

1222•2022
800
ANNI



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA**

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di laurea triennale in

DISCIPLINE DELLE ARTI, DELLA MUSICA E DELLO SPETTACOLO

Tesi di laurea:

**L'occhio critico della cinematografia documentaria d'autore:
i critofilm di Toni Andreetta**

Relatore: prof. Mirco Melanco

Laureando: Linda Crestale

Matricola: 1150942

Anno Accademico 2021/2022

A mio nonno, in dolce memoria.

Indice

| | |
|--|-----------|
| Introduzione metodologica | 5 |
| Capitolo 1. Uno sguardo sul documentario d'arte | 9 |
| <i>1.1 Per una filosofia del documentario, tra estetica e politica.....</i> | <i>9</i> |
| <i>1.2 Il rapporto tra cinema ed arti figurative: tra linguaggio delle attrazioni ed istanze documentaristiche.....</i> | <i>17</i> |
| <i>1.3 Visioni d'arte nel cinema documentario: le proposte di Carlo Ludovico Ragghianti, Luciano Emmer e Francesco Pasinetti</i> | <i>24</i> |
| Capitolo 2. L'avventura del reale di Toni Andreetta | 37 |
| <i>2.1 Incontro con l'autore: un "regista filosofo", tra teatro e documentario</i> | <i>37</i> |
| <i>2.2 La proposta estetica di Toni Andreetta: un ritorno al critofilm d'arte?</i> | <i>44</i> |
| <i>2.3 "Ritratti di città" e documentari storici</i> | <i>51</i> |
| Conclusioni | 59 |
| Bibliografia | 62 |
| Sitografia | 64 |
| Filmografia | 66 |

Introduzione metodologica

Lo scopo di questo elaborato è presentare la figura di Toni Andreetta, regista teatrale, attore e autore di documentari padovano, sul quale, nonostante una prolifica carriera quarantennale, ad oggi non esiste ancora una letteratura.

Il mio progetto di tesi si prefigge di porre le basi per ricostruirne la vita, la carriera e le opere, analizzando in particolare la produzione di cinema del reale dedicata alla storia e all'arte medievale e rinascimentale della regione Veneto, al fine di dimostrare come lo stile e la poetica adottati da Andreetta cerchino di non limitarsi a delineare un ritratto puramente turistico del territorio, ma ambiscano ad indagarne la dimensione identitaria sottesa, attraverso un'analisi rigorosa del suo patrimonio culturale, non senza dimenticare l'influenza da parte del primo vero amore del regista, il teatro.

Per raccontare il lavoro di un autore come Andreetta, mi è parso necessario soffermarmi, nel primo capitolo, proprio sul tipo di sguardo che il cinema del reale può offrire: in primo luogo, riflettendo sulla complessa questione definitoria del documentario, in quanto genere contraddistinto da un'«estetica fluida»¹, determinata dal fatto che il documentario vive un rapporto diretto di indagine e di riflessione rispetto al reale; pertanto, questa relazione partecipata con il mondo porta il documentario ad essere influenzato, anche a livello formale, da fattori esogeni, quali la storia, la politica, la società, destinati ad incidere sul suo contesto culturale e produttivo di riferimento.

Nel paragrafo 1.2, segue un *excursus* riguardante il rapporto tra il cinema e le arti figurative, per comprendere come lo sguardo potenziato, offerto dalla nuova tecnologia del cinematografo, si sia imposto rispetto a quello di arti tradizionali come pittura e scultura, anche nel tentativo di conquistare, a sua volta, una patente di artisticità. Questi sforzi si rintracciano anche in merito alla produzione del reale: come spiego nel paragrafo 1.3, in particolare dal secondo dopoguerra, il documentario ha rivolto la propria attenzione al mondo dell'arte, dando vita a diverse visioni autoriali, che hanno cercato di riscattare il genere documentario da una funzione meramente didattico-informativa. In questa sede, dunque, sarà preso in esame il contributo teorico ed artistico di Carlo Ludovico Ragghianti, mettendo a confronto il suo innovativo progetto dei critofilm d'arte, con altre esperienze di autori che si sono dedicati al

¹M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio Editori, Venezia 2008, p. 17.

documentario nei termini di “film d’arte”, seppur con approcci differenti, ovvero Francesco Pasinetti e Luciano Emmer.

Nel primo capitolo, ricostruire la relazione tra mondo del cinema, nello specifico documentario, e mondo dell’arte è funzionale ad introdurre, nel secondo capitolo, la figura di Toni Andreetta.

A questo proposito, è necessaria una precisazione di natura metodologica: come ho poc’anzi accennato, ad oggi non esiste ancora una bibliografia dedicata al lavoro di Andreetta, per cui, ho potuto ricostruire la sua biografia, la poetica e l’analisi del suo *corpus* filmografico, attraverso una serie di interviste, gentilmente concesse dall’autore, che ho condotto personalmente, sia in forma orale, che epistolare. Quest’ultima forma di intervista è stata concordata con lo stesso Andreetta, in quanto egli ha trovato nella scrittura la condizione ideale per poter affrontare, con maggior precisione ed esaustività, le fasi della sua carriera di regista.

Nell’attività professionale ed artistica di Andreetta, è bene ricordare come il cinema ed il teatro si siano legati indissolubilmente, assurgendo a paradigma fondamentale del suo approccio metodologico al cinema del reale, nella forma del documentario e della docu-fiction; un approccio che è sempre e comunque dipeso dalla “cornice produttiva”, come spiego nel paragrafo 2.1, la quale ha, peraltro, alimentato un conflitto nello stesso regista, caratterizzando la propria condizione di autore scisso tra il desiderio di libertà creativa e la necessità di rispettare i dettami del mercato. Una dicotomia che egli ha cercato di ricomporre, perseguendo due diversi approcci nella realizzazione di documentari dedicati alla storia e di documentari dedicati all’arte della terra veneta, rispettivamente secondo l’imperativo della logica “illuminista” e secondo quello dell’estetica.

La disamina del lavoro artistico di Andreetta non può prescindere, dunque, dal fare riferimenti ad autori coevi che si sono a loro volta dedicati al documentario d’arte, nello specifico Carlo Ludovico Ragghianti: nel paragrafo 2.2, propongo un confronto tra il modello dei critofilm di Ragghianti e la proposta estetica avanzata da Andreetta, nei documentari incentrati sulla descrizione critica di opere d’arte, al fine di rilevare eventuali consonanze ed influenze con la scuola ragghiantiana.

A conclusione di questo percorso, intendo proporre una riflessione riguardo alla destinazione finale delle opere realizzate da Andreetta, le quali, risentendo di un debole sistema di distribuzione, hanno finito per stazionare nella raccolta curata dalla Cineteca del Friuli. Portare alla luce il lavoro di questo autore potrebbe rappresentare l’occasione per recuperare

un *corpus* di opere ancora significante per il presente; l'occasione per comporre un repertorio funzionale a scopo didattico, che funga non solo da strumento di sostegno ad uno studio storico ed artistico della regione, ma anche da paradigma di interdisciplinarietà: una interdisciplinarietà soggettivata dall'esperienza di Andreetta nel collegare la dimensione del cinema, dell'arte e del teatro, ma che, allo stesso tempo, incarna un concetto divenuto asse portante del mondo attuale delle arti e del percorso universitario Dams.

Capitolo 1. Uno sguardo sul documentario d'arte

«I grandi autori di cinema sono come i grandi pittori o i grandi musicisti: son loro che parlano meglio di quel che fanno. Ma, parlando, diventano altro, diventano filosofi o teorici.»

- Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*

1.1 Per una filosofia del documentario, tra estetica e politica

Il documentario, nella sua accezione comune, implica un «rapporto ontologico con la realtà filmata»², realtà che viene riprodotta sullo schermo “così com'è” senza ulteriori manipolazioni, come, invece, accade nel cinema di finzione, dove la realtà viene rielaborata, “messa in scena” dall'immaginazione del regista³. È così che l'effetto di illusione di realtà creato dal cinema *fictional* si sospende nel documentario, rispetto al quale lo spettatore crede che quello che vede sia vero perché lo è, non solo perché è verosimile⁴.

In realtà, la storia del film documentario sfugge ad ogni codificazione certa⁵: nonostante siano state individuate distinte modalità di rappresentazione documentaria, che funzionano al pari di sottogeneri di questo particolare cinema, utili anche ad una sua analisi cronologica, il film documentario può non appartenere integralmente ad una specifica modalità, ma presentare caratteristiche ibride, che sfumano tra una voce poetica, descrittiva, partecipativa, osservativa, riflessiva, rappresentativa⁶; una molteplicità tassonomica che, però, non aiuta a definire il documentario, anzi lo condanna ad una «vaghezza semantica»⁷, che investe anche il tentativo di risolvere il dilemma tra vero e falso, tra *fiction* e *nonfiction*, tra realtà manipolata e realtà “colta dal vero”.

Come rintracciare e come definire tale istanza documentaristica, che caratterizza il cosiddetto “altro cinema”?

²A. Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario italiano. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2017, p. 124.

³*Ibid.*

⁴*Ibid.*

⁵M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 17.

⁶B. Nichols, *Introduzione al documentario*, Editrice il Castoro, Milano 2006 [2001], p. 106.

⁷M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 17.

Tornando alle origini, «il cinema nasce per documentare»⁸, con una connotazione scientifica che deriva dagli esperimenti del fotografo statunitense Eadweard Muybridge e dello scienziato francese Etienne-Jules Marey, i padri della zoopraxografia e cronofotografia: studi che permetteranno di aggiungere il movimento alla fotografia, ponendo le basi per il dispositivo cinema e per un rapporto inedito tra immagine e spettatore.

Considerando le vedute del catalogo Lumière, esse aprono ad una realtà nuova, proponendo un *tour* scopico nel quotidiano che, trasposto sullo schermo, acquisisce un valore aggiunto, anche nei suoi aspetti apparentemente banali, facendo sì che lo spettatore li scopra (o riscopra) con occhi diversi.

Le vedute, infatti, «mimano l'atto del guardare e dell'osservare»⁹, in un'epoca assetata di nuove visioni, nuovi panorami, nuove prospettive sul mondo che trovano una loro spettacolarizzazione al cinematografo: prevale la descrizione del reale, a discapito di intenzionalità drammatiche o narrative, ma lo sguardo proposto, potenziato dall'innovativa tecnologia riproduttiva del cinema, si carica di stupore e di meraviglia¹⁰, al punto di coinvolgere anche emotivamente lo spettatore. Come, ad esempio, dimostra l'emblematica scena del treno in *Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (L. Lumière, A. Lumière, 1896), la quale, anche se tradita con un certo sapore di leggenda, viene ricordata per la capacità di impressionare, di spaventare gli spettatori¹¹.

La ripresa “dal vero”, inoltre, si inserisce in un tradizione di dispositivi ottici che, dalla tavoletta forata di Brunelleschi per studiare la prospettiva di Palazzo Vecchio, passando per la camera oscura, le lanterne magiche, il Panorama fino alla fotografia, tenta di soddisfare l'umano bisogno di ampliare la propria conoscenza, stimolata dalla possibilità di conquistare nuovi punti di vista sul reale: prova ne sono i filmini girati dai cineoperatori Lumière, i quali attraversano il globo in cerca di scenari, paesaggi, monumenti esotici, offrendo veri e propri viaggi virtuali agli spettatori. È l'occasione non solo per provare lo straordinario realismo del cinematografo, ma anche per sperimentare le potenzialità del suo linguaggio: apportando

⁸A. Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario italiano. Dal cinema del reale alla nonfiction*, cit., p. 126.

⁹*Ivi*, p. 128.

¹⁰A questo proposito, Marco Bertozzi parla di «questione estetica», ovvero di come la pratica del vedere si arricchisca di un coinvolgimento emotivo, di un'«eccitazione del percepire», per cui «guardare diviene sorprendersi di qualcosa che muta all'esperienza», facendo sì che le immagini siano più stratificate di ciò che chiaramente mostrano. Cft.: M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 23.

¹¹M. Melanco, *Cinema fra contaminazioni del reale e politica*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2020, pp. 16-17.

innovazioni tecniche¹², che contribuiranno all'evoluzione del "cinema delle origini" come forma d'arte, nonché inaugurando un tipo di cinema di attualità, prodromo della futura cinematografia documentaria¹³.

L'intenzione di mostrare il reale "così com'è", dunque, non è e non può essere del tutto neutrale ed oggettiva: nel momento in cui si filma la realtà, questa viene mediata dall'inquadratura; viene selezionata, orientata; a volte, riorganizzata per accordarsi alle esigenze materiali e creative degli operatori; con lo sviluppo tecnologico, potrà anche essere modificata a livello spazio-temporale, con l'introduzione dei trucchi di montaggio e di post-produzione¹⁴.

Come sostenuto da Bertozzi, il documentario vive di quelle stesse «problematiche dell'indicibile»¹⁵, che sembrano affliggere l'arte del Novecento: esso si sottrae ad un'identificazione univoca, muovendosi entro delle coordinate ambigue, fra etica ed estetica, in quanto si confronta direttamente con la realtà, vi partecipa attivamente come strumento di produzione di senso e di conoscenza, sfruttando i mezzi del cinema per un'ermeneutica del reale che, però, non approda necessariamente a formule certe¹⁶. In questo senso, il documentario può essere visto come una pratica filosofica, tesa ad interrogarsi sul reale tramite il linguaggio audiovisivo, fino a comporre una sorta di «riflessione non scritta, non detta»¹⁷; un «testo» che intrattiene un rapporto dialettico con il «contesto», per cui la sua ricezione è condizionata anche dal mutare della situazione storica, sociale, culturale, che contribuisce a formare l'esperienza visiva dello spettatore¹⁸.

Per un discorso sul documentario, dunque, non si può prescindere dal considerare il suo contesto produttivo, le interrelazioni con il clima politico, economico e socio-culturale in cui è immerso, prima ancora di affrontare una sua disamina estetica.

L'Italia, nel suo primo approccio al cinematografo, persegue la strada delle "attrazioni" inaugurata dal "cine-vedutismo" Lumière, affiancandosi agli sguardi stranieri sul Bel Paese, i quali privilegiano soprattutto il pittoricismo di città come Napoli o Venezia; il dinamismo di

¹²Si ricordi, tra i cineoperatori Lumière, Alexandre Promio, che inventa il "carrello" per spettacolarizzare la ripresa del Canal Grande a Venezia, collocando la macchina da presa su una gondola in movimento.

¹³M. Melanco, *Cinema fra contaminazioni del reale e politica*, cit., p. 19.

¹⁴A. Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario italiano. Dal cinema del reale alla nonfiction*, cit., p. 125.

¹⁵M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 18.

¹⁶*Ivi*, pp. 18-20.

¹⁷*Ibid.*

¹⁸*Ivi*, p. 18.

città industriali come Milano; o la regalità dell'ex-capitale Torino, omaggiandola anche con riprese istituzionali di re Umberto e del principe Vittorio Emanuele; immagini che restituiscono l'idea serena di un Paese monarchico e borghese¹⁹.

Il cinema italiano, nel primo decennio del XX secolo, vive un periodo di fervido sviluppo, favorito da un clima di «mancato controllo politico»²⁰ e da una serie di investimenti privati, producendosi in una messe di film “dal vero”, che a loro volta scandagliano il territorio nazionale, riuscendo, però, a sfuggire al cliché turistico imposto dai cineoperatori stranieri: si amplia, infatti, il repertorio di luoghi riprendibili, i quali sullo schermo diventano motore di riconoscimento, da parte del pubblico, della propria appartenenza ad uno specifico microcosmo locale, acclarando l'esistenza, nel nostro Paese, di molteplici realtà locali e regionali, fino ad allora trascurate dalla macchina da presa²¹. In questo caso, il successo del filmare *en-plein-air* dipende non solo dai desideri del pubblico, sempre più interessato a “vedersi” sullo schermo o ad informarsi sull'attualità della nazione, ma anche dal fatto che i costi di produzione sono nettamente inferiori rispetto a quelli previsti dai film *fictional*, bisognosi di maestranze e di allestimenti appositi²².

In seguito, gli effetti rovinosi della Grande Guerra, a livello politico ed economico, si faranno sentire deprimendo anche la stessa produzione cinematografica nazionale: dal 1916 crollano gli investimenti privati e il cinema italiano riprenderà vigore solo dopo l'avvento del fascismo nel 1922, perdendo di fatto quella libertà artistica consentita dal privato, in favore delle sovvenzioni statali del regime mussoliniano²³.

Mussolini, resosi conto del potere persuasivo detenuto dal mezzo cinematografico, soprattutto nei riguardi di un pubblico in maggioranza analfabeta, non esita a sfruttarlo a fini di propaganda, fondando nel 1924 l'Unione Cinematografica Educativa, l'Istituto LUCE²⁴. Attivo sia nella produzione di cinegiornali, sia di documentari, l'Istituto LUCE sottopone all'egida statale la diffusione dell'informazione e della cultura nazionale, insediandosi, nel

¹⁹Cft.: *ivi*, pp. 38-42.

