla sia lasciato al caso.

<sup>28</sup> DISCH 2008, vol. 2, pp. 902-905, cat. n. 140.

Il produttore c'è, ora occorre trovare gli argomenti, anche se non sarà difficile.<sup>29</sup> La scelta dei due artisti sui quali Barbaro e Longhi girano i loro “pronostici” di film non è casuale. Barbaro, in più di un'occasione, ha ribadito sulla scorta del pensiero di Pudovkin come la base di una solida e proficua collaborazione artistica sia una comunità d'intenti, il riconoscere, dietro il *soggetto* (o contenuto patente), il *tema* (cioè un contenuto latente, una traccia).<sup>30</sup> Per questo non è difficile scegliere, col maestro, due artisti saldamente radicati nell'esplorazione della realtà, o meglio, che si confrontano con finalità e secondo procedimenti radicalmente diversi con essa: *Carpaccio* adotta una formula che persegue un realismo prospettico, “di costruzione”, *Caravaggio* un realismo “dell'evidenza”, più sfacciatamente ontologico, drammatico, della “messa in presenza”, dove il *tema* ha la meglio sul *soggetto*. Il primo, però, era un artista che non aveva mai subito cali di reputazione, il secondo era in sostanza, per Longhi, una riscoperta personale, l'argomento di una vita.

Scegliere *Carpaccio* significava raccontare l'incontro tra l'essenza della “pittura di luce” di Piero della Francesca e un assetto sociale solido e magniloquente, quello della Serenissima. Era fresca la campagna fotografica piena di dettagli macro delle Storie di Sant'Orsola, eseguita per il Gazzettino di Venezia, una manna, rispetto alle pur decenti foto Alinari. Erano freschissime, nel momento in cui il film è messo in cantiere, le considerazioni sulla pittura veneziana a margine della mostra *Cinque secoli di pittura veneta*, espresse nel celebre *Viatico*.<sup>31</sup>

A proposito, Franco Russoli, altro protagonista di questo nostro seminario, in un brano che risale proprio al 1948, mai pubblicato, *Il cinema alla scoperta dei quadri e delle statue*, scritto verosimilmente prima che il film venisse presentato a Venezia, afferma: «Ho letto che è stato fatto, o si farà, un film sul *Carpaccio* a cura di Roberto Longhi e di Umberto Barbaro. Da una pagina di Longhi si può già capire cosa sarà di rivelatore questo film. È uno stralcio di un famoso saggio critico. E credo che raramente si trovi un simile esempio di ‘sceneggiatura’:[segue citazione del passo su San Giorgio degli Schiavoni] Longhi ci ha condotto, attraverso la lettura perspicua, particolareggiata, scritta con la forza e l'invenzione linguistica ed il ritmo che ne fanno uno dei più raffinati e lucidi scrittori del nostro tempo, alla conclusione sul carattere estetico dell'Opera, alla definizione della poesia del *Carpaccio*. Immagino la ‘carrellata’ lungo il ‘terreno stregato’ della scena, lo stacco dei dettagli, la presentazione delle meravigliose immagini in un film: lo spettatore verrà guidato nella contemplazione, arriverà da sé a capire il linguaggio poetico del grande artista. Per questo ci auguriamo di vedere sempre più numerosi films, e che siano diffusi nei cinema, nelle scuole,

<sup>29</sup> In un contesto in cui le due alternative più solide a LUCE e Incom sono la Lux di Riccardo Gualino e l'Universal di Salvo D'Angelo sarà quest'ultimo a dare fiducia a Barbaro e Longhi. Su questa figura di architetto e produttore siciliano vagamente megalomane e politicamente ubiquo, che era stato anche scenografo per il *Caravaggio* di Alessandrini, si veda CORSI 2017, dove però non si fa menzione dei cortometraggi: fatto curioso, ma in linea con il personaggio, lo stesso D'Angelo aveva in cantiere, nel 1948, anche quattro corti di Emmer su argomenti veneziani. MISTER(O)EMMER 2004, pp. 248-249.

<sup>30</sup> BARBARO 1960, p. 42.