²⁰Cft.: M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, cit., pp. 28-32.

²¹Cft.: M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., pp. 41-43.

²²M. Melanco, *Cinema fra contaminazioni del reale e politica*, cit., p. 31.

²³*Ivi*, pp. 51-54.

²⁴Cft.: G. Brunetta, ad vocem *Istituto Nazionale L.U.C.E.*, in *Enciclopedia del cinema*, Enciclopedia Treccani online, https://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.
Ultimo accesso: 27/02/2022.

corso degli anni Trenta, anche nel cinema di finzione, luogo di una propaganda meno esplicita, ma egualmente capace di incidere sulla coscienza collettiva²⁵.

Gian Piero Brunetta, a questo proposito, distingue due “vocazioni” che animano il programma dell’Istituto:

[...] una 'naturale', che si caratterizzò subito per la forte presenza di geni didattici ed educativi, e l'altra, acquisita in un primo momento per ragioni opportunistiche, che si pose al servizio del regime e del suo capo con il ruolo di annalista e cantore visivo delle sue gesta. Il monumento per immagini costituisce tuttavia solo una parte – quella finora più visibile e conosciuta – dell'enorme patrimonio dell'Istituto. L'altra racconta molte altre storie di rappresentazione dell'Italia, degli italiani e del mondo al di fuori dell'Italia²⁶.

Nel secondo dopoguerra, l’ansia di ricostruzione si riverbera nello stesso ambito cinematografico: dal 1945 al 1965, infatti, si susseguiranno una serie di interventi legislativi, atti a restaurare il sistema produttivo e distributivo, per favorire il mercato nazionale contro la concorrenza straniera, rafforzando, al contempo, anche il settore del documentario, non sempre con esiti felici. Non solo: dal punto di vista ideologico, si avverte la necessità di maturare un nuovo sguardo sul reale, distanziandosi da afflati propagandistici, da esigenze connesse allo sforzo bellico; uno sguardo, potremmo dire, più "intimista", teso a indagare il sostrato umano, valoriale e culturale della società italiana, per ricostituire un senso di *civitas*, che si sente perduto.

Tra il 1938 e il 1943, dopo la nascita della INCOM (Industria Nazionale Corto Metraggi), fioriscono altre iniziative atte ad incrementare la produzione documentaria, istituendo la programmazione obbligatoria, che sarà abolita negli anni ‘70²⁷.

Il primo provvedimento²⁸ si ha con il decreto n. 678 (del 5 ottobre 1945), che rende libera l’attività di produzione del film (art. 1), accordando una quota del 10% degli incassi al botteghino ai film nazionali, oltre a un 4% se giudicati meritevoli da parte di una commissione; viene inoltre concesso il sostegno statale al documentario, garantendo ai produttori «una quota

²⁵*Ibid.*

²⁶*Ibid.*

²⁷C. Rizzo, *I documentari sulla Basilicata della Cineteca Lucana*, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza 2010, p. 41.

²⁸Per una disamina delle leggi sul documentario italiano, utili riferimenti si trovano in: G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, La casa Usher, Firenze 1980 [1979], pp. 117-131; G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 59-81; M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, cit., pp. 346-349; C. Rizzo, *I documentari sulla Basilicata della Cineteca Lucana*, cit., pp. 39-49.

del 3% dell'introito lordo degli spettacoli cinematografici all'interno dei quali i film venivano proiettati» (art. 8)²⁹; un provvedimento in sé vantaggioso, poiché permette di abbattere i costi di produzione, per quanto riguarda cortometraggi di 11 minuti (equivalenti a 300 m di pellicola), nei quali viene fatto rientrare lo stesso documentario; si incentiva, inoltre, la distribuzione nelle sale di quest'ultimo, proiettandolo assieme ad un lungometraggio³⁰.

In questo modo, si cerca di far ripartire un mercato assai provato, ma, al contempo, qui possiamo ritrovare i presupposti per la successiva identificazione tra documentario e cortometraggio, che si consolida con le leggi seguenti, incidendo anche sull'immaginario del pubblico.

La legge n. 379 (del 16 maggio 1947) segna il momento in cui la Democrazia Cristiana «incominciò ad occuparsi di cinema»³¹: viene, infatti, istituito un Ufficio Centrale per la Cinematografia, alle dipendenze della presidenza del consiglio, con un conseguente Comitato Tecnico, rafforzando il controllo statale e i meccanismi di incentivazione per la produzione nazionale³²; in particolare, ai film documentari, compresi tra 250 m e 2000 m di lunghezza della bobina, si riconosce un contributo pari al 3% degli incassi lordi al botteghino, ma soltanto per quelli ritenuti “meritevoli” dal Comitato Tecnico³³.

Del 1949 è la legge “Andreotti” (decreto n. 958), che determina una svolta in senso restrittivo: modifica i metraggi, stabilendo la cosiddetta “Formula 10”, che impone la durata rigida di 10 minuti per il documentario (corrispondente ad un rullo di pellicola, 295 m), imprigionandolo sempre di più nella categoria del cortometraggio e, con il termine “formula”, fa presagire inevitabilmente un tipo di produzione seriale, a cui il documentario è costretto, che risponde all'egida della programmazione obbligatoria³⁴.

Si apre, così, una lunga stagione speculativa, dove le case di produzione sfornano documentari in serie e fanno a gara per combinarli ai lungometraggi americani più di richiamo, cercando di ottenere maggiori incassi, che, generalmente, vengono destinati alle case più legate agli ambienti governativi³⁵, come le varie INCOM, Corona Cinematografica, Documento Film,

²⁹*Ibid.*

³⁰*Ibid.*

³¹G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni ottanta*, cit., p. 63.

³²*Ibid.*

³³C. Rizzo, *I documentari sulla Basilicata della Cineteca Lucana*, cit., p. 42.

³⁴Si veda M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, pp. 123-127.

³⁵*Ivi*, p. 66.

SEDI Astra, o Gamma³⁶. Per i documentari è prevista, inoltre, la possibilità di concorrere ad un premio del 2% sugli incassi lordi, se considerati di “qualità” e, soprattutto, se a colori³⁷.

Si crea un vero e proprio “trust documentario”, che deprime i piccoli produttori e gli autori indipendenti, puntando invece su prodotti standardizzati, sempre più didattici e divulgativi, che lasciano poco spazio ad intuizioni artistiche e poetiche. Oltretutto, mancando un sistema di controllo sulla proiezione dei documentari nelle sale, si rischia che questi non vengano mai visti dal pubblico, contribuendo ad allontanarlo ancora di più dal genere³⁸.

Solo con la legge n. 897 (del 1956) si incentiva la distribuzione dei cortometraggi nelle sale, stabilendo «uno sconto del 2% dei diritti erariali»³⁹ per gli esercenti, favorendo maggiormente la produzione indipendente. Permane, nonostante tutto, il dominio del Comitato Tecnico, legato alle maggiori case di produzione; dominio esacerbato dalla legge n. 1097 (del 22 dicembre 1959), che, portando a centoventi il numero di premi di qualità da assegnare a documentari di particolare pregio tecnico, artistico e culturale, assegna allo stesso Comitato la selezione dei candidati, condotta in maniera alquanto dubbia, data la presenza, al suo interno, di commissari che figurano nei titoli di testa degli stessi documentari che possono essere premiati⁴⁰.

L’emanazione della legge “Corona” (n. 1213, del 4 novembre 1965, modificata con la n. 287, del 21 giugno 1975) non fa che precipitare la situazione: le percentuali degli incassi destinate ai produttori sono sostituite dai “premi di qualità”, sottoposti all’esaminazione da parte del Comitato Tecnico (composto da due personalità della cultura e dell’arte, da tre critici universitari, da un docente universitario in materie scientifiche e da un docente di psicologia o sociologia nominato dal C.N.R.)⁴¹ e all’accertamento da parte della SIAE che il film venga proiettato in almeno cinquecento sale cinematografiche.

I tagli ai produttori si riflettono sulla qualità del documentario: si cerca di ridurre le spese, rivalendosi sui registi, costretti a limitarsi a due, massimo tre giorni di ripresa, con una pellicola “contingentata” (dagli 800 ai 1000 metri), che riconferma la restrizione imposta dalla “Formula 10”, avvalorando l’associazione documentario-cortometraggio⁴².

³⁶G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, cit., p. 119.

³⁷*Ivi*, p. 118.

³⁸C. Rizzo, *I documentari sulla Basilicata della Cineteca Lucana*, cit., p. 44.

³⁹*Ibid.*

⁴⁰M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, cit., pp. 347-348.

⁴¹G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, cit., p. 125.

⁴²*Ibid.*

Lo spettro dei bassi costi di produzione, da un lato, e quello della rincorsa al premio governativo dall'altro, nel corso degli anni Settanta, mortifica ulteriormente la qualità del documentario, che sembra destinato a scomparire, come attestano i dati relativi ai ritardi delle commissioni, responsabili per i premi di qualità, nella visione ed esame dei film in concorso⁴³. Il calo registrato da questo tipo di produzione è da ricondurre anche al progressivo imporsi, dalla fine degli anni '50, del «modello unico televisivo», che riflette i bisogni di un Paese sempre più benestante e votato a consumare prodotti di intrattenimento, piuttosto che racconti del reale, facendo sì che il cinema documentario faticasse non poco a trovare una collocazione adeguata entro i palinsesti televisivi: le produzioni interne subiscono tagli ai finanziamenti a favore dell'acquisto di prodotti stranieri, oppure, qualora non si trovino a stazionare in magazzino, senza nemmeno la certezza di essere messe in onda, vengono programmate in fasce orarie secondarie (di notte o all'alba)⁴⁴.

Questo contesto di crisi per il documentario continua negli anni Ottanta, quando si conferma come la televisione, che ormai ha ereditato la funzione del cinema come mezzo di educazione ed informazione di massa, sia caratterizzata da programmi che vengono valutati innanzitutto sul piano economico (dal punto di vista delle possibilità di inserire spot pubblicitari o di raccogliere il maggior numero di ascolti), prima ancora che sul piano culturale e della qualità⁴⁵. Lo stesso panorama del cinema documentario viene completamente ridefinito: si assiste, infatti, all'uscita del documentario dalle logiche di «un cinema e di un'informazione al servizio del Potere»⁴⁶, ormai soppiantato dal modello giornalistico dei servizi d'inchiesta, dei *reportage* concepiti per riempire programmi condotti in studio; tra gli anni Ottanta e Novanta, si inizia ad assistere alla fortunata stagione di *reportage* a tema geografico-esotico, all'interno di programmi guidati da figure come Piero Angela, Sergio Zavoli, Giovanni Minoli, Folco Quilici, che inaugura il *format* di *Geo* (1984-1986)⁴⁷.

Il cambiamento che investe il cinema del reale, sempre più oscurato dal *format* televisivo, porta a delineare nuove destinazioni per il documentario, a livello culturale, favorendo, soprattutto, l'imporsi di un genere di natura didattica e divulgativa, che diviene particolarmente attraente agli occhi di Regioni, istituzioni o enti locali, quale strumento

⁴³G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, cit., p. 129.

⁴⁴Cft.: M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., pp. 238-242.

⁴⁵*Ibid.*

⁴⁶G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, cit., p. 130.

⁴⁷M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 243.

efficace per promuovere la conoscenza del patrimonio storico, sociale, culturale italiano, facendo emergere ulteriormente la realtà dei microcosmi locali; al contempo, si avverte il pericolo di far scadere il documentario in un facile appiattimento “turistico - didascalico”, lasciando da parte quella sua vocazione più sperimentale, che lo rende un genere potenzialmente capace di riflettere, creativamente e filosoficamente, sul reale, attraverso il linguaggio cinematografico⁴⁸.

Una vocazione che, a mio parere, permette di porre il cinema documentario in continuità con lo sguardo originario del cinematografo; con l’atto cinematografico diretto a provocare “meraviglia” del mondo, dove l’indagine della “materia” del reale (città, paesaggi, opere d’arte, mezzi di trasporto) diventa l’*escamotage* per sollecitare idee attraverso la stimolazione dei sensi. Una lettura che, in questo senso, sembra evocare la poetica delle avanguardie e neoavanguardie novecentesche.

1.2 Il rapporto tra cinema ed arti figurative: tra linguaggio delle attrazioni ed istanze documentaristiche

La relazione tra cinema e arti visive appare complessa, a tratti ambigua, oscilla tra una storia di identità e un’altra di alterità, ma è opportuno indagarla quale *conditio sine qua non* per un discorso sull’ontologia del cinema e sullo sguardo che il cinema porta con sé.

Fin dai primi anni di esistenza del cinematografo e poi per tutto il XX secolo, l’incontro tra cinema e arte ha rappresentato un luogo di forti suggestioni, diventando una sorta di *topos* nelle teorie riguardanti il mezzo cinematografico, tese a indagarlo ora come fenomeno culturale, ora estetico, ora filosofico, alla costante ricerca di una “definizione di essenza” del cinema apparentemente inafferrabile, che potesse soddisfare il quesito universale «che cos’è il cinema?», di baziniana memoria.

I primi anni di vita del cinema sembrano ammantati di una grande incertezza, che concerne il problema di giustificare un mezzo votato ad una riproduzione automatica e meccanica, per trovargli una degna collocazione all’interno del sistema delle arti. E sarà proprio questa incertezza costitutiva a lanciare un appello agli intellettuali, i quali inizieranno ad elaborare una serie di contributi teorici, al fine di rivendicare l’artisticità di questa “arte nuova”.

⁴⁸Ivi, pp. 14-20.

Questo appello, in Italia, è inizialmente raccolto da Ricciotto Canudo⁴⁹, il quale rivendica al cinema un posto fra le arti, presentandolo dapprima come una Sesta arte, poi corretta in Settima, quando aggiunge la danza alla musica, alla poesia, alla pittura, alla scultura e all'architettura; un «Tempio nuovo», in grado di operare una sintesi tra «i Ritmi dello Spazio (Arti plastiche) ed i Ritmi del Tempo (Musica e Poesia)».

Il cinema, quale meraviglia suprema della modernità, «indica la vita» e s'impone come «un'Arte plastica in movimento», proponendo un'esperienza quanto mai diversa da quella del Teatro: è un'esperienza simbolica, uno spettacolo rapido di gesti e movimenti, che accoglie in sé la nuova dea della modernità, la velocità, consentendo di ridurre le distanze, di far conoscere luoghi e mondi lontani; al contempo, è un'esperienza reale, che offre all'umanità l'occasione di vedere rappresentata se stessa, di vedere l'esaltazione stilizzata della propria vita reale, con una precisione scientifica figlia delle straordinarie possibilità della tecnica moderna. Ciò nonostante, secondo Canudo, il cinematografo non è ancora un'arte in senso pieno, pur avendone le potenzialità, in quanto, per il momento, è mancante di quella qualità soggettiva tipica del genio dell'artista, ovvero la capacità di «interpretazione plastica»⁵⁰.

Il manifesto di Canudo, quindi, ci fa capire come la tecnologia riproduttiva del cinema lo condanni, in un primo tempo, a condividere la stessa sorte della fotografia, il cui ingresso nel "giardino delle Muse" sarà a lungo osteggiato, a causa della sua natura meccanica e automatica⁵¹.

Tuttavia, questa «invenzione senza futuro», perfetta manifestazione del positivismo ottocentesco nelle possibilità della scienza, sembra avere i numeri per sconvolgere il sistema consolidato delle arti per eccellenza, anche se, nell'immediato, non se ne ha piena coscienza.

In questo senso, negli anni '30 del '900, la riflessione di Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*⁵², ha fornito importanti stimoli per un riscatto del cinema dalla sua condizione di inferiorità: si incrina il concetto di auraticità dell'opera d'arte antica e si apre ad una nuova esperienza estetica, fondata su una nuova percezione

⁴⁹Ricciotto Canudo (1877-1923) è il primo a celebrare l'invenzione del cinematografo considerandolo, non solo nei suoi aspetti sociali, economici e industriali, ma anche estetici, tanto che in seguito sarà ricordato da Jean Epstein come colui che per primo aveva colto il «lirismo» del cinema, accostandolo a un'arte, nell'articolo *Trionfo del cinematografo*, apparso sul *Nuovo giornale* di Firenze nel 1908.

⁵⁰L'estratto dell'articolo di Canudo, da cui sono tratte le citazioni nel testo, insieme alla biografia dell'autore, si possono ritrovare nella raccolta di D. Angelucci, *Estetica e cinema*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 30-37.

⁵¹A questo proposito, si ricordi l'invettiva di Baudelaire, *Il pubblico moderno e la fotografia* (in occasione del Salon del 1859), dove la fotografia veniva criticata quale «rifugio di tutti i pittori mancati»,

⁵²A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi Editore, Torino 2002, pp. 10-12.

«distruttiva», di «choc»; un'esperienza che Benjamin pone in continuità con l'atteggiamento Dadaista, teso a «[...] ottenere con i mezzi della pittura (oppure della letteratura) quegli effetti che oggi il pubblico cerca nel cinema»⁵³.