<sup>31</sup> SCREMIN 1991; LONGHI 1978

ovunque sia possibile, perché sono un elemento importantissimo nell'educazione del popolo. Meno sovvenzioni ai Cortometraggi sulle delizie del piano Marshall, a quelli che sfruttano le opere d'arte a scopi di propaganda controriformistica, a favore di questi che presentano attraverso le loro opere, gli artisti come interpreti del loro tempo. [...] Educhiamo il pubblico ad uscire dalla ammirazione edonistica, passiva, per entrare nel terreno dell'interpretazione storica». <sup>32</sup> Dunque proprio da colui che era stato allievo di Matteo Marangoni, che peraltro nel *Carpaccio* è bersaglio ben dissimulato, <sup>33</sup> e di Carlo Ludovico Ragghianti, arriva il riconoscimento che l'*ekphrasis* ad alta densità di Longhi sia già di per sé scrittura cinematografica, ma è d'altronde un percorso di convergenza che il giovane Russoli perseguiva già da qualche anno. <sup>34</sup> E d'altra parte è fin troppo noto il passo in cui Pier Paolo Pasolini descrive le lezioni bolognesi di Longhi come una folgorazione cinematografica. <sup>35</sup> Dunque, di per sé, la dimensione testuale, la parola può non essere fattore omologante come era nella gran parte del "cinema corto". Anzi, poteva essere non solo esemplare elemento di sceneggiatura, ma anche di regia, perlomeno nel caso di *Carpaccio* e, per quanto ne sappiamo di *Caravaggio*.

Quando affrontai *Carpaccio* per la prima volta, il film era riapparso ormai da più di quindici anni, e la vulgata era che si trattasse di «un tipico documentario d'arte degli anni quaranta»: <sup>36</sup> ho cercato di mostrare come si tratti di uno straordinario caso di mimetismo, verrebbe da dire "batesiano", rispetto al *format*. Mimetismo che può essere svelato a partire dal trucco abilissimo (che è anche e soprattutto trovata critica e invenzione di regia) con il quale Barbaro e Longhi concludono il film, talmente mimetico da passare a lungo per dato naturale; il fine di Longhi era ricordare la parabola di *Carpaccio*, la sua eredità, con i fatti figurativi recenti, fin dall'inizio, con la pittura dell'amico Carrà, <sup>37</sup> ma, soprattutto, con l'esperienza luminosa dell'impressionismo: la concatenazione tra il particolare ravvicinato del cucciolo maltese in gondola del *Miracolo della reliquia* e il dettaglio, un vero e proprio primissimo piano, beffardo, del cane riottoso che compare nella *Venere con l'organista* di Tiziano, prepara la panora-

<sup>32</sup> BERNARDI 2016/2017 pp. 184-187

<sup>33</sup> Più di un passaggio del Sandro Botticelli di Alberto Pozzetti, con testo di Matteo Marangoni riceve risposta proprio nel *Carpaccio*: «Orsola stessa sembra crescere ora dall'acqua con i capelli come seta ancor umida di bozzolo; che stolido banalità questa bellezza fiorentina» risponde a distanza al passaggio in cui il commento invitava a veder vibrare «una profonda espressione di vita» su un profilo rigidissimo che, al contrario di quanto afferma la voce, non è nemmeno la Simonetta (Vespucci), e, a seguire, a un repertorio di grazie idealizzazioni e altri concetti astratti che scivolano sulle immagini, che scorrono nella loro inesorabile autonomia a 24 fotogrammi al secondo ([patrimonio.archivio-luce.com/luce-web/detail/IL3000051050/1/sandro-botticelli.html](http://patrimonio.archivio-luce.com/luce-web/detail/IL3000051050/1/sandro-botticelli.html), ultimo accesso 11 dicembre 2020).

<sup>34</sup> Erica Bernardi ha riorganizzato l'archivio Russoli e ricostruito puntualmente le fasi di avvicinamento tra questo e Longhi: BERNARDI 2016/2017.

<sup>35</sup> PASOLINI 1999, pp. 1977-1982.

<sup>36</sup> SCREMIN 1991; COSTA 2002, pp. 57-58; ma anche Casini (2010) e Casini (2014), dove in sostanza si continua a mettere tra parentesi l'importanza dei due film.

<sup>37</sup> Su Carrà, e con la partecipazione diretta dell'artista, Longhi realizza, senza Barbaro, ma con Piero Portalupi, nel 1952, un breve film in Ferraniacolor, recentemente restaurato: BANDERA 2018 pp. 44-45.

mica dall'alto al basso su *Le balcon* di Manet, mentre la voce, dello stesso Longhi,<sup>38</sup> *costruisce*, attraverso un periodo ipotetico *della realtà*, quello che l'immagine, un fotomontaggio credibilissimo, a suo modo esibito come tale (il cane è proporzionalmente più grande dei signori affacciati al balcone) va affermando: Manet *avrebbe potuto* includere il cucciolo maltese; ma i signori ritratti ne *Il balcone* avevano in realtà un pechinese un po' tapino, che sta lì, in basso, nemmeno troppo dissimulato in un ritocco scuro, ai piedi dell'inferriata (figg. 2 e 3). Gli autori in qualche modo affermano la legittimità della manipolazione dell'immagine – certo, nell'età del *deep fake* è un giochetto di commuovente ingenuità –, quando si tratti non di negarne i contenuti di tema e di stile, ma anzi di esaltarli, con la speranza di suscitare proprio la reazione auspicata da Russoli, stimolare appunto «il pubblico ad uscire dalla ammirazione edonistica, passiva, per entrare nel terreno dell'interpretazione storica»: un dettaglio apparentemente frivolo della pittura del Carpaccio può essere non solo immaginato, ma, grazie a un meccanismo puramente cinematografico, visualizzato come perfettamente naturale, in un'opera “borghese” dell'Ottocento, come *Il balcone* di Manet. L'effetto è garantito: per la maggior parte del pubblico e anche dei critici recenti, Manet avrebbe citato, nel proprio quadro, un brano di pittura veneziana del tardo Quattrocento. È un “colpo di mano” finale in cui Barbaro e Longhi ribadiscono la non sussidiarietà della propria collaborazione, e recuperano l'esperienza ironica e costruttivista del *fotomontage*, che era stato a lungo praticato da Barbaro e dagli amici del movimento immaginista negli anni '20.<sup>39</sup>

Caravaggio<sup>40</sup> era un tema più consueto, per Longhi, e già per questo più difficile, implicava un maggiore coinvolgimento, e andava sottratto, perlomeno sul fronte dell'immagine cinematografica all'interpretazione che ne era stata data da Goffredo Alessandrini, nel 1941, in *Caravaggio, il pittore maledetto*, con Amedeo Nazzari e Clara Calamai, in cui la pittura entrava molto poco, e Riccardo Freda e Bruno Valeri, scenografi, non avevano avuto modo di studiare o mettere in atto una verosimiglianza anche solo superficiale con le opere del maestro e con il contesto che esse evocano. Nello stesso 1941 era stato realizzato, per Incom, *Michelangelo da Caravaggio*, regia di Raffaele Saitto (che era anche pittore) con la consulenza di Valerio Mariani: forse ancora più del precedente, va immaginato come anti-modello diretto di quello

<sup>38</sup> LONGHI 1951: «... qualche anno fa ebbi l'opportunità, non dico la comodità, di girare e di montare e di *sonorizzare* insieme con l'amico Barbaro...»; UCCELLI 2008, p. 11 e, per quel che riguarda la sonorizzazione p. 22.

<sup>39</sup> UCCELLI 2008, pp. 4-5: non escluderei che risalga alla frequentazione del Movimento proprio per intermediazione di Barbaro, l'uso del *fotomontage* come strumento critico da parte di Longhi già alla metà degli anni '20, con un'intensificazione negli anni '30 (*Officina Ferrarese* dove appaiono con collages “ipotetici” veri e propri). Nel primo numero della rivista «Paragone», poi, nel gennaio del 1950, era indetto un concorso a premi legato al riconoscimento dei frammenti che componevano un fotomontaggio, interamente realizzato con prelievi pittorici provenienti da opere differenti per stile e per secolo. Pare che nessuno abbia mai reclamato il premio in palio.

<sup>40</sup> Dato a lungo per perduto, e datato nelle più disparate maniere, fu lavorato contemporaneamente al *Carpaccio*, e ne esiste una copia senza sonoro, oggetto di UCCELLI 2008, pp. 18-27 e, per la ricostruzione testuale, ibidem 29-33.

di Barbaro e Longhi: Mariani sembra effettuare un singolare compromesso tra la ricostruzione del pittore data da Marangoni nel 1922, quella fornita da Lionello Venturi in contributi vari contributi successivi al 1910, e le teorie longhiane dei Quesiti caravaggeschi (1928-1929): il testo e la successione delle immagini scelte enfatizzando i concetti di rivoluzione, di potenza e di polemica suggeriscono un percorso emozionale, che rimane estremamente vago cronologicamente «si era alla fine del Cinquecento», né presenta confronti visivi con i termini da cui questa rivoluzione, potente e polemica, prenderebbe le mosse. «Il Bergamasco dove s'era venuta maturando una solida e realistica pittura senza pretese» rischia di essere un Bengodi strapaesano frutto di letture longhiane travisate, dove di certo il realismo stilistico e l'approccio accostante di certa pittura lombarda non sono scambiati per assenza di pretese.<sup>41</sup> La *Rotella con la testa di Medusa* è usata come espediente di narrazione circolare, in apertura e in chiusura del film, in virtù della terribilità funzionale dell'immagine e del gesto che in quella è raggelato; ma, soprattutto, i rapporti fra molti dipinti, non giustificati in chiave stilistica, né, tantomeno, cronologica, sono creati, in sede di montaggio, attraverso raccordi sul gesto o analogie di dettaglio.