Non a caso, è con le avanguardie storiche primo-novecentesche che è possibile rintracciare con maggior chiarezza un legame tra cinema e pittura: nel cinema, come in un primo momento nella fotografia, s'intravede un mezzo espressivo privilegiato, ma ancora più potente degli altri, poiché in grado di compiere quel sincretismo, tanto vagheggiato, delle forme espressive e di condurre ad una spettacolarità totale, che vada *oltre* un sistema d'arte ormai sclerotizzato⁵⁴.

Eppure, nonostante questi proclami di rottura con la tradizione, di cinema si parla ancora nei termini di «pittura in movimento» o di «teatro filmato», termini che sembrano conservare una dipendenza dall' "*ancien regime*" delle arti, ben lungi dal ricondurre ad una specificità cinematografica.

Il dibattito riguardo alle possibilità e alle condizioni di esistenza di uno specifico del cinema, nel tentativo di stabilire se il cinema fosse arte e, soprattutto, che tipo di arte fosse, è stato complicato dal riconoscimento della natura dualistica del cinema, che si estrinseca in una «doppia formula rappresentativa»⁵⁵: il cinema esiste in virtù dell'unione tra visivo e narrativo, tra immagine e racconto (montaggio). Di conseguenza, la convivenza nel cinema di queste due "anime", una figurativa e l'altra narrativa, non aiuta a mettere a fuoco il rapporto tra cinema e arte; soprattutto, il rapporto cinema-pittura, qualora si cerchi di scavare al di sotto di quelle interrelazioni di superficie, che si concretano in una sorta di "pittoricismo cinematografico", ovvero in una forma di citazione o di imitazione degli stilemi pittorici da parte del cinema, per sopperire al proprio complesso di inferiorità, rispetto ad un'arte più blasonata, quale era la pittura⁵⁶.

⁵³Il testo di Benjamin viene riportato in D. Angelucci, *Estetica e cinema*, cit., pp. 105-121.

⁵⁴Per un approfondimento sul cinema delle avanguardie, si vedano: A. Costa, *Avanguardie storiche, cinema e immaginario urbano* in A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, cit., pp. 157-204.; M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, cit., pp. 153-154.

⁵⁵S. Bernardi, *Linguaggio e retorica del cinema*, Cue Press, Imola 2018, p. 21.

⁵⁶Per un approfondimento sulle dinamiche tra cinema e pittura (e viceversa), si veda A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, cit. L'autore tratta anche le dinamiche di scambio tra cinema e architettura, nonché le forme di citazione pittorica nei film, fornendo un ricco apparato di esempi, da Antonioni a Hitchcock, da Fellini a Tim Burton, corredato da importanti contributi teorici (Ragghianti, Arnheim, Panofsky, Eisenstein, Rohmer).

Tuttavia, come sostiene Jacques Aumont, nel suo libro su cinema e pittura: « [...] se un legame esiste tra “il” cinema e “la” pittura, questo può essere solo profondamente storico »⁵⁷. È un legame che presenta un dato anagrafico, ovvero inizia con Lumière, il quale viene indicato da Aumont come «l'ultimo pittore impressionista», mutuando questa definizione da Godard. Secondo Aumont, si può parlare di un Lumière “pittore”, non tanto per un suo rifarsi ai motivi della pittura impressionista o accademica nella produzione delle sue vedute, quanto perché egli si trova ad affrontare delle questioni già presenti nelle riflessioni pittoriche, come la questione degli «effetti di realtà» e quella dell'«inquadratura»⁵⁸.

Siamo nel periodo che inaugura il cosiddetto regime delle “attrazioni mostrative” (o MRP⁵⁹), ovvero, quando si afferma il primato della visione: appunto perché il cinematografo nasce per proiettare vedute e panorami a scopo ludico, per coinvolgere gli spettatori nella meraviglia del movimento di strabilianti riprese dal vero.

Questa «profusione degli effetti di realtà», di cui ci parla Aumont, è ciò che attira il pubblico: in primo luogo, per il loro carattere quantitativo, che permette di restituire la realtà nei minimi dettagli, riprendendo quella stessa istanza di realismo perseguita dai pittori vedutisti nelle loro composizioni; in secondo luogo, per il loro aspetto qualitativo, che attiene, potremmo dire, al vero e proprio specifico del cinematografo, qui ai suoi albori: la capacità di rappresentare l'irrepresentabile, ciò che è effimero (come la luce, l'aria, il tempo), riuscendo a vivificarlo, in un modo che era invece precluso ai pittori impressionisti (come Monet, irretito dalle possibilità di catturare gli effetti della luce sulla tela)⁶⁰.

Si tratta di una possibilità rivoluzionaria offerta dal cinema, anche in relazione al tempo, come ci illustra perfettamente la prosa di Bazin:

[...] il cinema appare come il compimento nel tempo dell'oggettività fotografica. Il film non si contenta più di conservare l'oggetto avvolto nel suo istante [...]. Per la prima volta, l'immagine delle cose è anche quella della loro durata e quasi la mummia del cambiamento⁶¹.

⁵⁷J. Aumont, *L'occhio interminabile*, Marsilio Editori, Venezia 1991 [ed. or. *L'œil interminable. Cinéma et peinture*, Lignes 1989], p. 3.

⁵⁸*Ivi*, pp.5-22.

⁵⁹E' Noël Burch che distingue tra un Modo di Rappresentazione Primitivo e un Modo di Rappresentazione Istituzionale (MRI), in opposizione alla distinzione operata da Gaudreault e Gunning (SAM, come Sistema delle Attrazioni Mostrative, e SIM, come Sistema dell'Integrazione Narrativa).

⁶⁰J. Aumont, *L'occhio interminabile*, cit., pp. 10-15.

⁶¹A. Bazin, *Che cosa è il cinema?* Garzanti, Milano 1999 [ed. or. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Edition du Cerf, Paris 1958-1962], p. 9.

In realtà, Aumont non è interessato ad individuare una specificità del cinema, al contrario il suo sforzo consiste nel cercare di capire come il cinema possa inserirsi, insieme alla pittura «[...] in una storia della rappresentazione, dunque in una storia del visibile»⁶². In effetti, è come se, per tutto l'Ottocento, fosse serpeggiato un senso di attesa per una rivoluzione della visione, presagita da una diffusione capillare di apparecchi e forme di spettacolo ottico, dal Seicento in poi fino all'*annus mirabilis* 1895, quando queste macchine della visione scompaiono, riassorbite dalla macchina ancor più potente del cinema⁶³.

Del resto, se nel passato la rappresentazione pittorica si era scontrata con problemi relativi all'organizzazione dello spazio, in virtù del desiderio (e del bisogno) di razionalizzare la complessità del reale, per farne un oggetto conoscibile in tutte le sue parti, a partire dall'Ottocento l'oggetto di questo desiderio muta: non interessa più la conquista dello spazio, ma si può invece osservare «una sorta di accelerazione in tutti i meccanismi della visione nei confronti della conquista del tempo»⁶⁴.

In questo passaggio di consegne, dai dispositivi del pre-cinema al cinema, si potrebbe dunque tracciare una relazione evoluzionistica tra pittura, fotografia e cinema, rilevando come comune denominatore la prospettiva rinascimentale, che rielabora lo stesso principio meccanico della *camera obscura*⁶⁵. La fotografia e, quindi, il cinema apparterrebbero alla stessa "linea di sangue" della pittura.

In realtà, come ci spiega bene Antonio Costa⁶⁶, i rapporti tra il cinema e la pittura e, in generale, con le altre arti figurative, andrebbero compresi entro una comune storia della visione (fondata anche da un punto di vista etimologico: arti dello spettacolo e arti visive derivano da *spectare*, ovvero l'atto del guardare, dell'osservare); ciò fa sì che l'arte pittorica e il cinema non debbano più essere pensati come dei modelli espressivi che si succedono, secondo una scansione cronologica e una gerarchia estetica precise. Al contrario, è bene pensarli come dei linguaggi che assumono nuove forme, in base ai cambiamenti contingenti, in base alle esigenze di un determinato periodo, formulando sempre nuovi sguardi, nuove esperienze visive per

⁶²J. Aumont, *L'occhio interminabile*, cit., p. 22.

⁶³Sulla nuova visione inaugurata dai fratelli Lumière, si veda G. P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta*, Marsilio Editori, Venezia 1997, pp. 445-457.

⁶⁴*Ivi*, p. 455.

⁶⁵Si veda A. Costa, *Oltre la pittura, oltre il cinema*, in A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, cit., pp. 132-147, dove l'autore esamina alcune delle tesi sopraccitate di Aumont.

⁶⁶*Ibid.*

comprendere il reale⁶⁷. Si rileva, dunque, «una comunanza implicita di fini, nell'educazione dello sguardo che entrambi perseguono, nell'esperienza della visione intesa come momento conoscitivo»⁶⁸.

Quale sguardo, quindi, può offrire il cinema? Uno sguardo che rappresenta il reale, ma al contempo, uno sguardo che lo interroga.

Secondo Jean Epstein⁶⁹, è uno sguardo «psichico», in quanto il cinema «ci presenta una quintessenza, un prodotto distillato due volte»⁷⁰: ciò che vediamo sullo schermo è ciò che il cinema ha già “visto” e selezionato per noi e prima di noi; è un'idea del reale che, attraverso l'occhio potenziato dell'obiettivo, giunge a noi.

Il cinema, in questo senso, non si distingue solo per il suo meccanismo riproduttivo della realtà, ma anche per le sue qualità analitiche, che lo rendono un vero e proprio «essere pensante»; un «essere pensante» che necessita delle immagini, del linguaggio visivo per esprimersi, inscrivendosi nel duplice regime della visibilità e della narrazione.

La vocazione narrativa del cinema s'invera nel principio compositivo del montaggio, le cui possibilità espressive sono state ampiamente analizzate dal regista e teorico Sergej Eisenstein, nonché da lui sperimentate attraverso la tecnica del “montaggio delle attrazioni”. Sfruttando «l'effetto Kulešov», il montaggio, attraverso la successione significativa di immagini (anche in brevi frammenti), è in grado di produrre un senso inedito per lo spettatore, andando oltre una rappresentazione “formale” della realtà, oltre ciò che ciascuna immagine rappresenta di per se stessa.

In questo senso, l'opera filmica è «estatica»: non si esaurisce nel suo microcosmo, bensì compie un movimento “al di fuori”, verso lo spettatore, verso la vita; allo spettatore spetta il compito di ricomporre sinteticamente i fotogrammi nella propria mente, formando «un'immagine del movimento (*obraz*)», che condensi non solo il significato, ma anche il significante di quanto rappresentato⁷¹.

⁶⁷La stessa pittura è suscettibile ai cambiamenti in atto, tanto da modificare il proprio linguaggio: prima nell'ambito delle avanguardie storiche, poi in quello delle neoavanguardie dagli anni '60.

⁶⁸Per un'altra lettura di Aumont, si veda S. Bernardi, *Linguaggio e retorica del cinema*, cit., p. 121.

⁶⁹Il testo dell'autore a cui si fa riferimento è *Bonjour cinéma*, raccolto da D. Angelucci, *Estetica e cinema*, cit., pp. 40-52.

⁷⁰*Ivi*, p. 44.

⁷¹Cft.: S. Bernardi, *Linguaggio e retorica del cinema*, cit., pp. 35-47; M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, cit., pp. 80-84; G. Rondolino, D. Tomasi, *Manuale del film*, De Agostini Scuola, Novara 2018, pp. 225-230.

Si può assumere la teoria del montaggio di Eisenstein come «una teoria generale dell'arte»: il montaggio, in quanto principio di composizione, di assemblaggio del materiale figurativo, non è esclusivo privilegio del cinema, ma si può rinvenire in altre manifestazioni espressive, quali la musica (costituita da singole note che lo spettatore ricomponne in melodia), oppure il dipinto (sintesi di forma e colore); si tratta di una teoria frutto di molteplici suggestioni, tra psicologia gestaltica e marxismo, tra influenze della letteratura joyciana e della dottrina sull'arte di stampo formalista, tra musica e pittura, che concorrono a strutturare la concezione eisensteiniana di opera d'arte, secondo una forma «organica», che troverebbe nel cinema, nel principio dinamico del linguaggio cinematografico, il proprio concretamento⁷².

Il cinema visto da Eisenstein diviene, dunque, sistematizzazione di tutte le arti, fino ad allora separate: una sintesi di letteratura, teatro, pittura, quindi di visione e pensiero, espresso per immagini⁷³. Come dirà Jean Clair, «il cinema compie e trascende tutto ciò che le altre arti avevano in precedenza tentato di realizzare»⁷⁴: riflessivo in virtù della sua doppia natura, il cinema, pur essendo un linguaggio “giovane”, è il luogo dove confluiscono le arti tradizionali, dove esse trovano una nuova rappresentazione e interpretazione⁷⁵.

Di qui, l'idea, sostenuta da Bernardi, di un cinema come «*metalinguaggio dell'arte*»⁷⁶: un cinema capace di riflettere sulla questione che concerne la rappresentazione nelle altre arti, in virtù dei comuni principi di spazio, tempo e soggettività, attorno ai quali si organizza lo stesso discorso cinematografico. In questa accezione di “metalinguaggio”, dunque, il cinema non si basa necessariamente sul dato reale, ma è in grado di “animare”, di dare movimento e nuova visibilità ad immagini preesistenti, come le opere pittoriche, sviluppando una riflessione critica; una qualità che possiamo riscontrare sia nei film che si rifanno esplicitamente ad un modello pittorico, sia nei documentari d'arte⁷⁷.

⁷²A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, cit., pp. 251-269.

⁷³S. Bernardi, *Linguaggio e retorica del cinema*, cit., pp. 20-21.

⁷⁴A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, cit., p.10.

⁷⁵*Ivi*, pp. 51-52.

⁷⁶S. Bernardi, *Linguaggio e retorica del cinema*, cit., p. 22.

⁷⁷Questo discorso trova i suoi presupposti nel concetto di «cinema impuro», teorizzato da Bazin. Si veda A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., pp. 119-142; a tal proposito, Costa ha parlato di «*effetto Lambicchi*», in A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, pp. 51-52.

1.3 Visioni d'arte nel cinema documentario: le proposte di Carlo Ludovico Ragghianti, Luciano Emmer e Francesco Pasinetti

La riflessione estetica sul cinema come arte figurativa ha trovato un importante contributo in Carlo Ludovico Ragghianti⁷⁸, il quale, in uno dei suoi primi scritti teorici, *Cinematografo Rigoroso* (pubblicato nel 1933 sulla rivista *Cine-Convegno*), sostiene come il cinema debba essere studiato con gli strumenti propri della storia dell'arte.

Un'affermazione che avrà riscontro nella pratica dei "critofilm d'arte", inaugurati dallo stesso Ragghianti: un progetto documentario, insieme critico e divulgativo, portato avanti tra il 1948 e il 1964, frutto della sua attività di storico e critico d'arte, nonché dell'appoggio finanziario di Adriano Olivetti, con il quale fonda la rivista *seleARTE* (nel 1952), per lo studio e la difesa del patrimonio storico-artistico italiano⁷⁹.

La realizzazione dei critofilm si nutre delle riflessioni compiute da Ragghianti, non solo in qualità di storico e critico d'arte nell'ambito delle arti figurative, ma anche in qualità di studioso nel campo delle arti dello spettacolo, come il teatro e il cinema⁸⁰; cinema che viene inteso come arte figurativa, nell'ambito di una più generale riflessione sulle arti della visione, in un'ottica che pone Ragghianti in linea con la riflessione teorica di Eisenstein, nella quale lo studio della temporalità filmica connessa al montaggio si presta ad una trasposizione in ambito pittorico, ad un'indagine applicata alla stessa temporalità pittorica⁸¹.

È lo stesso Ragghianti, inoltre, a indicare una comunione di intenti che lo lega al lavoro del regista russo, in quanto in entrambi è visibile il tentativo di studiare il fenomeno artistico attraverso gli strumenti critici propri della storia dell'arte uniti alle possibilità offerte dal linguaggio cinematografico⁸². Il film viene considerato da Ragghianti lo strumento ideale per poter condurre la lettura e l'interpretazione critica di un'opera d'arte, grazie al dinamismo dei movimenti di macchina, in grado di far ripercorrere allo spettatore il procedimento creativo e poetico dell'artista.

⁷⁸Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987) è stato uno dei massimi storici, critici e teorici dell'arte italiani del Novecento. Cft.: <https://www.fondazioneragghianti.it/carlo-ludovico-ragghianti-2/>. Ultimo accesso: 27/02/2022.

⁷⁹M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., pp. 135-138.

⁸⁰A questo tema sono dedicati i saggi giovanili di Ragghianti, *Cinematografo e teatro* e *Cinematografo rigoroso* (entrambi del 1933).

⁸¹A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, cit., pp. 251-269.

⁸²*Ivi*, p. 228.

Il progetto di Raghianti è dettato dalle esigenze che presenta la critica d'arte propriamente detta, illustrate in quello che è considerato il manifesto dei suoi critofilm, ovvero *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte* (1950), nel quale egli sostiene come una critica che sia aderente a ciò che l'opera d'arte è, in quanto espressione artistica compiuta, debba essere «dinamica»: ciò significa concepire l'opera d'arte non come statica, immobile, bensì come un «processo» messo in atto dall'artista, che spetta al critico ricostruire e al critofilm mostrare, in tutti i suoi momenti e movimenti; significa superare la tradizionale partizione lessinghiana tra arti del tempo e arti dello spazio, rivendicando una dimensione temporale per tutte le arti visive⁸³.

Il tempo, in tal senso, rappresenta il punto di incontro tra cinema e pittura: assodato che il cinema vive nella dimensione del tempo e può «materializzare in durata visiva il processo di una immagine»⁸⁴, Raghianti riconosce una dimensione temporale alla stessa pittura, richiamando l'esperienza impressionista come punto di contatto tra il linguaggio pittorico e il linguaggio cinematografico⁸⁵, in quanto vi ritrova «una forma storica di sensibilità che ha condizionato il cinematografo quale è oggi»⁸⁶.

Il valore del tempo in un dipinto non si percepisce nello stesso modo, «esteriorizzato»⁸⁷, del cinema, ma esiste come tempo di visione, come percorso di lettura di un'opera, che viene attivato dallo spettatore, “entrando” nel quadro; così il cinema, in ragione del suo «carattere di “visualità o figuratività dinamica”»⁸⁸, può diventare un valido strumento di indagine dell'opera d'arte (pittorica o architettonica), restituendo, attraverso il montaggio e i movimenti di macchina, il “farsi” del suo percorso creativo e poetico, che ne ha determinato l'esito artistico.

Tutto ciò confluisce nella nuova metodologia critica inaugurata con i critofilm, nei quali la macchina da presa simula il movimento dello sguardo che percorre l'opera d'arte e, attraverso accostamenti di immagini (frammenti di uno stesso quadro o di opere diverse di uno stesso artista), ne disvela la struttura formale e il pensiero profondo in essa contenuto⁸⁹.

⁸³C. L. Raghianti, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, in A. Costa (a cura di), *Carlo L. Raghianti. I critofilm d'arte*, Campanotto Editore, Udine 1995, pp. 35-60.

⁸⁴*Ivi*, p. 58.

⁸⁵L. Cuccu, *Carlo Ludovico Raghianti: la linguistica della visione e l'esperienza del cinema*, *ivi*, pp. 75-98.

⁸⁶*Ivi*, p. 77.

⁸⁷C. L. Raghianti, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, *ivi*, p. 57.

⁸⁸*Ivi*, p. 58.

⁸⁹S. Bernardi, *Linguaggio e retorica del cinema*, cit., p. 120.

Il primo tentativo di critofilm si ha con *La Deposizione di Raffaello*⁹⁰ (G. Betti, 1948), in merito al quale lo stesso Ragghianti ha fornito un preciso resoconto riguardo ai mezzi cinematografici utilizzati per dare forma al suo programma critico, spiegando come, in realtà, l'intenzione esegetica fosse rimasta insoddisfatta, dovendosi scontrare con la rudimentalità degli apparecchi usati, nonostante si trattasse comunque di espedienti innovativi, messi in atto per la prima volta in ambito documentario: si parla di modulazioni della macchina da presa, per realizzare carrelli e movimenti diagonali; dell'uso di un pantografo da architetto, per rendere l'effetto di «rotazioni, movimenti curvilinei ed altri sviluppi spaziali dinamici»⁹¹. Tuttavia, lo stesso Ragghianti ammetterà di aver dovuto cedere a compromessi, anche per una destinazione commerciale del film, diluendo la lettura iconologica dell'opera con *excursus* di ordine storico-sociale, più familiari e apprezzati dal pubblico dell'epoca, abituato ad un documentario tendenzialmente didattico e divulgativo⁹².

L'innovazione vera, invece, appartiene ai critofilm successivi: qui prevale un valore di tempo non di carattere storico, sociale o politico, ma «formale», un tempo relativo alla lettura dell'opera da parte dello spettatore o del critico, poiché è solo dentro di essa che Ragghianti vi ritrova il senso dell'arte, in quanto linguaggio espressivo⁹³.

La simulazione del racconto dell'opera d'arte per immagini trova un suo compimento efficace ne *Il Cenacolo di Andrea del Castagno* (C. L. Ragghianti, 1954), introdotto da una vera e propria dichiarazione programmatica sulla metodologia del critofilm; in un primo momento, allo spettatore sembra di star guardando un documentario d'arte condotto nella maniera tradizionale, come dimostrerebbero la panoramica dall'alto sulla città di Firenze e sui suoi monumenti più caratteristici, la contestualizzazione generica dell'affresco, la musica e il commento magniloquenti; ma, improvvisamente, l'equilibrio iniziale viene infranto da una sovrapposizione frenetica di fotogrammi e dalle voci degli spettatori che protestano; segue poi l'annuncio della voce fuori campo: «Ci siamo accorti che non è così che va veduta e spiegata quest'opera d'arte. Vediamola in un altro modo: cerchiamo di penetrarla direttamente, di guardarla nel modo in cui l'artista la creò»; proposito perseguito attraverso il linguaggio filmico

⁹⁰Ragghianti sviluppa il soggetto a partire da un suo studio precedente sulla *Deposizione Borghesiana* di Raffaello (del 1947), dove preannuncia l'intenzione di un nuovo linguaggio visivo per interpretare l'opera d'arte.

⁹¹A. Costa, D. Ferrante, P. Scremin (a cura di), *Filmografia*, in A. Costa (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, cit., p. 156.

⁹²P. Scremin, *Teoria e pratica del critofilm*, *ivi*, pp. 103-122.

⁹³*Ibid.*

dei movimenti di macchina e del montaggio, che inducono lo spettatore a compiere un vero e proprio “viaggio visivo” all’interno dell’opera, per scoprirne la struttura e l’intima intenzione⁹⁴.

In *Stile di Piero della Francesca* (C. L. Ragghianti, 1954), non è l’opera a essere protagonista, ma appunto lo stile dell’artista, per cui il regista si avvale di una combinazione di dissolvenze e mascherini circolari, per evidenziare, sfruttando la capacità sintetica del linguaggio cinematografico, le influenze sull’arte di Piero della Francesca da parte di artisti precedenti, come Donatello, Masaccio o Brunelleschi, mostrando come i loro motivi geometrici o moduli architettonici siano confluiti negli stilemi di Piero⁹⁵.

Una svolta per Ragghianti avviene nel 1958, quando inizia a collaborare con Carlo Ventimiglia, direttore della fotografia, che riesce a tradurre efficacemente le intuizioni del regista, ovviando ad alcuni problemi tecnici: ad esempio, Ventimiglia brevetta una particolare macchina da presa, la “verticale”, in grado di operare una ripresa in continuità, per restituire un punto di vista dinamico, seguendo con i suoi movimenti «i “ritmi compositivi dell’opera”»; allo stesso tempo, rende possibile per il regista girare su lastre e non direttamente sull’opera, in modo tale da migliorare l’illuminazione e, inoltre, non inficiare l’integrità dell’opera d’arte⁹⁶.

La visione di Ragghianti si proietta anche nell’indagare lo spazio architettonico e urbanistico, dove le potenzialità espressive del linguaggio filmico possono manifestarsi appieno, più liberamente, rispetto al rigore critico richiesto dai critofilm sulla pittura, nei quali comunque la composizione pittorica è analizzata secondo metafore mutuata dall’architettura («architettura delle forme», «tensione compositiva», «modulo dominante»), in modo da esaltare l’organicità dello spazio e delle forme, rivelando l’attenzione riservata da Ragghianti nei confronti dell’organizzazione dello spazio, connessa ad una concezione del fare artistico come un’attività spaziotemporale⁹⁷.

In questa particolare filmografia, si fa un ampio uso delle vedute aeree, per scandagliare la conformazione di città, di territori evocativi⁹⁸, al fine di leggere (e di ripercorrere) nella forma e nella stratificazione di quei luoghi anche le trasformazioni nel tempo che ne hanno

⁹⁴A. Costa, D. Ferrante, P. Scremin (a cura di), *Filmografia*, in A. Costa (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d’arte*, cit., p. 161.

⁹⁵*Ivi*, p. 162-163.

⁹⁶P. Scremin, *Teoria e pratica del critofilm*, *ivi*, p. 114.

⁹⁷A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, cit., pp. 282-292.

⁹⁸Ad esempio, il territorio toscano in *Lucca città comunale* (C. L. Ragghianti, 1955), o in *Terre alte di Toscana* (C. L. Ragghianti, 1961); oppure il complesso architettonico-urbanistico in *Pompei urbanistica e Pompei città della pittura* (C. L. Ragghianti, 1958), oppure in *Stupinigi* (C. L. Ragghianti, 1961).

determinato l'aspetto attuale⁹⁹. Come già nei critofilm sulla pittura, Ragghianti si avvale di ricostruzioni grafico-figurative (come maglie prospettiche, oppure sezioni e piante a varie scale), che sovrappone alle immagini in trasparenza, per illustrare la composizione morfologica, la processualità delle forme urbanistiche, anche se, in questo caso, le categorie critiche applicate allo studio della forma-città concernono più un'analisi stilistico-figurativa, che una moderna analisi urbana¹⁰⁰.

La sfida metodologica di Ragghianti non manca di rivolgersi alla città di Venezia con *Canal Grande* (C. L. Ragghianti, 1963), misurandosi con i numerosi tentativi da parte di registi e documentaristi nel cogliere la forma unica della città lagunare: da ricordare è *Venezia minore* (F. Pasinetti, 1942), dove Pasinetti cerca di allontanarsi da una rappresentazione pittoresca della città, dalle tradizionali vedute cartolinesche in stile "Fratelli Alinari fotografi", preferendo i suoi scorci "minori", come i piccoli canali, le calli secondarie, i lavori della gente comune, all'epica dei monumenti più celebri¹⁰¹. In *Canal Grande* (C. L. Ragghianti, 1963), Ragghianti cerca di catturare la duplice forma di Venezia, città di terra e città di mare, alternando vedute aeree, che riprendono la laguna e il paesaggio urbanistico nella sua fitta trama di rii e calli, a vedute terrestri, ad altezza d'uomo, che sembrano portare lo spettatore "a passeggio" per lo spazio urbano¹⁰².

«Saggi sotto forma di film. O film sotto forma di saggi. La sostanza non cambia»¹⁰³: i critofilm d'arte sono animati da una «necessità estetica»¹⁰⁴, in questo senso si distanziano dagli altri documentari sull'arte, dove ad essere protagonista è il testo letterario o critico, sul quale si costruisce una successione di immagini giustapposte, puramente "illustrative", non legate da un ritmo compositivo autonomo, che intenda esprimere, come accade invece nei critofilm, l'intimo significato di un'opera d'arte o di un'artista¹⁰⁵.

⁹⁹P. Scremin, *Teoria e pratica del critofilm*, in A. Costa (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, cit., pp. 114-117.

¹⁰⁰M. Bertozzi, *La città bella e lo schermo. Visioni dai critofilm d'urbanistica*, *ivi*, pp. 133-134.

¹⁰¹Cft.: <https://www.archiviolute.com/2019/11/14/venezia-minore/>. Ultimo accesso: 27/02/2022.

¹⁰²A. Costa, *Venise: la peinture, la forme de la ville et le cinéma en forme d'essai*, in V. Robert, L. Le Forestier, F. Albera, *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pp. 177-180.

¹⁰³*Ivi*, p. 177 [trad. mia].

¹⁰⁴C. L. Ragghianti, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, in A. Costa (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, p. 47.

¹⁰⁵*Ivi*, pp. 46-47.

Da questa «necessità estetica» deriva la volontà di sperimentazione delle possibilità espressive del mezzo cinematografico, messo a servizio della lettura dell'immagine; ma, allo stesso tempo, ripensando alla nozione eisensteiniana di *ekstasis*, si potrebbe parlare di una “necessità estatica”?

Le modulazioni della macchina da presa, nelle varie carrellate, o nelle vedute “a volo d'uccello”, in qualche modo riproducono il punto di vista della vita, instaurando un rapporto dialettico con lo spettatore¹⁰⁶, chiamato non ad assistere passivamente, bensì ad essere «coinvolto nella necessità di “afferrare e svolgere un problema vivo”, che è l'unico vero modo di divulgare un qualunque fatto storico, culturale e scientifico»¹⁰⁷.

In questo senso, la storia dell'arte viene rivitalizzata attraverso il linguaggio dinamico del cinema, che «[...] può essere anch'esso non soltanto parola-espressione ma parola-concetto o parola-azione»¹⁰⁸; il discorso sull'arte, dunque, non viene risolto in materiale inerte, come semplice documento storico o documento grafico, non resta confinato entro un passato remoto, ma grazie ad una “messa in forma” cinematografica, acquisisce nuova linfa ed ogni suo momento può diventare nuovamente significante per il presente, catturando così il pubblico. Il cinema diventa così mezzo scientifico, dando vita al racconto iconografico.

Il lavoro di Ragghianti non costituisce un caso isolato, ma fa parte di una più ampia stagione documentaria, che rivolge il proprio sguardo all'arte e affonda le proprie radici nel lavoro di autori del secondo dopoguerra. In un periodo in cui si cercano di dimenticare gli orrori bellici appena passati, si riaccende la voglia di dedicarsi nuovamente allo «spirito», come testimonia l'interesse per i film d'arte, ispirati dal «dibattito teorico sull'autonomia delle arti e sul rapporto tra arti tradizionali e arte del cinematografo»¹⁰⁹, interesse che corrobora la ripresa della produzione documentaria in Italia, sostenuto da un programma di interventi legislativi *ad hoc*¹¹⁰.

Nell'anno di nascita del critofilm, il 1948, quando esce *La Deposizione di Raffaello* (G. Betti, 1948), si attestano alcuni tentativi “altri” di rinnovare la visione del documentario

¹⁰⁶G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, cit., p. 179.

¹⁰⁷*Ibid.*

¹⁰⁸C. L. Ragghianti, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, in A. Costa (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, cit., p. 45.

¹⁰⁹M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 132.

¹¹⁰Rinvio al paragrafo 1.1.

sull'arte, per sfuggire a prodotti puramente commerciali, dal solo scopo didattico, privo di una qualsiasi intenzione autoriale.

Nello stesso anno 1948, vengono presentati *Carpaccio* (U. Barbaro, R. Longhi, 1948) e *Caravaggio* (U. Barbaro, 1948), su un testo critico di Roberto Longhi, anch'egli storico dell'arte come Ragghianti. In questi film, il mezzo cinematografico è utilizzato per materializzare la lettura critica e visiva dell'opera d'arte, ma privilegiando la contestualizzazione storico-sociale¹¹¹ di quest'ultima, partendo quindi da un presupposto diverso rispetto all'impostazione ragghiantiana: ovvero, se in Ragghianti prevale una concezione di "critica dinamica", Longhi e Barbaro sostengono che «le opere d'arte "stanno" e non devono punto muoversi»¹¹²; se in Ragghianti il critofilm assurge a forma di pensiero, svolto attraverso il ritmo del montaggio, Longhi ritiene il documentario un efficace strumento divulgativo¹¹³.

Come nota lo stesso Ragghianti, i film di Barbaro e Longhi sono "narrativi", hanno come protagonista il «racconto», il testo letterario o critico elaborato attorno all'opera, ««ricostruiscono nel tempo le vicende di un dramma sviluppato pittoricamente nello spazio»»¹¹⁴; si assiste, dunque, ad un dramma, che viene plasmato a partire dalla sensibilità del regista, per cui, ad essere espressa non è una critica che sia aderente all'opera d'arte, bensì la visione del regista stesso, mostrata attraverso immagini selezionate dal repertorio delle arti figurative¹¹⁵.

Il "raccontare una storia" è anche l'intento portato avanti da Luciano Emmer¹¹⁶, il quale, tra il 1948 e il 1949, presenta i film d'arte: *La leggenda di Sant'Orsola*, *Romantici a Venezia*, *Fratelli miracolosi - Beato Angelico*, *Isole della Laguna*, *Luoghi verdiani*, *La Colonna Traiana*, *Invenzione della Croce - Piero della Francesca*, *Allegoria della Primavera - Botticelli*¹¹⁷.

Emmer in realtà, prosegue una ricerca artistica ormai consolidata, iniziata verso la fine degli anni Trenta a Milano: nel vivace clima culturale dei Cineguf (Circoli del Cinema), Emmer

¹¹¹M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 133.

¹¹²P. Scremin, *Teoria e pratica del critofilm*, in A. Costa (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, cit., p. 104.

¹¹³*Ibid.*

¹¹⁴C. L. Ragghianti, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, *ivi*, p. 41.

¹¹⁵*Ibid.*

¹¹⁶Luciano Emmer (Milano 1918 - Roma 2009) è stato sceneggiatore e regista cinematografico. Insieme a Tatiana Grauding, futura moglie, e ad Enrico Gras, suo collaboratore, è considerato pioniere dei film sull'arte.