Forse proprio per rispondere, fin dai titoli di testa (fig. 4), a questa approssimazione, nella faticosa costruzione del loro Caravaggio, nel tentativo di comprimere tutto nei 15 minuti massimi d'ordinanza del *format*, Barbaro e Longhi mettono innanzitutto dei parametri cronologici e di confronto, la rivoluzione c'è, ma si deve vedere. E allora il contrasto tra la *Caduta di San Paolo* Zuccari e quelle del Moretto e di Caravaggio stesso, condensa l'idea di confrontarsi con *soggetto* e *tema*, agganciarsi subito al tema del realismo, del naturalismo. «Naturalezza assoluta? Come ogni rivoluzionario il Caravaggio credeva di scoprire la natura mentre scopriva il proprio stile: stile d'investitura variabile di luce ed ombra sulle cose»: Caravaggio scopre la natura confrontandosi con essa, così come, sottoponendo le immagini del pittore lombardo alla prova del cinema, Longhi ne riscopre il realismo sotto una luce nuova, «...nel corso di quei lavori, furono i fotogrammi in movimento e le modeste carrellate sulle immagini del Caravaggio, con la loro forza di verità, l'argomento determinante per convincermi dell'urgenza di reintrodurre più comunemente nel discorso critico quel concetto di realismo che l'imperante astrattismo idealistico che ci aveva per tanti anni precluso». La reintroduzione del realismo è frutto anche di un dialogo serrato con Barbaro, documentabile solo fino a un certo punto: l'*ekphrasis* longhiana, pur non rinunciando a riferimenti letterari coltissimi, si abbevera dell'idea di chiarezza e comprensibilità immaginata da Barbaro.

C'è sempre quel controcampo immaginato da tenere in conto, e il testo suona a tratti come l'invito agli spettatori a rispecchiarsi nelle opere di Caravaggio, a riconoscere in esse una realtà prossima alla loro, a riconoscerne il valore morale, oltre all'apparenza naturalistica. A riconoscere negli stracci dei miserabili caravaggeschi le condizioni in cui loro stessi erano stati piegati dalla guerra, e, al tempo stesso, vedere una

<sup>41</sup> Lo studio della psicologia dell'attribuzione intorno al caso Caravaggio è stato messo a fuoco in maniera insuperabile da André Berne-Joffroy: BERNE-JOFFROY 2005

via d'uscita, che può essere politica – «alla svolta delle Frattocchie»<sup>42</sup> – o estetica, in quella «felicità dell'impressionismo» evocata quasi come un premio ultraterreno, con immagini che, sul fronte del soggetto, di felice hanno abbastanza poco (fig. 5).<sup>43</sup> Mi piace pensare che un tassello di questo dialogo con l'essenza di Caravaggio si ritrovi nella metamorfosi post-bellica dell'immagine della donna nel cinema italiano, nella fattispecie di Anna Magnani (figg. 6 e 7).<sup>44</sup>

D'altra parte, tutta la lavorazione del *Caravaggio* fu più travagliata, meno felice di quella del *Carpaccio*, come lo stesso Longhi ha modo di ricordare presentando la mostra milanese del 1951: «Ma anche pochi metri possono salvare un film. Giacché dopo fatto lo scenario del film ed aver girato di conseguenza il testo accanto all'immagine, era troppo lungo. Così durante il montaggio si dovette sempre ridurre il testo sempre più scarno e all'osso, al punto di temere che la sostanza ideale del discorso fosse svanita. Svanita, o soltanto resa semplice, elementare, non cattedratica, non iniziatica, non esoterica?».<sup>45</sup> Domanda retorica: Longhi sa che la risposta è la seconda: quella materia resa semplice stava diventando il nucleo testuale di una monografia rivoluzionaria (fig. 8).<sup>46</sup> E ne avrebbero volute mettere in cantiere altre, di monografie, filmate o a stampa, tentando anche la strada della Lux di Riccardo Gualino,<sup>47</sup> ma i tempi erano cambiati rapidamente, soprattutto per l'impegno politico di Barbaro, e non era facile trovare un mecenate generoso come era Adriano Olivetti con Ragghianti.

<sup>42</sup> Era la sede storica del PCI. Ricorda Longhi che Barbaro, in uno dei tanti diverbi con il produttore Salvo D'Angelo, «lo minacciò di intitolare il documentario a *Caravaggio fondatore del realismo socialista*»: LONGHI 1959; e, d'altra parte, furono evidentemente proprio gli aspetti “popolari” e “populisti”, in un clima politico caldo come quello del 1948, a sinistrare il *Caravaggio*, confinandolo in un armadio dell'Universalìa.

<sup>43</sup> Insieme a una canestra di frutta di Courbet, di cui si vede successivamente anche l'autoritratto, il film presenta un disegno, di Cézanne, che copia la *Deposizione Vaticana*, ma, soprattutto, si chiude con il *Cristo morto* di Manet del Metropolitan Museum.

<sup>44</sup> Nel finale di *Bellissima* (1951) di Visconti, altro film prodotto da Salvo D'Angelo, la Magnani sembra incarnare una versione laica della *Madonna* di Sant'Agostino. Nel luglio del 1959 la RAI trasmise *Alla ricerca di Caravaggio* di Jean-Marie Drot: bastava così poco per fraintendere gli aspetti grotteschi della quotidianità per la flagranza del gesto caravaggesco. Giustamente Alessandra Casati, allinea la posizione di Barbaro sul *realismo* con quella espressa a più riprese da Elio Vittorini, con una piccola distrazione sulla data di realizzazione del film (non è sola in questo), che è chiuso entro il 1948: dopo quella data Barbaro insegnò in Polonia per due anni, portando forse con sé copie dei film, e ritornò da là con una moglie e un bambino in arrivo. Casati (2015), p. 98.

<sup>45</sup> LONGHI 1951, p. 34; sulla Mostra del Caravaggio è già divenuto riferimento imprescindibile, anche in virtù delle ritrovate foto degli interni, AIELLO 2019. Sul ruolo del documentario nell'ideazione della mostra si veda anche TERZAGHI 2017, p.323.

<sup>46</sup> LONGHI 1952 e LONGHI 1968.

<sup>47</sup> SCREMIN 1991, p. 56, nota 43: una lettera di Longhi a Barbaro, del gennaio 1950, a seguito delle vicende disastrose dei due documentari girati con Universalìa. Lo storico dell'arte avrebbe in corso delle trattative con la Lux di Gualino per una serie di documentari divulgativi che avrebbero dovuto comprendere «Masaccio, Giotto, Stefano, Tiziano, Lotto, Simone Martini, Veronese, Jacopo Bassano, i “realisti romaneschi del 1630” (Van Laer, Cerquozzi, fino a Sweerts)», lasciandosi, per così dire, prendere la mano, purtroppo non se ne farà nulla.

Per capire cosa ne fosse del “cinema corto” di argomento artistico, dimenticate le sperimentazioni di Barbaro e Longhi, confinate a sedi dotte quelle di Raggianti, basta tornare a Leonardo, al *Leonardo da Vinci* di Luciano Emmer e Lauro Venturi, proprio del 1952, che esiste in due versioni diverse: se quella internazionale vede la consulenza di Francis Henry Taylor, direttore del Metropolitan e di Marcel Brion, quella italiana è anodizzata, per non dire sterilizzata, dal commento di Gian Luigi Rondi, letto da Gino Cervi e sottolineato da un’invadente *score* di Roman Vlad; in entrambe i disegni del maestro, filmati da Mauro Craveri come mai prima di allora, si animano forsennatamente come in una fantasia disneyana, mentre alla pittura è dedicata un’appendice, con le immagini lasciate a “friggere” sulle melodie modali di Vlad. *The Leonardo experience* aveva già allora radici robuste.

Alessandro Uccelli  
Musei Reali di Torino  
alessandro.uccelli@beniculturali.it



жить на слова чудо, которое не знаешь, как и назвать, то ли чудом природы, то ли чудом искусства, а вернее всего, вероятно, великим чудом бессмертия человека.

— Но прелесть мадонны Литты не только в совершенстве этих черт, прежде всего она в выражении этого лица. В выражении неуповимом, ускользающем от нас. Леонардо дает лишь направление взгляда, но сам взгляд дорисовываем мы сами, художник дает лишь только намек на улыбку, но саму улыбку тоже придумываем мы сами, причем каждый из нас по-своему, в силу собственного воображения и даже настроения в данный момент.