¹¹⁷M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 133.

viene a contatto con il clima dell'avanguardia europea, grazie ai moderni film sull'arte della scuola documentaria belga (come *L'Agneau mystique des frères Van Eyck*, A. Cauvin, 1938; *Regards sur la Belgique ancienne*, H. Storck, 1936), che risentono della tradizione figurativa surrealista¹¹⁸. Ispirato dai colleghi belgi e conscio delle possibilità divulgative del cinema, Emmer inizia ad elaborare per mezzo del cinema una personale visione sull'arte. Nello stesso periodo, Luigi Freddi, dopo aver sostenuto contro l'Istituto Luce come «l'Italia, nel campo del documentario, è rimasta in coda a tutti i paesi del mondo»¹¹⁹, fonda, insieme al giornalista Sandro Pallavicini, la INCOM (Industria Nazionale Corto Metraggi) nel 1938: la INCOM nasce per promuovere una produzione documentaria più "d'autore", dedita ad una maggiore sperimentazione cinematografica, in modo da sopperire ad una mancanza dell'Istituto Luce, fermo ancora alla produzione di documentari "anonimi" e didascalici¹²⁰, ma allo stesso tempo incaricato della distribuzione degli stessi cortometraggi INCOM¹²¹.

L'amicizia con il critico d'arte Lionello Venturi avvicina Emmer alla divulgazione, nonché contribuisce a formare la poetica del regista, con l'idea di arte quale «espressione diretta del sentimento»¹²². Già dai suoi primi film, *Racconto da un affresco* (L. Emmer, 1940), sul ciclo di affreschi della Cappella degli Scrovegni di Giotto, e *Paradiso terrestre* (L. Emmer, 1941), sul trittico *Giardino delle delizie* di Bosch, ai quali collaborano Tatiana Grauding ed Enrico Gras, emerge la voglia di Emmer di "giocare" con l'arte: la voglia di raccontare l'opera d'arte, non attraverso una lettura rispondente ed oggettiva, bensì attraverso la costruzione di un dramma per immagini, in cui l'opera d'arte non viene ripresa integralmente, ma selezionata nei suoi frammenti, nei suoi personaggi più significativi, in grado di evocare la sensazione, l'esperienza soggettiva in rapporto a quella stessa opera.

Ecco che il documentario di Emmer diventa «volano di un'ermeneutica personale»¹²³, nel quale l'opera è interpretata secondo la sensibilità del regista, al contempo suo spettatore.

L'aspetto del "gioco" si manifesta anche nella fase di progettazione dei primi film di Emmer: in *Racconto da un affresco* (L. Emmer, 1940), Emmer si serve delle fotografie in bianco e nero degli Alinari per realizzare i suoi *story-board*, disegnando sulle foto a carboncino

¹¹⁸Un valido contributo sul lavoro e la persona di Luciano Emmer proviene da: P.Scremin (a cura di), *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*, Cineteca di Bologna, pp. 5-20.

¹¹⁹M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 86.

¹²⁰*Ivi*, pp. 86-89.

¹²¹A. Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, cit. p. 18.

¹²²P. Scremin, *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*, cit., p. 7.

¹²³M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 133.

e ritagliando i dettagli a lui funzionali, che poi riprende fotogramma per fotogramma (con una vecchia cinepresa Pathé del 1913 e una truca artigianale)¹²⁴e, in questo modo, crea un racconto con personaggi già pronti, in quanto, come egli stesso sostiene: «Il casting l’aveva già fatto Giotto per me»¹²⁵; come un bambino, Emmer gioca con queste figurine dipinte, combinandole e ricomponendole creativamente in una narrazione lirica, con suggestivi movimenti di macchina, che scorrono secondo movimenti laterali o discendenti, accompagnando lo spettatore “dentro” le vite di questi personaggi. Un percorso reso ancor più evocativo dalla mancanza di un commento recitato invadente, accompagnato invece dalle musiche di Prokofiev oppure di Ravel¹²⁶.

L’esplorazione di Emmer nel mondo dell’arte può continuare anche dopo la guerra, anche se le nuove leggi sulla regolamentazione del documentario impongono dettami che lo indirizzano sempre di più verso una deriva didattico-divulgativa, a scapito del suo fascino sperimentale, nel tentativo di corroborare la ripresa italiana, promuovendo l’immagine del Paese attraverso le sue ricchezze artistiche e culturali; a questo punto, inizia l’invadenza della voice-over, così come la riduzione a una rigida durata di dieci minuti¹²⁷. Alcuni film esemplari di questo periodo sono: *L’invenzione della croce* (L. Emmer, 1948), sugli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo; *La leggenda di Sant’Orsola* (L. Emmer, 1948), sui teleri di Carpaccio, opera da cui scaturisce la tragica storia d’amore di Orsola e del principe di Bretagna, e in cui torna la presenza topica di Venezia, città molto amata dal regista ; *I fratelli miracolosi* (L. Emmer, 1948), sulle storie dei Santi Cosma e Damiano di Beato Angelico; *L’allegoria della Primavera* (L. Emmer, 1948), sul dipinto di Botticelli¹²⁸.

Nonostante Emmer cerchi di allontanarsi da un’impostazione prettamente didattica, come ci ricorda Scremin, i suoi film divengono presto un riferimento in campo artistico, in grado di rivolgersi efficacemente a un pubblico di appassionati e, allo stesso tempo, di intellettuali: in particolare, un film di Emmer molto apprezzato è *Goya. La festa di Sant’Isidoro; i disastri della guerra* (L. Emmer, 1950), animato dalla musica della chitarra di Segovia, intervallata, nelle pause, da didascalie che ripercorrono i fatti dell’invasione

¹²⁴P. Scremin, *Parole dipinte. Il cinema sull’arte di Luciano Emmer*, cit., p. 8.

¹²⁵M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell’altro cinema*, cit., p. 133.

¹²⁶In realtà, per i suoi primi film, Emmer si serve di musiche, ignorando i diritti d’autore, per questo in seguito inizia una collaborazione con il compositore Roman Vlad. Si veda P. Scremin, *Parole dipinte. Il cinema sull’arte di Luciano Emmer*, cit., pp. 10-11.

¹²⁷*Ivi*, p. 10.

¹²⁸*Ibid.*

napoleonica in Spagna, con tutto il suo portato di violenza e morte, restituito dal crudo realismo dei dipinti, dei disegni, delle incisioni dell'artista spagnolo, che si susseguono a creare un vero e proprio dramma visivo¹²⁹.

Con *Leonardo da Vinci* (L. Emmer, 1952), Emmer vince il Leone d'Oro a Venezia: nel film Emmer ripercorre la carriera dell'artista, così come dell'inventore e dello scienziato, usando per la prima volta la pellicola a colori e nuove tecnologie, come le animazioni per la messa in scena delle macchine da guerra leonardesche, inserendo, dunque, un motivo "spettacolare" nel film sull'arte, che lo rende accattivante anche per il mercato internazionale¹³⁰.

La risonanza del lavoro di Emmer si fa particolarmente sentire in terra francese: André Bazin, parlando di *Le Mystère Picasso* (H. Clouzot, 1956), vi riconosce l'eredità importante dei film di Emmer e Gras, partecipi di questa «seconda rivoluzione del film sull'arte»¹³¹. Picasso, infatti, rappresenta una figura molto stimolante per Emmer, che lo indaga nella sua ecletticità, mostrando il grande artista anche nelle vesti più semplici: al lavoro, come artigiano, nella sua casa laboratorio a Vallauris (inedito che sarà ripreso dallo stesso Clouzot), come si vede nel film *Picasso* (L. Emmer, 1954) e nella sua riedizione, *Incontrare Picasso* (L. Emmer, 2000)¹³².

Il "viaggio sentimentale" di Emmer non si esaurisce nel documentario d'arte, ma prosegue anche in film "d'ambiente", che scelgono come protagonista Venezia, ancora una volta "città-musa" di registi e documentaristi, affascinati dalle sue atmosfere decadenti e dalla peculiare identità urbanistica. Con *Romantici a Venezia* (L. Emmer, 1948), Emmer dedica una vera e propria «*poesia visiva*»¹³³ alla città, dove aveva vissuto per tredici anni durante la sua infanzia, raccontandola con sguardo nostalgico attraverso celebri personaggi che l'avevano visitata e decantata: ricorrono i versi di Byron, D'Annunzio, De Musset, George Sand, insieme alla musica di Wagner, che accompagnano lo spettatore in giro per una Venezia diversa, non turistica; una Venezia restituita in una cartolina decadente e suggestiva, complice anche l'effetto *flou* del bianco e nero di Mario Craveri¹³⁴.

¹²⁹*Ivi*, pp. 13-14.

¹³⁰*Ivi*, p. 14.

¹³¹A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, cit., p. 191.

¹³²P. Scremin, *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*, cit., pp. 14-15.

¹³³*Ivi*, p. 11.

¹³⁴*Ibid.*

In *Isole della Laguna* (L. Emmer, 1948), protagonista è soprattutto la Venezia di mare, cinta dalle acque della laguna avvolte dalla nebbia, che sembrano premere per riconquistare il loro spazio vitale, oltre le barriere costruite dall'uomo. Emmer ripercorre la città della sua infanzia, celebrando i momenti quotidiani dei cittadini comuni: dal viaggio in barca di una famiglia al rientro dal lavoro, alle fatiche degli artigiani che lavorano il vetro, o delle donne che infilano perle con pazienza certosina.

Lo sguardo nei confronti di una Venezia inedita rappresenta l'eredità lasciata da un altro pioniere del documentario artistico, ovvero Francesco Pasinetti¹³⁵. Pasinetti è il primo a laurearsi in Italia con una tesi sulla Storia del cinema (nel 1933), dove tratta il problema teorico della relazione tra cinema e arti figurative, nel tentativo di elaborare una prima “storia della visione” nel corso del tempo¹³⁶.

Egli dedica buona parte della sua filmografia alla sua città natale, Venezia, di cui è un appassionato cronista: frequenta infatti la “giovane” Mostra del Cinema, nata nel 1932, fondando nello stesso anno la rivista *Il Ventuno*, dove pubblica articoli e saggi dedicati al cinema (non solo nostrano, ma anche internazionale), che diventano rilevanti per la costituzione di un «modello di critico» che riunisca in sé la passione del *cinéphile* e la metodologia dello studioso¹³⁷; Pasinetti inaugura un metodo di studio sistematico del cinema, che si diffonderà ben presto nell'ambiente culturale dei GUF¹³⁸, ovvero un metodo di impostazione accademica, teso ad analizzare il cinema nel suo specifico (nello stile, nella forma, nei procedimenti tecnico-espressivi), come anche nelle sue relazioni con altre discipline più “scientifiche”, in particolare con la psicologia, da cui vengono mutate diverse categorie critiche¹³⁹.

Pasinetti indugia su Venezia specialmente tramite l'occhio della macchina da presa: la città compare, inizialmente, in quello che sarà il suo unico lungometraggio, *Il canale degli angeli* (F. Pasinetti, 1934), che aprirà la strada ad altre rappresentazioni di Venezia in ambito documentario. Prodotto per la Venezia Film, società di proprietà dello stesso Pasinetti, *Il canale*

¹³⁵Francesco Pasinetti (Venezia, 1911 - Roma, 1949) è stato critico cinematografico, sceneggiatore e regista. Cft.: D. Dottorini, ad vocem *Pasinetti, Francesco*, in Enciclopedia del cinema, https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-pasinetti_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/. Ultimo accesso: 27/02/2022.

¹³⁶G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 314.

¹³⁷*Ivi*, p. 348.

¹³⁸GUF (Gruppi Universitari Fascisti). Per un approfondimento, si veda: G.P. Brunetta, *Il cinema nei GUF*, in *Storia del cinema italiano. 1895-1945*, cit., pp. 341-359.

¹³⁹*Ivi*, pp. 348-349.

degli angeli sviluppa il soggetto del fratello di Francesco, lo scrittore Pier Maria, nonché vede l'esordio di un Pasinetti poco più che ventenne alla regia, ma con un linguaggio già promettente: il film, nonostante non incontri l'accoglienza meritata, anzi, finisca per essere «completamente dimenticato dalla critica»¹⁴⁰, ci offre un'immagine innovativa di Venezia, dimenticando le tradizionali vedute oleografiche, da cartolina, per privilegiare, al contrario, i “marginii” meno conosciuti della città, da cui Pasinetti estrae i suoi personaggi, quasi come se fossero delle «apparizioni fantastiche»¹⁴¹.

Secondo Pasinetti, infatti, «è proprio a contatto con lo strumento e con il materiale paesaggistico umano ecc. che il regista può trovare i motivi per la sua creazione»¹⁴², ed è ciò che si può percepire nei suoi documentari: ne *I piccioni di Venezia* (F. Pasinetti, 1942), *La gondola* (F. Pasinetti, 1942), *Venezia minore* (F. Pasinetti, 1942), il regista esalta Venezia nel suo lato "anonimo", creando un racconto poetico della sua quotidianità nelle calli, nei rii, nei campielli al riparo dai turisti, sempre cercando «[...] l'immagine della forma vivente dell'opera d'arte nello spazio dell'uomo o la sua capacità di determinarne i percorsi e i riti sociali»¹⁴³, come continuerà a fare anche nei documentari del dopoguerra, quali *Venezia in festa* (F. Pasinetti, 1947), *Piazza San Marco* (F. Pasinetti, 1947), *Il Palazzo dei Dogi* (F. Pasinetti, 1947), *Il giorno della Salute* (F. Pasinetti, 1948).

D'altronde, Pasinetti è un convinto sostenitore della necessità di un cinema che vada oltre la «mera riproduzione della realtà»¹⁴⁴, inaugurando un nuovo approccio a questo mezzo espressivo, ovvero cerca di comprenderlo sia come forma d'arte autonoma, sia come «strumento tecnologico strettamente legato all'industria e ai suoi sviluppi»¹⁴⁵.

Come possiamo notare in *Venezia minore*¹⁴⁶ (F. Pasinetti, 1942), il film è sostenuto da un principio «ritmico-figurativo»¹⁴⁷ intrinseco: la macchina da presa si muove dalla singolarità di un personaggio isolato, fino al suo incontro con un gruppo più ampio, percorrendo Venezia in una serie di incroci di sguardi e di gesti quotidiani (i passanti che si incrociano sui ponti, le

¹⁴⁰*Ivi*, p. 483.

¹⁴¹*Ivi*, p. 484.

¹⁴²M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 89.

¹⁴³G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni ottanta*, cit., p. 431.

¹⁴⁴M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 89.

¹⁴⁵Cft.: https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-pasinetti_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ . Ultimo accesso: 27/02/2022.

¹⁴⁶Cft.: <https://www.archivioluca.com/2019/11/14/venezia-minore/> . Ultimo accesso: 27/02/2022.

¹⁴⁷M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 89.

ragazze che si salutano dalle finestre, la suora che guida una fila di bambini), ma anche attraverso una serie di soggettive che svelano i luoghi meno noti e più poetici della città, ad esempio, dal punto di vista di due giovani uomini che remano lungo il canale, facendo scoprire, tramite il loro sguardo, le facciate nascoste dei palazzi, oppure i riflessi delle acque nel passare sotto le arcate dei ponti¹⁴⁸. Immagini reali, ma al contempo sospese nel tempo restituiscono appieno il senso di questa città unica, "cinematografica" per sua stessa natura; a questo punto, lo sguardo di Pasinetti nelle pieghe del reale ci appare ancora più rivelatore, se messo a confronto con le sue stesse parole: «chi possiede il senso del documentario possiede il senso del cinema»¹⁴⁹.

¹⁴⁸G. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, cit., pp. 32-33.

¹⁴⁹M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, cit., p. 90.

Capitolo 2. L'avventura del reale di Toni Andreetta

Per me il cinematografo costituiva un fenomeno che veramente mi avvicinava alla sfera del sacro; penso rispondesse pienamente alla mia domanda di religiosità. Qualsiasi film, bello o brutto, mi trascinava in una dimensione onirica, che mi permetteva di trascendere il mondo reale. Il cinema per me era quasi una necessità.

- Toni Andreetta

2.1 Incontro con l'autore: un "regista filosofo", tra teatro e documentario

Toni Andreetta, all'anagrafe Antonio, nasce a Padova il 21 gennaio del 1947.

Padova rappresenta la città cardine della sua futura carriera: non solo come documentarista e come attore-regista teatrale, ma, dagli anni 2000, anche come docente a contratto di Teoria e pratica del documentario e, successivamente, di Scenari multimediali presso l'Università patavina, dove offre supporto tecnico in vari laboratori proposti dal Dipartimento dei Beni Culturali, tra cui quello di *Tecniche recitative per ricostruzioni documentarie*, con gli allievi del quale realizza uno dei suoi documentari, *Storie di Piombo* (2016).