Еще совсем недолго наблюдаем мы людей, что сегодня пришли сюда поглядеть на мадонну Литту. Но вдруг нам кажется, что их уже сменились тысячи. Сколько же человеческих лиц прошло перед мадонной за века! Сколько обожающих, радости, непонимания, удивления, восхищения, презрения, безразличия могла бы познать эта женщина, будь она живой!

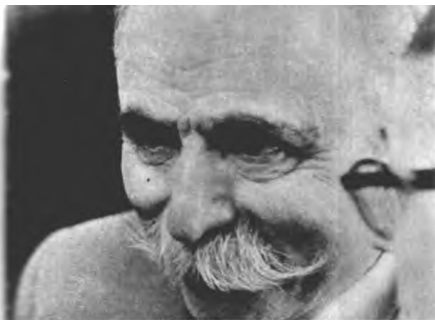


Fig. 1: Quattro pagine di *Vzgljanitje na litso*, Leningrado, «Isskustvo», 1975 con fotogrammi desunti dal film omonimo di Pavel Kogan del 1966, e il testo della sceneggiatura di Sergej Solov'ëv.

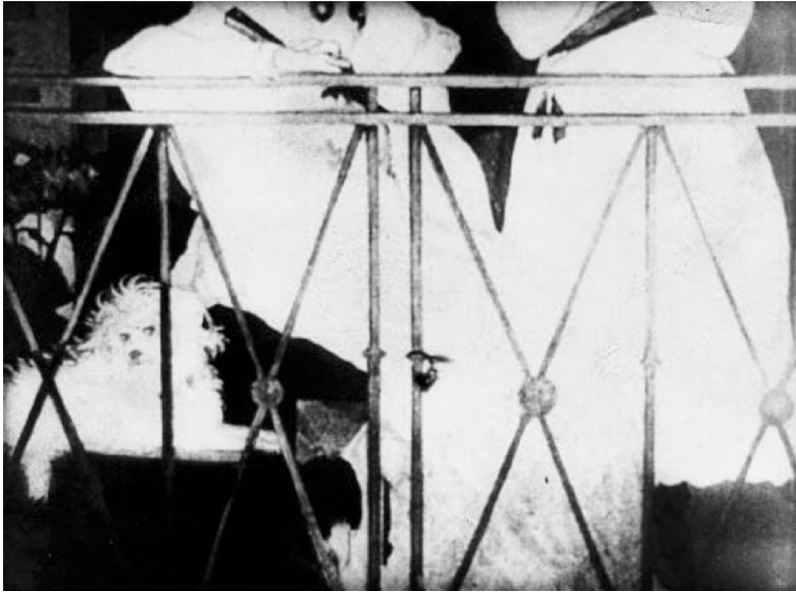


Fig. 2: Fotogramma da *Carpaccio* di Umberto Barbaro e Roberto Longhi: panoramica dall'alto verso il basso su *Le Balcon* di Manet (in realtà un montaggio dove è stato inserito il dettaglio del cucciolo maltese dipinto da Carpaccio per il *Miracolo della reliquia*).



Fig. 3: *Le balcon*, di Édouard Manet, 1868, Parigi, Musée d'Orsay.



Fig. 4: Tre fotogrammi dei *credits del Caravaggio* di Umberto Barbaro e Roberto Longhi. L'immagine scelta è il supposto autoritratto dell'artista nel *Martirio di San Matteo*, 1600-1601, Roma, San Luigi dei Francesi. Nel film *Incom* sullo stesso argomento i titoli scorrono sulla "rotella" con la testa di Medusa degli Uffizi.



Fig. 5: Fotogramma conclusivo del Caravaggio di Umberto Barbaro e Roberto Longhi. La «felicità dell'impressionismo» sul Cristo morto di Édouard Manet, 1864, New York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 6: Fotogramma con la *Madonna dei pellegrini* di Caravaggio, tratto dal Caravaggio di Longhi e Barbaro.



Fig. 7: Fotogramma da *Bellissima*, 1951, di Luchino Visconti: Anna Magnani sulla soglia di casa, come la Madonna dei pellegrini, nel finale del film.