A Padova, infatti, iniziano i suoi studi universitari alla facoltà di Giurisprudenza, abbandonata per proseguire al Dams di Bologna, dove consegue la laurea con una tesi sui gruppi teatrali sperimentali; a Padova avviene anche il suo primo incontro con il teatro, all'età di diciannove anni, presso la scuola del Teatro dell'Università, fondato da Gianfranco De Bosio, dove studia recitazione, dizione, fonetica, sotto la direzione di Gianfranco Folena e Giovanni Calendoli, quest'ultimo una figura chiave per Andreetta, dal punto di vista accademico e professionale. Calendoli viene ricordato da Andreetta come «un uomo di mondo e anche un uomo di cinema», al quale deve il suo primo ingresso in un set cinematografico.

Nel 1968, infatti, Franco Nero e Vanessa Redgrave si trovavano a Bresseo di Teolo, per girare *Un tranquillo posto di campagna* (E. Petri, 1968) ed è grazie al programma di *Teoria e pratica di regia documentaria*, promosso dallo stesso Calendoli, che Andreetta ha la possibilità di entrare, per la prima volta, in un "cantiere" cinematografico, conducendo una vera e propria «assistenza volontaria».

Sin dagli inizi, dunque, teatro e cinema si fondono nell'esperienza di Andreetta, nella quale perdura un'attrazione per le immagini in movimento risalente all'infanzia:

[...] i miei primi ricordi sono il volto di mia madre e le immagini in movimento del cortile sotto casa che filtravano da una piccola fessura della finestra e che si proiettavano rovesciate sulla parete della mia camera. Da bambino fui molto attratto dalla magia della fotografia. Ricordo quel disegno luminoso del cortile come la mia prima esperienza col mondo un po' sfocato delle immagini riprodotte; poi dopo qualche anno, per gioco, la costruzione di una macchina fotografica con una scatola di scarpe e una lente di occhiale da presbite, sperimentando così la creazione del dispositivo tecnico di ripresa. Da lì, negli anni, si aprì un mondo di tante macchine fotografiche e tanto cinema [...] Riesaminando oggi le sensazioni di allora, penso che il mio trasporto per la fotografia fosse determinato dal desiderio di fermare il tempo, di bloccare il divenire, che fin da ragazzo mi creava stupore e dolore.

Dal 1968 e per tutti gli anni '70, egli lavora prevalentemente in teatro, per compagnie prestigiose, debuttando a livello nazionale nel 1972 nella compagnia di Elsa Merlini, con lo spettacolo *Le vocazioni sbagliate* di Carlo Terron; a questo periodo, risalgono anche le nozze con la psicologa Maria Luisa Albertin, che sarà attiva compagna nella stesura di testi e progetti.

Parlando della propria formazione teatrale, Andreetta si definisce «più un osservatore che un creatore»: cercava di “rubare” le tecniche recitative dei grandi attori, come Arnoldo Foà, Arnoldo Tieri¹⁵⁰ e Tonino Micheluzzi, un attore tradizionale con cui aveva lavorato da ragazzo; tecniche che loro mettevano in atto inconsapevolmente, ma che Andreetta, memore dei suoi studi di semiotica ed estetica all'Università di Bologna, verifica in un secondo momento a livello teorico, notando come il gesto non fosse mai al di sopra della parola in maniera ridondante e, di conseguenza, come la comunicazione più efficace dovesse essere asciutta e mai pleonastica. Quest'approccio al realismo (o naturalismo) recitativo, unito ad una riflessione di natura estetica maturata durante gli studi bolognesi, ha aiutato Andreetta a sviluppare un linguaggio che, ancora oggi, contraddistingue le sue opere documentarie¹⁵¹.

Il *corpus* filmografico di Andreetta annovera: documentari dedicati alla descrizione critica di opere d'arte e documentari volti a ricostruire la storia delle città venete e delle loro istituzioni politiche nel passaggio dal Medioevo al Rinascimento, realizzati in un periodo di

¹⁵⁰ Andreetta ci lascia un ricordo dell'esperienza con Tieri nella tournée con Feydeau in: T. Andreetta, «*Quella lunga tournée con lui e Feydeau*», in “Il Mattino di Padova”, 30 dicembre 2006, https://ricerca.gelocal.it/mattinopadova/archivio/mattinopadova/2006/12/30/VT2MC_VT206.html. Ultimo accesso: 27/02/2022.

¹⁵¹ Rinvio al paragrafo 2.2.

attività compreso tra il 1982 e il 2016, che vede una particolare concentrazione tra la fine degli anni Ottanta e la prima metà degli anni Novanta.

Gli stessi titoli sono indicativi del contesto in cui Andreetta si muove: *Este* (T. Andreetta, 1985), *Montagnana* (T. Andreetta, 1987), *Ezzelino III da Romano* (T. Andreetta, 1991), *Il Museo Archeologico di Venezia* (T. Andreetta, 1994), *Le città murate del Veneto* (T. Andreetta, 1994), *Venezia un millennio di autonomia e di riforme* (T. Andreetta, 1998), solo per citarne alcuni; titoli indicativi di un tipo di cinema documentario a sovvenzione statale (da parte di istituzioni o enti locali), che scopre nella forma del documentario divulgativo un valido strumento per la promozione delle bellezze storico-artistiche, delle attività culturali, delle attrazioni paesaggistiche del territorio regionale, in questo caso il microcosmo veneto.

Un cinema dal forte *appeal* turistico, una sorta di eco dei coevi documentari LUCE col fine di magnificare “il bello italico”, ma che risente del cambiamento incorso nella cinematografia documentaria nazionale a metà degli anni Sessanta: con la promulgazione della legge “Corona”¹⁵², l’istituzione dei “premi di qualità” fa sì che la valutazione del documentario privilegi innanzitutto l’aspetto estetico, preferendo immagini oleografiche, esaltate dall’uso del colore, nonché l’utilizzo, spesso indiscriminato, della *voice-over*, che esplica lo scopo chiaramente didattico-divulgativo assunto ormai dal genere, diventando, inoltre, un requisito fondamentale per attrarre i contributi della regione o eventuali acquisizioni da parte della RAI.

Soprattutto negli anni Settanta e Ottanta, si registra una produzione considerevole di tali film di promozione turistico-culturale del territorio, i quali ricadono nell’ambito dei finanziamenti della Mediateca Regionale del Veneto: istituita nel 1983¹⁵³, per iniziativa del Dipartimento della Cultura e dello Spettacolo e collegata alla RAI del Veneto, come Andreetta ricorda, se, da un lato, la Mediateca si proponeva come un centro produttivo forte, che permetteva di finanziare lavori indipendenti nel territorio regionale con maggior agilità rispetto alla normativa nazionale vigente e al controllo parastatale dell’Istituto Luce in ambito produttivo, dall’altro, si dimostrava “debole” dal punto di vista distributivo, un aspetto che aiuta a comprendere il triste destino riguardante la circolazione di questa tipologia di documentari.

¹⁵² Per un approfondimento, rinvio al paragrafo 1.1.

¹⁵³ Si faccia riferimento alla legge regionale n. 30 del 6 giugno 1983, poi sostituita dalla legge regionale n. 25 del 09 ottobre 2009. Cft: <https://www.culturaveneto.it/it/web/cultura/mediateca-centro-settembrini>; <https://bur.regione.veneto.it/BurVServices/Pubblica/DettaglioDgr.aspx?id=223621>. Ultimo accesso: 27/02/2022.

Si trattava di una circolazione perlopiù consumatasi al momento di uscita del documentario, nella sede dei festival o della trasmissione sui canali televisivi¹⁵⁴, ma che non prevedeva una diffusione capillare; ad aggravare il tutto, si aggiungeva un'ulteriore mancanza della stessa Mediateca, per quanto concerne l'aspetto tecnico della conservazione di queste opere: all'epoca, Andreetta è stato uno dei pochi registi a girare ancora in pellicola (in Veneto, possiamo ricordare Mario Bertagnin, esempio autoriale per il territorio bellunese¹⁵⁵), ma, non avendo la Regione spazi adeguati a conservare il materiale in pellicola, questo è stato trasferito alla Cineteca del Friuli¹⁵⁶, al contrario dotata di spazi e di sistemi di conservazione appositi, nonché di un ricco catalogo di documentari degli anni '60 - '80 sull'arte, la storia e la cultura del Veneto.

Si può dire che Andreetta abbia sperimentato ogni fase storica del dispositivo di presa. I suoi esordi, fino al 1992, sono segnati dalla pellicola (specialmente in formato 35mm e Super 16 mm), quindi da un complesso lavoro in fase di pre e post-produzione: gli alti costi del materiale rendono necessaria una sceneggiatura di ferro nella fase di ideazione, sia per non incorrere in sprechi (soprattutto nel caso si giri in 35mm), sia per rispettare i dettami della normativa nazionale, che allora imponeva il termine quantitativo per il cortometraggio sui 200-300 metri di pellicola. Andreetta, avendo realizzato dei lavori anche per la Corona Cinematografica, impara presto come un punto chiave nell'elaborazione di un progetto su commissione (totalmente istituzionale o compartecipata tra autore e sponsor) consista nell'accompagnare alla fase di ideazione del soggetto la stesura parallela di un montaggio finanziario, in modo da sollecitare l'interesse dell'istituzione o dell'ente contribuente (non solo privati e banche, ma anche la Regione).

Infatti, sebbene la via dell'autoproduzione garantisca una maggior libertà creativa, certamente comporta il rischio di non poter contare su di una destinazione ed un finanziamento sicuri, per cui, come professionista, Andreetta sceglie di privilegiare un approccio produttivo

¹⁵⁴Alcuni esempi: *Il Francescanesimo nel Veneto* (1983), *Ebrei, Greci, Armeni a Venezia* (1990), vengono acquisiti e diffusi sulle Reti Nazionali RAI; *Portogruaro* (1989), *I Carraresi e la Padova del '300* (1991), *Gli Scaligeri* (1991), *Le città murate del Veneto* (1994) vengono diffusi nell'ambito di RAI Educational DSE; *La Fenice la Rinascita* (2004) diffuso in RAI nel programma *Ulisse* di Alberto Angela, maggio 2011.

¹⁵⁵Sul cinema di Bertagnin si veda: M. Melanco, *Il cinema di montagna di Mario Bertagnin: il documentario divulgativo al servizio della luce*, "Protagonisti", 118, giugno 2020, pp. 39-59.

¹⁵⁶Cft: <http://www.cinetecadelfriuli.org/> ; http://www.cinetecadelfriuli.org/cdf/archivio_cinema/deposito.html . Presente in archivio la voce "Elenco pellicole collezione Regione Veneto": http://www.cinetecadelfriuli.org/cdf/archivio_cinema/allegatiArchivioCinema/Regione_Veneto.pdf . Ultimo accesso: 27/02/2022.

che preveda una mediazione tra la voce dell'autore e il sostegno di uno sponsor esterno (tra il 30 e il 50%), riducendo la possibilità che il proprio progetto venga abortito.

Spesso vincolato ad un budget ristretto, Andreetta ammette lo svantaggio che la pellicola comportava, non solo sul piano pratico, ma anche della libertà creativa, poiché gli rendeva difficile «vedere» liberamente, costringendolo anche a razionare il tempo da dedicare ai sopralluoghi nei siti urbani ed artistici di interesse: solitamente, questo tempo si riduceva ad un paio di giorni, in cui bisognava evitare di cadere troppo preda di quelle suggestioni estemporanee non preventivate a livello astrattivo; in seguito, sul set, Andreetta curava sia regia che fotografia, contando su di una troupe abbastanza limitata (generalmente, due collaboratori, due macchinisti per il carrello, un tecnico per le luci).

Ciò nonostante, nelle parole del regista, la pellicola incarna una valenza magica che si può apprezzare a distanza di tempo: infatti, sul piano cromatico, è in grado di creare quella «patina nel tempo», quella «nebbia» in senso metaforico che, annullando l'effetto di realismo bolso tipicamente televisivo, riesce a trasformare anche opere più “di maniera” come, ad esempio, uno dei documentari girati da Andreetta come “ritratto di città”, ovvero *Il tempo di Padova* (T. Andreetta, 1985).

Realizzato insieme al sociologo Sabino Acquaviva, grande collaboratore ed amico di Andreetta, si tratta di un film dall'impostazione prevalentemente descrittivo-didattica, che «narra la Padova di oggi e di ieri», ritraendola nel suo aspetto urbanistico contingente; solo a distanza di anni, questo tipo di ritratto, all'epoca avvertito alla stregua di un comune *reportage* giornalistico, riesce ad esercitare un fascino particolare sullo spettatore, grazie alla qualità delle cromie e del formato 4/3 della pellicola, come dimostrato dal buon numero di visualizzazioni ottenute da alcuni frammenti del film, caricati in rete¹⁵⁷. È la prova di come un'opera di questo tipo possa assumere una valenza quasi museale, una “patente artistica”, data non necessariamente dall'autore, bensì dal tempo, che incide sulla qualità dell'immagine: un tipo di operazione, permessa dalla pellicola, che lo stesso Andreetta definisce «psico-tecnica», ovvero da completarsi nella mente dello spettatore.

Come ricorda Andreetta: «Io amavo molto la pellicola: l'aggiornamento che ho dovuto auto impormi, nel passaggio dalla pellicola all'analogico, è come se mi avessero strappato via il mio vero lavoro, anche se ho acquisito un vantaggio organizzativo notevole»: dagli anni

¹⁵⁷Visibili su Youtube, come *Padova 1984*: https://youtu.be/H_9oxCum_ws. Ultimo accesso: 27/02/2022.

Novanta¹⁵⁸, nel periodo di transizione dal supporto chimico all'elettronico, continua a lavorare in pellicola, ma solo in fase di ripresa e fino allo sviluppo del negativo, convertendo al Telecinema tutto il girato in elettronico analogico positivo (nel più raffinato formato Betacam), intervenendo poi elettronicamente in fase editoriale; ciò permetteva di unire il fascino cromatico della pellicola con l'agilità post-produttiva dell'elettronico, anche se si perdeva un po' di qualità nell'immagine, rispetto all'effetto "stroboscopico" della pellicola, dando quasi la sensazione di un «appiattimento da studio televisivo».

Il passaggio al digitale, nel primo decennio del 2000, seppur vissuto inizialmente con qualche perplessità, significa per Andreetta una svolta: riguardo all'abbattimento dei costi di realizzazione, che facilita anche la via dell'autoproduzione; alla praticità della sua Arriflex D-20; alla possibilità di non perdere mai né di qualità cromatica né di definizione, nonché di avere un margine molto più ampio di sperimentazione creativa.

Andreetta si ispira, dunque, al paradigma del documentario divulgativo di interesse turistico-promozionale, ma, è bene sottolineare come, in realtà, egli prenda immediatamente le distanze dai *topoi* di genere, da una lettura di superficie, puramente turistica e informativa. Fermo è sempre stato il proposito di «non umiliarsi», di rimanere un «artista intero», che non si lasciasse eccessivamente imprigionare in un mestiere, per quanto, egli abbia trovato nella Regione o nella RAI un contesto proficuo, anche dal punto di vista economico, che gli ha consentito, non solo di realizzare le proprie opere, ma anche di promuoverle.

In questo senso, la sua strategia imprenditoriale è stata sostenuta da fondamenta teoriche: egli ha riconosciuto l'influenza decisiva della lezione di Luciano Nanni, docente di estetica al Dams di Bologna e autore del testo *Della poetica. Come nasce e vive un'opera d'arte*, nato come libretto, in redazione provvisoria, che distribuiva agli studenti; da Nanni, Andreetta ha potuto apprendere l'importanza della "cornice"¹⁵⁹ di un'opera d'arte, ovvero di come la causa dell'opera d'arte non risieda tanto in se stessa, quanto nella sua circostanza, nel contesto; contesto che, in questo caso, gli ha reso possibile svolgere un lavoro indipendente («ho iniziato e muoio da *freelance*»), pur dipendendo da committenze che, però, hanno offerto visibilità e riconoscimenti alle sue opere¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Andreetta inizia a sperimentare questo approccio tecnico con i documentari: *Il Museo d'arte orientale* (1991), *Il Museo Archeologico di Venezia* (1994), *Le città murate del Veneto* (1994).

¹⁵⁹ Rinvio al rapporto tra testo e contesto affrontato nel paragrafo 1.1.

¹⁶⁰ A tal proposito, ricordo: *I benedettini nel Veneto* (1988), 1° premio sez. audiovisive Premio giornalistico *I Grandi* 1989; *Ebrei, Greci, Armeni a Venezia* (1990), 1° premio come miglior film sulle risorse culturali al Festival Internazionale di Montecatini; *Il Museo d'Arte Orientale di Venezia* (1991), 1° premio come miglior film

Riflettendo sulla sua condizione di autore, Andreetta rileva una sorta di “dramma” vero e proprio: da un lato, di natura esogena, ossia scaturito dall’esigenza di soddisfare le richieste del mercato, con un’opera che fosse calligrafica dal punto di vista estetico, nonché denotativa ed univoca sul piano della comunicazione; dall’altro, di natura endogena, rispondente alla sua integrità di artista libero e creativo, il cui intento è sempre stato quello di scavare nella “geologia” del reale, di non esaurirsi in un’operazione puramente descrittiva, bensì di indagarlo e restituirne l’identità più profonda, alla maniera di un “regista filosofo”.

Anche nell’ambito di lavori prettamente istituzionali, Andreetta ha sempre voluto marcare la propria poetica d’autore, nell’ottica di rendere la dimensione espressiva del documentario non totalmente didascalica; eppure, come egli stesso sostiene, in un certo senso sono state proprio tali “costrizioni istituzionali”, di una «pseudo-censura o di un paradigma del finanziatore», a rivelarsi ancor più stimolanti per la creatività dell’artista, il quale, per dissimulare sottotesto la propria visione personale, è stato portato a creare «l’enigma», la lettura potenzialmente ambigua che può emergere a posteriori. In questo modo, imprimendo un carattere polisemico al proprio lavoro, si può determinare l’opera d’arte che, in accordo con le teorie estetiche del ‘900, è per definizione «inesauribile ed indecidibile».

A questo proposito, l’esperienza del teatro che lo accompagna sin da ragazzo diviene una sorta di firma autoriale: già in uno dei suoi primi film, *Il Francescanesimo nel Veneto* (T. Andreetta, 1983), e nei successivi *I Carraresi e la Padova del ‘300* (T. Andreetta, 1991), *Gli Scaligeri* (T. Andreetta, 1991), *Ezzelino III da Romano* (T. Andreetta, 1991), lo vediamo enucleare alcuni frammenti *fiction*, degli inserti narrativi recitati da attori professionisti, tenendo presente un’impostazione di tipo «brechtiano, che resti fuori dai sentimenti, in modo da offrire una lettura epica oggettiva, per non “imbrogliare” il pubblico».

Ne *Il Francescanesimo nel Veneto* (1983), ad esempio, si avvale di un attore televisivo allora molto conosciuto, Mario Valdemarin, per dipingere il senso della spiritualità francescana attraverso la lettura di alcune parti estrapolate dal Testamento di San Francesco; il film si basa su una proposta personale del regista, ma questo ingrediente attoriale gli permette anche di attrarre una disponibilità regionale e della RAI, che opera un’acquisizione a posteriori, grazie al direttore della RAI di Venezia, Antonio Bruni, presenza assidua anche durante la post-produzione in moviola.

sul turismo culturale al Festival Internazionale di Montecatini 1991; *La Fenice la Rinascita* (2004), miglior opera prima al Festival del Film d’arte di Pieve di Cadore 2004.

In questo senso, Andreetta guarda anche ad alcuni lavori di Rossellini, in particolare ai film per la televisione realizzati all'inizio degli anni '70, incentrati sulla biografia, il pensiero e il contesto di personaggi storici rilevanti, come Socrate, Cartesio, Agostino d'Ippona, riprendendo alcune modalità del cinema narrativo a scopo documentario. In questi lavori, la «tensione al realismo» di Rossellini, già tratto distintivo del suo cinema, si traduce in una «tensione a documentare» il mondo, ma non secondo un'osservazione strettamente scientifica ed informativa, bensì assecondando la volontà di elaborare «[...] una certa documentazione dei sentimenti e del modo di comportarsi degli uomini [...]»¹⁶¹.

Gli stessi lavori di Andreetta rivelano un interesse di tipo etnologico ed antropologico, sostenuto da un'attenta e meticolosa preparazione teorica compiuta che, a sentire lo stesso autore, se, da un lato, rischia di pregiudicare l'istintivo gesto artistico «senza etica e senza scienza»; dall'altro, gli fornisce quegli strumenti necessari (archetipi e categorie ontologiche) a penetrare «le concezioni del mondo»: «è stato il mondo a darmi l'alibi dello studio», chiosa l'autore, spiegando di aver sempre studiato contestualmente al lavoro sul campo, non in maniera utilitaristica, ma proprio per ordire una consapevole esplorazione del reale. La prassi di ripresa viene, dunque, corroborata dalle conoscenze acquisite durante i suoi studi accademici, in particolare, per quanto riguarda la ripresa di opere d'arte, l'opera monumentale di Erwin Panofsky, specialmente i suoi *Studi di Iconologia*, gli offre utili riferimenti per andare oltre un'osservazione puramente descrittiva (iconografica) e poter “sfondare” nel significato iconologico; a ciò si affiancano importanti consulenze scientifiche, di cui Andreetta si serve per tutti i suoi lavori, come, ad esempio, Gian Piero Brunetta, Carlo Alberto Zotti Minici, Sabino Acquaviva, Sante Bortolami, Vittore Branca, Giulio Bodon, Maria Pia Saccomani, Camillo Semenzato, Francesco Ferrari.

Lo sguardo critico che Andreetta ha esercitato tramite la macchina da presa, per accedere ad un'esegesi delle varie manifestazioni del reale preso in oggetto (l'arte e la storia), è volutamente differenziato: secondo un approccio propriamente estetico e secondo un approccio storico, di matrice “scientifico-illuminista”.

2.2 La proposta estetica di Toni Andreetta: un ritorno al critofilm d'arte?

¹⁶¹A. Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario italiano. Dal cinema del reale alla nonfiction*, cit., p. 81.

Toni Andreetta, con i suoi documentari specializzati nella descrizione critica di opere d'arte, s'inscrive in quella tradizione di autori del reale che, in particolare dal secondo dopoguerra, si sono dedicati alla riflessione estetica sull'opera d'arte, proponendo personali visioni autoriali (affrontate nel paragrafo 1.3), per le quali Carlo Ludovico Ragghianti, con il progetto sui critofilm d'arte, è diventato un punto di riferimento fondamentale.

Lo stesso Andreetta guarda al modello innovativo di Ragghianti: da un lato, per aver introdotto una modalità di osservazione del profilmico critico-scientifica (nei confronti di opere d'arte o di paesaggi), da ricomporre, in seguito, tramite le modulazioni del linguaggio cinematografico, in un testo narrativo critico, capace di dar vita al racconto iconografico dell'opera d'arte; dall'altro, per essere stato un grande precursore dal punto di vista tecnico che, già negli '50, utilizzava strumenti di ripresa molto avanzati per l'epoca (come riprese aeree, cinemascope, speciali carrelli per movimenti di macchina).

Vent'anni dopo, Andreetta lambisce l'esperienza di Ragghianti, pur attuando un'operazione che egli stesso definisce «meno descrittiva e più iconologica rispetto ad un modello che ha fatto scuola»; un'operazione avallata non solo da una precisa visione autoriale, tesa ad indagare le «concezioni del mondo» sotto l'oggetto artistico, ma anche dalle nuove possibilità offerte dalla tecnologia del cinema.

Rispetto ai critofilm degli anni '50, dove Ragghianti utilizza solo raramente brevi carrellate (dati i costi e le dimensioni ingombranti del macchinario per il carrello), Andreetta è sicuramente avvantaggiato da dispositivi più compatti e leggeri, servendosi, ad esempio, di cineprese Arriflex quarzate 16 mm, che consentono movimenti più agili della macchina da presa, nonché riprese audio perfettamente sincronizzate all'immagine. Se nei lavori di Ragghianti, di conseguenza, prevalgono panoramiche orizzontali e verticali, come, ad esempio, nei suoi *Comunità millenarie* (C. L. Ragghianti, 1954), *Lucca città comunale* (C. L. Ragghianti, 1955), *Storia di una piazza* (C. L. Ragghianti, 1955), una delle costanti stilistiche nella produzione di Andreetta è la tensione a rappresentare il movimento: tramite carrelli, *travelling*, *steadycam*, oppure la macchina a mano, soprattutto, nel caso vi sia un profilmico fisso (sculture, edifici, oggetti inanimati, opere d'arte). Si tratta di tecniche che, simulando il movimento dell'occhio umano, sono in grado di accentuare la percezione del dinamismo e della tridimensionalità dell'immagine, rispetto a panoramiche o zoom che tendono, invece, a sottolinearne la bidimensionalità.

Nonostante ancora negli anni '80 e '90, la *steadycam* non sia facilmente reperibile e l'impiego del carrello comporti notevoli costi per quanto concerne il trasporto, l'allestimento e il posizionamento dei binari, Andreetta non rinuncia mai allo spostamento della macchina da presa, convinto che il movimento di questa sia «espressione e sintesi del racconto cinematografico»: il movimento di macchina è proprio ciò che «caratterizza l'arte cinematografica come arte autonoma» rispetto alla fotografia, alla pittura, alla scultura e alle arti visive in genere; è ciò che fa vivere il cinema nella dimensione dello spazio e del tempo generato, per l'appunto, dalla percezione della variazione del primo. Oltre alla carrellata circolare, Andreetta si serve molto del moto rettilineo della macchina rispetto al profilmico: nella "serie dei musei", come anche ne *I Carraresi e la Padova del '300* (T. Andreetta, 1991), *Gli Scaligeri* (T. Andreetta, 1991), *Venezia un millennio di autonomia e riforme* (T. Andreetta, 1998), *Goldoni - Blow up* (T. Andreetta, 2007), in quanto ha il pregio di offrire «un altissimo contenuto di informazioni spaziali, attraverso il continuo cambiamento della parallasse».

Qualora vi sia un profilmico dinamico, invece, la macchina da presa può rimanere ferma, fissata a terra, caso in cui Andreetta preferisce intervenire con panoramiche e solo raramente con lo zoom, non particolarmente apprezzato, poiché, al contrario dei movimenti spaziali della macchina da presa, «attenua la percezione dinamica e critica del fruitore». Per questo, in alternativa allo zoom, Andreetta preferisce utilizzare «movimenti in avvicinamento o allontanamento, perpendicolari alla scena da riprendere», soprattutto nel caso dell'apertura o della chiusura di un capitolo narrativo.

La capacità di modulare il linguaggio cinematografico è un tratto che Andreetta riprende da Ragghianti e che diviene riflesso di una poetica personale, volta ad arricchire l'operazione descrittiva, tipica del documentario divulgativo tradizionale, di una funzione significativa, atta a coinvolgere direttamente lo spettatore nel senso ultimo delle opere d'arte filmate, sia dal punto di vista fisico-percettivo, che dal punto di vista iconologico. In questo senso, un'altra importante suggestione gli proviene da alcune opere di Alain Resnais, come *Van Gogh* (A. Resnais, 1948), *Nuit et brouillard (Notte e nebbia)*, (A. Resnais, 1956), *Le Chant du Styrène* (A. Resnais, 1958), ma, specialmente, dalle riprese iniziali di *L'Année dernière à Marienbad (L'anno scorso a Marienbad)*, (A. Resnais, 1961): ad ispirare Andreetta sono le lunghe carrellate evocative, che trascinano lo spettatore all'interno dell'albergo, dove si svolge la vicenda narrata; così, l'autore si confronta con una nuova modalità di esplorazione dello spazio, dove il movimento di macchina investe anche oggetti statici come i lampadari o le

decorazioni interne, quasi ad animare di vita propria la successione di grandi e piccole sale; una modalità che non solo offre una visione dello spazio prospetticamente completa, ma la rende anche trasposizione di un moto affettivo dell'animo.

Ciò testimonia l'amore di Andreetta per il cinema in tutte le sue manifestazioni, che egli assorbe per delineare una personale e stratificata dimensione espressiva, rinvenibile, ad esempio, nel documentario *Ebrei, Greci, Armeni a Venezia* (T. Andreetta, 1990), realizzato con la consulenza scientifica di Sante Bortolami: qui, Andreetta esplora la raccolta di icone cretesi, custodite presso il Museo di S. Giorgio dei Greci: notiamo i movimenti di macchina che affrontano la successione di sale con carrellate "in avanti", trasportando lo spettatore in una vera e propria "passeggiata" attraverso lo spazio¹⁶², dove l'occhio della macchina da presa si sofferma sulle singole opere, contemplate alternando carrelli ascendenti e discendenti ad inquadrature fisse, a simulare il ritmo di lettura del fruitore dal vivo; anche il montaggio e la voce narrante sono costruiti in maniera tale da evidenziare la fusione avvenuta tra l'ideologia tipica delle icone bizantine, caratterizzate dall'estetica del piatto e del fisso ad esprimere il senso immutabile ed eterno del divino, con l'"umanità" dell'Occidente, resa dagli elementi di prospettiva inseriti in alcune di queste opere; il lavoro non vuole essere puramente descrittivo, ma esprimere il ruolo della scuola cretese, che funge da "cerniera" tra greci e veneziani, tra il divino orientale e l'umano occidentale.

Analogamente, Andreetta ne *L'isola di San Giorgio Maggiore a Venezia* (T. Andreetta, 1992)¹⁶³, per il quale collabora con i professori Vittore Branca e Camillo Semenzato, racconta la chiesa realizzata da Palladio, a partire dall'antico monastero benedettino: abbandonata una narrazione esclusivamente descrittiva, il regista, attraverso l'impiego di attori e dei caratteristici movimenti di macchina (carrelli orizzontali e verticali), cerca di penetrare la struttura architettonica, facendo affiorare le «possibili motivazioni sotto testuali di Palladio» nella costruzione della chiesa e quelle di Tintoretto, in relazione alla sua *Ultima Cena* conservata all'interno. L'attenzione di Andreetta, inoltre, non manca di soffermarsi sull'esterno del complesso, al fine di mettere in luce il rapporto tra l'architettura e l'isola, mostrando come il paesaggio antropico della chiesa si inserisca perfettamente in quello naturale dell'acqua, i cui

¹⁶²Cft.: <https://www.youtube.com/watch?v=OCxBL1WKSd0&t=240s> , minutaggio 0.57 - 1.23. Ultimo accesso: 27/02/2022.

¹⁶³Cft.: <https://www.youtube.com/watch?v=yuHYCmoFXdk>. Ultimo accesso: 27/02/2022.

riflessi di luce filtrano all'interno del complesso architettonico dalle finestre termali palladiane, esaltando il bianco cangiante delle pareti.

Nelle sue opere, Andreetta ha riservato una particolare cura all'effetto luministico, cercando sempre di «attivare al massimo la percezione tridimensionale della scena, sia in esterni che in interni»: ad esempio, in fase di ripresa di campi lunghissimi o da prospettive aeree, ha sempre apprezzato l'intervento di una luce naturale che potesse far percepire le distanze tra gli elementi compositivi dell'inquadratura, privilegiando l'effetto *flou* di una «leggerissima foschia» che, enfatizzando i diversi colori, contribuisce a creare la profondità di campo; nella composizione dell'inquadratura, inoltre, di fondamentale importanza per una logica di tridimensionalità dell'immagine, è la ricerca di un'angolazione della luce diversificata, rispetto al soggetto e al punto di ripresa, ovvero una luce non proveniente dalla stessa fonte, preferendo, invece, «una gradazione “di taglio” della luce del sole», che possa esaltare la plasticità dei soggetti attraverso contrasti chiaroscurali di luce ed ombra.

Un uso particolare della luce si nota nel documentario *Il Museo Archeologico di Venezia* (T. Andreetta, 1994): qui, per supplire all'impossibilità di eseguire, in alcuni casi, il movimento spaziale della macchina, Andreetta si è avvalso del movimento dei punti luce, soprattutto in sede di ripresa dei bassorilievi e degli altorilievi di periodo ellenistico; ciò diventa anche l'occasione per sperimentare come un lento movimento circolare della fonte di luce, a macchina fissa sul soggetto di interesse, consenta di esaltare il contrasto luce-ombra, evidenziando il diverso spessore delle raffigurazioni. Le migliori scoperte, come si suol dire, avvengono per caso: Andreetta ha modo di scoprire, per un errore in fase di ripresa, come la combinazione tra il movimento di macchina e il moto della fonte di luce riesca a rendere più vivido l'effetto di profondità di campo e la plasticità delle figure riprese.

L'operazione espressiva che, in alcuni suoi tratti, richiama gli stilemi dei critofilm, la si ritrova ancora in alcuni documentari dei primi anni 2000, dedicati ai grandi lavori di restauro, come: *La Fenice, la Rinascita* (T. Andreetta, 2004), sulle fasi di ricostruzione del Teatro di Venezia dopo l'incendio, in particolare per quanto riguarda il restauro filologico di decorazioni ed opere pittoriche presenti nella platea; *La Torre del Tempo* (T. Andreetta, 2006), sul restauro della torre dell'orologio di Piazza San Marco a Venezia; *I Giganti di Padova* (T. Andreetta, 2008), sul restauro degli affreschi rinascimentali della Sala dei Giganti di Palazzo Liviano a Padova.

In questi documentari, a cura di Carlo Alberto Zotti Minici e con la consulenza scientifica di Gian Piero Brunetta, si coglie l'influenza della riflessione ragghiantiana sul concetto di temporalità della visione¹⁶⁴, attinente il cinema come «“correlativo oggettivo” delle fasi di comprensione critica dell'opera»: il montaggio, in questo senso, esplicita la scansione, l'avanzamento temporale delle operazioni di restauro compiute da scultori e pittori di oggi; come, ad esempio, ne *I Giganti di Padova* (T. Andretta, 2008), dove si riesce a percepire la progressione dei lavori sulle pareti interamente affrescate, che, lungo il tempo del film, iniziano a poco a poco a riacquisire la compiutezza e la definizione originarie.