Fig. 8: Copertina de *Il Caravaggio*, di Roberto Longhi, Milano, Martello, 1952.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- APRÀ 2016 : A. Aprà, *Critofilm. Cinema che pensa il cinema*, (ebook) Roma, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, 2016.
- APRÀ 2017 : A. Aprà, *Critofilm. Cinema che pensa il cinema 2*, (ebook) Roma, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, 2017.
- BANDERA 2018 : M. C. Bandera, *Carlo Carrà attraverso la lente di Roberto Longhi in Carlo Carrà. Catalogo della mostra*, (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2018-3 febbraio 2019), a cura di M.C. Bandera, Venezia, Marsilio, 2018.
- BARBARO 1960 : U. Barbaro, *Soggetto e sceneggiatura [1939-1947]*, in *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1960.
- BARBARO 1976 : U. Barbaro *Neorealismo e realismo, I, Letteratura e arti figurative*, a cura di G. Piero Brunetta, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- BELLOTTO 2000 : A. Bellotto, *Il critofilm tra cinema industriale e cultura olivettiana*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, a cura di M. Scotini, Milano, Charta, 2000, pp. 166-178.
- BERNAGOZZI 1979 : G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana dagli anni Quaranta agli anni Ottanta*, Firenze-Milano, La casa Usher, 1979.
- BERNARDI 2016/2017 : E. Bernardi, *Per un profilo intellettuale di Franco Russoli (1923-1977)*, tesi di dottorato in Storia delle Arti, Coord. Martina Frank, Sup. F. Castellani - E. Pellegrini - C. Bon Valsassina, ciclo XXIX a.a. 2016/2017.
- BERNE-JOFFROY 2005 : A. Berne-Joffroy, *Dossier Caravaggio, Psicologia delle attribuzioni e psicologia dell'arte*, Milano, 5 Continents, 2005.
- BERTOZZI 2008 : M. Bertozzi *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.
- CADONI - FICHERA 2011 : A. Cadoni - G. Fichera, *L' 'ékphrasis' oltre l' 'ékphrasis': due ragionamenti sul saggismo di Roberto Longhi*, in «Mantichora», n.1 (2011), pp. 113-123, <http://ww2new.unime.it/mantichora/wp-content/uploads/2012/01/Mantichora-1-pag-118-128-Cadoni.pdf>, ultimo accesso: 25 ottobre 2019.
- CASATI 2015 : Alessandra Casati, *Caravaggio a Milano, 1951. Il dibattito sulla carta stampata: critica e militanza*, in «Ricerche di S/Confine», vol VI, n. 1, (2015), pp. 81-104, <http://www.ricerchedisconfine.info/VI-1/CASATI.htm>, ultimo accesso: 25 ottobre 2019.
- BRUNETTA 1982 : G. P. Brunetta, *Longhi e l'officina cinematografica*, in *L'arte di scrivere sull'arte*, a cura di G. Previtali, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 47-55.

- CASINI 2005 : T. Casini, *Critica d'arte e film sull'arte, una convergenza difficile*, in «Annali di critica d'arte» 1 (2005), pp. 331-457.
- CASINI 2010 : T. Casini, *Ragghianti: fotografia e cinematografia come esperienza di visione, pensiero e critica*, in «Predella», 10, 2010, <http://www.predella.it/archivio/indexe6bf.html>, ultimo accesso: 25 ottobre 2019.
- CASINI 2014 : T. Casini, *Il montaggio delle immagini a confronto: le edizioni Skira e il documentario sull'arte*, in Studi di Memofonte 13 (2014), <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-13-2014/#t-casini-il-montaggio-delle-immagini-a-confronto-le-edizioni-skira-e-il-documentario-sullarte>, ultimo accesso: 25 ottobre 2019.
- CHION 2001 : M. Chion, *L'audiovisione, suono e immagine nel cinema*, Torino 2001.
- CORSI 2017 : B. Corsi, *Salvo D'Angelo, produttore europeo*, in «Schermi», V. 1, N. 2, (2017), pp. 47 - 62, <https://riviste.unimi.it/index.php/schermi/article/view/8536>, ultimo accesso: 25 ottobre 2019.
- COSTA 2002 : A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.
- COSULICH 2006 : C. Cosulich, *Uno sguardo storico*, in *Il cinema del reale. Il documentario, la novità di un genere antico*, a cura di F. Montini, Roma, FAC, 2006.
- DISCH 2008 : M. Disch, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato 1960-1999*, Milano 2008.
- ELLIS 2006 : J. C. Ellis, *General Post Office Film Unit*, in *Encyclopedia of the documentary film*, a cura di I. Aitken, New York-London, Routledge, 2006, *ad vocem*.
- FALDINI - FOFI 1979 : F. Faldini - G. Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- FUORI DALLA GUERRA 2010 : *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, a cura di R. Morselli, Milano, Mondadori, 2010.
- GAUTHIER 2009 : G. Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris 1995, ed. it. *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009.
- GIZZI 2012 : F. Gizzi, *Dal Carpaccio di Longhi all'Andrej Rublëv di Tarkovskij, ovvero del cinema come strumento di lettura e interpretazione dell'opera d'arte*, in «Artista. Critica dell'arte in Toscana», vol. 2012, pp. 64-79.
- HILGER 2006 : C. M. Hilger, *Empire Marketing Board Film Unit*, in *Encyclopedia of the documentary film*, a cura di Ian Aitken, New York-London, Routledge, 2006, *ad vocem*.
- IDFA 2012 : *IDFA 2012 International Documentary Festival Amsterdam. Catalogue*, Amsterdam 2012.
- LAMBERTI 1971 : M. M. Lamberti, *Lionello Venturi sulla via dell'impressionismo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» s. III, I. 1 (1971), pp. 257-277.
- LAMBERTI 2000 : *Lionello Venturi e la pittura a Torino. 1919-1931*, a cura di M. M. Lamberti, Torino, Fondazione CRT, 2000.

- LAURA 2004 : E. G. Laura, *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Roma, Istituto Luce, 2004.
- LAVAGNINO 2006 : A. Lavagnino, *Un inverno 1943-1944*, Palermo, Sellerio, 2006.
- LONGHI 1951 : R. Longhi, *Il Caravaggio al traguardo di una mostra* [1951], in A. Uccelli, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, in «Prospettiva» 129 (2008), pp. 33-34.
- LONGHI 1952 : R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano, Martello, 1952.
- LONGHI 1959 : R. Longhi, *Un uomo degno di essere imitato*, in «Vie Nuove» (4 aprile 1959), p. 16.
- LONGHI 1968 : R. Longhi, *Caravaggio*, Roma, Editori Riuniti, 1968.
- LONGHI 1978 : R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, [1946] ora in *Ricerche sulla pittura veneta*, Firenze, Sansoni, 1978.
- LONGHI 1980 : R. Longhi, *Scritti giovanili*, Firenze, Sansoni, 1980.
- MISTER(O)EMMER 2004 : *mister(o)Emmer. L'attenta distrazione*, a cura di S. Francia di Celle - E. Ghezzi, Torino, Associazione Cinema Giovani, Torino Film Festival, 2004.
- NICITA MISIANI 2005 : P. Nicita Misiani, *Emilio Lavagnino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 146-150.
- PASOLINI 1999 : P. P. Pasolini, *Roberto Longhi «Da Cimabue a Morandi»*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- PIZZO - D'AUTILIA 2004 : *Fonti d'archivio per la storia del Luce 1925 – 1945*, a cura di M. Pizzo - G. D'Autilia, Roma, Istituto Luce, 2004.
- ROLLBERG 2009 : P. Rollberg, *Solov'ev Sergei Aleksandrovich*, in *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, Lanham, Toronto, Plymouth, 2009.
- SCREMIN 1991 : *Roberto Longhi, Carpaccio. Vita di un documentario d'arte*, a cura di P. Scremin, Torino, Allemandi, 1991.
- SCREMIN 2000 : P. Scremin, *Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. I critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni quaranta e gli anni sessanta*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, a cura di M. Scotini, Milano, Charta, 2000, pp. 150-165.
- SCREMIN 2010 : *Parole dipinte: il cinema sull'arte di Luciano Emmer*, a cura di P. Scremin, Bologna, Cineteca di Bologna, 2010.
- TERZAGHI 2017 : Maria Cristina Terzaghi, *Roberto Longhi e Caravaggio: dalla copia all'originale in Il mestiere del conoscitore: Roberto Longhi*, a cura di Anna Maria Ambrosini Massari, Andrea Bacchi, Daniele Benati, Aldo Galli, Bologna, Fondazione Zeri ,2017, pp. 319 - 333.



UCCELLI 2008 : A. Uccelli, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, in «Prospettiva» 129 (2008), pp. 2-40.

WÖLFFLIN 2015 : H. Wölfflin *Capire l'opera d'arte*, a cura di A. Pinotti, trad. U. Barbaro, Roma, Castelvechi, 2015.

Wurm (2008) : B. Wurm, *Pavel Kogan & Lyudmila Stanukinas: Nearly forgotten elders of Soviet documentary*, in KINO! 2-3 (2008), <http://www.e-kino.si/2008/no-2-3/sodobni-doku-film/kogan-stanukinas>, ultimo accesso: 11 dicembre 2020.