Si tratta di veri e propri «racconti per immagini», che rivelano la posizione di Andretta riguardo al ruolo, nel documentario, della voce narrante: in questi casi il commento parlato è assente, al più sostituito da testimonianze dirette di esperti; un espediente suggerito da uno dei documentari episodici che Luciano Emmer realizza per la serie RAI *Io e ...* (A. Zanoli, L. Emmer, 1972-1974)¹⁶⁵, ovvero *Guttuso e 'il Marat morto' di David* (L. Emmer, 1972).

Secondo Andretta, infatti, la *voice over* si deve utilizzare «con parsimonia», per non rischiare che l'immagine si riduca ad essere «aggettivo della parola», perdendo la propria valenza polisemica: fattore indispensabile, secondo il regista, per sollecitare l'interpretazione libera dello spettatore e per diluire quell'impostazione didattico-didascalica, spesso caratterizzante il cinema del reale.

Invece, qualora la *voice over* si renda necessaria, come nel caso del racconto storico, oppure di lavori istituzionali legati ad un committente, dove la sua presenza diventa garanzia della vendibilità e del carattere descrittivo dell'opera, Andretta ha comunque cercato di elaborare dei testi coerenti alle immagini, senza che questi risultassero mai pleonastici oppure prevaricanti rispetto ad esse, ma semplicemente integrativi rispetto alla parte visiva da circostanziare. Per questo, ha volutamente limitato l'uso di aggettivi oppure della copula, lasciando che fossero le immagini stesse e le loro qualità a “parlare”, memore, in questo senso, delle “lezioni” di sceneggiatura esperite sul set di Elio Petri da ragazzo, nonché dell'osservazione delle tecniche attoriali compiuta nell'ambito del teatro.

In consonanza con il modello di Ragghianti, che prevedeva un'accurata giustapposizione di testo ed immagini, affidando il commento a *speakers* di alto livello,

¹⁶⁴Cft: C. L. Ragghianti, *Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, in A. Costa (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, cit., pp. 56-59.

¹⁶⁵Cft: <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2020/06/Guttuso-e-il-Marat-morto-di-David-3c73d9da-3b43-40b1-b40e-cd9ca63f6c38.html>. Ultimo accesso: 27/02/2022.

Andreetta si appoggia a sua volta a “voci eccellenti”, dalla dizione perfetta e con intonazioni asettiche: soprattutto voci di attori, come Nando Gazzolo, Pino Locchi, Alberto Lori, Roberto Di Palma, funzionali a depurare il discorso da «connotazioni di carattere psicologico o localistico», in modo tale che la stessa attenzione dello spettatore si indirizzi più sulla componente iconica, piuttosto che su quella letteraria. Ad oggi, Andreetta ammette un leggero pentimento in merito all’inserimento di queste voci: sebbene l’autore riconosca come queste riuscissero a conferire un’aura di eleganza al prodotto, rendendolo più attraente e vendibile dal punto di vista commerciale, resta convinto che una voce più “sporca”, imperfetta sul piano della dizione e della fonetica, avrebbe dato un «sapore “umano”» al proprio lavoro, un’identità ed una riconoscibilità maggiori.

Un altro accorgimento, adottato in merito alla componente parlata, consiste nel non aver mai definito nel dettaglio il testo della voce narrante prima di effettuare le riprese, salvo per lavori istituzionali dal carattere più descrittivo: non essere condizionato da un testo confezionato a priori, consente ad Andreetta di muoversi più liberamente sul campo, riguardo alla scelta dei movimenti di macchina o alla composizione delle inquadrature. In sede teorica, lo stesso Ragghianti sosteneva che il testo narrante si dovesse elaborare sopra le immagini, non il contrario, appunto per poter cogliere particolari e caratteristiche dell’opera d’arte, in fase di ripresa, senza condizionamenti di sorta; per Ragghianti «i critofilm erano concepiti muti»¹⁶⁶, ma, nella prassi, osservando la stesura delle sue sceneggiature, si nota, invece, come egli procedesse a strutturare dei testi minuziosamente dettagliati e concettualmente densi, soprattutto per quanto concerne la ripresa di complessi architettonici-urbanistici: egli segnava con cura ogni inquadratura, specificandone l’ora e la durata, ogni movimento di macchina, gli stacchi musicali, le pause, addirittura l’opportunità di intervento di elementi accidentali esterni, in modo da giungere preparato in fase di ripresa, ottimizzando costi e tempi di lavorazione, sebbene negli ultimi anni di attività, grazie all’esperienza ormai acquisita, questo *modus operandi* si fosse ridotto alla stesura di una breve scaletta-canovaccio¹⁶⁷.

Non di meno, Ragghianti ha sempre prestato grande attenzione all’elemento della colonna sonora, a cui hanno collaborato compositori di pregio, come Giorgio Fabor, Franco

¹⁶⁶P. Scremin, *Teoria e pratica del critofilm*, in A. Costa (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d’arte*, cit., p. 118.

¹⁶⁷Cft: *ivi.*, p. 115.

Potenza, Bruno Nicolai e Daniele Paris¹⁶⁸, quest'ultimo grande esponente della nuova musica italiana del Novecento¹⁶⁹. Questa sensibilità per il commento musicale si avverte anche in Andreetta, «consapevole della sua forza connotante nella sintesi di codici, che caratterizza il linguaggio cinematografico»: egli si è spesso orientato su composizioni minimaliste originali, di modo che, al pari della *voice over*, la musica non rischiasse di diventare ingombrante o retorica nei confronti delle immagini, ma, al contrario, riuscisse ad incastrarsi perfettamente insieme a parole ed immagini, scandendo il ritmo del tempo filmico. A questo proposito, Andreetta ha potuto collaborare, negli ultimi anni, con il figlio Giulio Andreetta, pianista e compositore che, «strutturando il tessuto musicale in fase di montaggio, è stato in grado di garantire un adeguato equilibrio tra i codici».

Nell'ottica di un autore come Andreetta, sensibile alle sfumature e ai codici linguistici, lo stesso lavoro sulla musica, in fase editoriale, acquisisce una connotazione semiotica: in questo senso, egli ha cercato di impiegare l'elemento musicale mai in maniera denotativa, ontologica rispetto alla storia, bensì cercando di sfruttarne la funzione “fatica”¹⁷⁰; ovvero, allo scopo di «tenere aperto il canale» al cambio di inquadratura, staccando con una musica che fosse anche estranea rispetto al contenuto filmato, per mantenere alta l'attenzione dello spettatore.

2.3 “Ritratti di città” e documentari storici

La scuola di Ragghianti incide anche nella produzione di Andreetta rivolta ai cosiddetti “ritratti di città”, realizzati tra gli anni '80 e '90, perlopiù in collaborazione con la Mediateca del Veneto, che gli permettono di essere più competitivo sul mercato audiovisivo.

¹⁶⁸Cft: <https://www.fondazioneragghianti.it/2019/11/14/venerdi-29-novembre-la-musica-nei-critofilm-ragghianti/>. Ultimo accesso: 27/02/2022.

¹⁶⁹Paris ha realizzato numerose prime esecuzioni di importanti compositori, come, ad esempio, Stockhausen, Luigi Nono, Franco Donatoni, Aldo Clementi, Sylvano Bussotti, Domenico Guaccero, Luciano Berio, Egisto Macchi e John Cage, avviando anche una proficua collaborazione con Liliana Cavani.

¹⁷⁰«In linguistica, espressione introdotta da B. Malinowski e ripresa da R. Jakobson per indicare la funzione del linguaggio propria dei messaggi che hanno il solo scopo di stabilire, mantenere, verificare o interrompere il contatto tra mittente e destinatario». Cft: ad vocem *fatica*, *funzione*, in Enciclopedia Treccani online, <https://www.treccani.it/enciclopedia/funzione-fatica/>. Ultimo accesso: 27/02/2022.

Lo stesso Ragghianti, fin dal 1955, presta una particolare cura alla produzione di film dedicati alla descrizione di complessi architettonici ed impianti urbanistici¹⁷¹, conscio delle maggiori possibilità di questi prodotti, in ragione del loro potenziale paideutico per una società come quella italiana del secondo dopoguerra, ancora poco alfabetizzata: in questo periodo, infatti, si avverte chiaramente il bisogno di una rinascita culturale del Paese, che trova nel cinema un valido strumento di informazione e di divulgazione di massa, in accordo con le istanze culturali promosse da Adriano Olivetti. In particolare, *Terre alte di Toscana* (C. L. Ragghianti, 1961) esercita una potente influenza su *Andretta*, film dal quale egli deriva il continuo movimento spaziale della macchina da presa, che si ingegna in riprese aeree rettilinee “in avanti” e circolari, attorno ai borghi del territorio toscano, restituendo un effetto di tridimensionalità dello spazio, all’avanguardia per l’epoca.

Lo stilema delle riprese aeree viene mutuato da *Andretta*, innanzitutto, per *Il Tempo di Padova* (T. Andretta, 1985), girato con Sabino Acquaviva nel 1984, con la consulenza scientifica di Giorgio Segato: nei dieci minuti iniziali, una sequenza di immagini¹⁷² descrive la città che si risveglia, senza commento verbale, senza musica, ma solo con l’accompagnamento dei rumori in presa diretta (delle campane, degli spazzini all’opera, dei richiami tra i mercanti, in piazza delle Erbe); *Andretta* restituisce la percezione fisica di una passeggiata per la città, alternando carrellate “in avanti”, che portano, ad esempio, lo spettatore ad affacciarsi in piazza della Frutta da un vicolo secondario¹⁷³, introducendo anche riprese aeree circolari, che vanno ad avvolgere i luoghi più significativi della città (come Palazzo della Ragione in piazza delle Erbe)¹⁷⁴ o sorvolano il paesaggio periferico delle fabbriche. Oltre alla suggestione di Ragghianti, *Andretta* riconosce, nello stile compositivo delle inquadrature e nella progressione del montaggio, l’influenza coeva di *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* (*Berlino - Sinfonia di una grande città*, W. Ruttmann, 1927), con la differenza che, anziché avvalersi del commento musicale, *Andretta* utilizza i veri rumori delle piazze, delle strade, delle fabbriche, del vento, dell’acqua. Il resto del film ha come protagonista l’amico, attore di teatro e di cinema, Mario Valdemarin, che a tratti interviene descrivendo la vita, la storia, il disegno urbanistico della città.

¹⁷¹Cft.: P. Scremin, *Teoria e pratica del critofilm*, in A. Costa, (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d’arte*, cit., pp. 114-117.

¹⁷²Cft.: https://www.youtube.com/watch?v=H_9oxCum_ws&t=59s , minutaggio 0.0 -1.36. Ultimo accesso: 27/02/2022.

¹⁷³Cft.: <https://www.youtube.com/watch?v=aGE43AyNI9I> , minutaggio 0.4 - 0.16. Ultimo accesso: 27/02/2022.

¹⁷⁴Cft.: <https://www.youtube.com/watch?v=aGE43AyNI9I> , minutaggio 0.17 - 0.23. Ultimo accesso: 27/02/2022.

In questo tipo di produzione, dunque, incide non solo il modello del critofilm, ma anche l'esempio di documentari contemporanei, come *Venezia* (C. Lizzani, 1983), realizzato per la serie RAI *Capitali culturali d'Europa*¹⁷⁵, oppure *Bologna* (B. e G. Bertolucci, 1989); inoltre, interviene la suggestione preziosa di *Venezia minore* (F. Pasinetti, 1942), che, attraverso una successione ritmata di inquadrature fisse, poeticamente legate tra loro, aiuta Andreetta a capire «come animare il profilmico e come comporre in modo armonico l'inquadratura».

Negli altri “racconti di città”, rispetto a *Il Tempo di Padova* (T. Andreetta, 1985), Andreetta sperimenta differenti parametri espressivi: nel primo cattura la contingenza della città che, se al tempo sortiva quasi un effetto «da telegiornale», con il passare degli anni, rivela un'estetica che si ammantava di magia, grazie al fascino indotto dalla pellicola; al contrario, con altri documentari, come *Este* (T. Andreetta, 1985), *Treviso* (T. Andreetta, 1985), *Montagnana* (T. Andreetta, 1987), *Adria e il suo territorio* (T. Andreetta, 1987), *Soave* (T. Andreetta, 1987), *Portogruaro* (T. Andreetta, 1989), *Dueville, una città che cambia* (T. Andreetta, 2005), Andreetta ha sempre cercato di evitare questo aspetto contingente, in modo tale che il lavoro non rischiasse di «invecchiare rapidamente».

A questo riguardo, egli si è servito di un'operazione descrittiva «metafisica», più che storica, attraverso il rimando ad archetipi, nella narrazione, che contribuiscono a delineare veri e propri ritratti “urbanistico-antropologici”, dettati dalla volontà di ricostruire l'identità profonda del luogo, a partire dalle sue tracce visibili; ovvero, le evidenze storiche, architettoniche ed artistiche presenti in loco, che rappresentano il tessuto della storia urbana, nonché il segno manifesto del potere di grandi famiglie o di figure che hanno dominato quelle città nel passato, come si può vedere ne *I Carraresi e la Padova del '300* (T. Andreetta, 1991), *Gli Scaligeri* (T. Andreetta, 1991), *Ezzelino III da Romano* (T. Andreetta, 1991).

In *Ezzelino III da Romano* (T. Andreetta, 1991), ad esempio, si ricostruisce la storia della figura di questo condottiero al soldo di Federico II, di come egli, pur senza mai assumere una carica politica, abbia unito il Veneto, connettendo le piccole Repubbliche autonome in cui era diviso: gli interventi diretti di Sante Bortolami si alternano a frammenti *fiction* con attori professionisti (tra i quali, Virgilio Mattiello e Giuliano Polato nei panni di Ezzelino), ma anche a riprese di momenti del palio di Montagnana e di Monselice, per rafforzare il clima di rievocazione medievale. Il tema storico diventa occasione anche per esplorare il territorio

¹⁷⁵Prodotta da Giacomo Pezzali, consta di 12 episodi sulle principali città europee, come Madrid, Bruxelles, Budapest, nonché Milano, documentata da Ermanno Olmi (*Milano '83*, E. Olmi, 1984). Cft.: https://www.imdb.com/title/tt2286153/episodes?ref_=tt_eps_sm. Ultimo accesso: 27/02/2022.

veneto: le zone di Bassano del Grappa, roccaforte degli Ezzelini, sono introdotte attraverso una successione di inquadrature fisse¹⁷⁶ sulle valli del Brenta e del Piave, dove, in una natura immersa nella nebbia, compaiono le sagome isolate di ruderi antichi, tra cui i resti della fortezza dei Romano, come la torre merlata¹⁷⁷, che il movimento dal basso verso l'alto della macchina da presa ci presenta come avvolta da un alone di minacciosa potenza, evocando la figura di Ezzelino, che compare sulla scena introdotto dal moto circolare della macchina rispetto al profilmico fisso; entra in scena anche il comune di Monselice¹⁷⁸, come «tradizionale *pied-à-terre* dell'Impero»: qui, la sequenza si apre sulla rocca che domina la cittadina, per poi indirizzare lo sguardo sulle sue antiche mura, attraverso il moto rettilineo del carrello.

Nel caso di questi lavori sulla storia, entra in gioco anche un discorso sulla politica delle istituzioni e delle signorie medievali, per cui è necessaria, secondo Andreetta, una premessa storiografica: la storia come tale “guarda” al passato, mentre la politica deve “guardare” al futuro; di conseguenza, bisogna considerare con prudenza un politico che cerchi di legittimare il proprio operato attraverso la storia, poiché rappresenta «un atto illecito, non tanto dal punto di vista etico, quanto dal punto di vista funzionale, perché impedisce di prendere strade nuove».

Andreetta, nelle sue opere sulla storia del Medioevo e del Rinascimento, anche alla luce di tali considerazioni, è sempre stato attento ad evitare un'operazione magnificante, optando per un'analisi ed una ricostruzione della storia secondo un rigoroso metodo scientifico, “illuminista”. Un metodo che si è fondato sullo studio delle fonti e dei documenti, per cui si sono rivelate utili le edizioni di storia locale curate dalle banche (ad esempio, la Bcc Patavina¹⁷⁹) e che è stato corroborato dalla consulenza di esperti, collaboratori di Andreetta nella stesura dei testi. Tra gli altri (già citati nel paragrafo 2.1), si possono ricordare: Giovanni Scarabello, professore associato di Storia veneta presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, riguardo a progetti come *Venezia un millennio di autonomia e riforme* (T. Andreetta, 1998); oppure, Sante Bortolami, docente di Storia medievale all'Università di Padova, per quanto riguarda *I Carraresi e la Padova del '300* (T. Andreetta, 1991), *Le città murate del Veneto* (T. Andreetta, 1994), *Le fortezze del Veronese* (T. Andreetta, 1995), *Ezzelino III da Romano* (T. Andreetta, 1991).

¹⁷⁶Cft.: <https://vimeo.com/21019692>, minutaggio 0.5 - 0.34. Ultimo accesso: 27/02/2022.

¹⁷⁷Cft.: <https://vimeo.com/21019692>, minutaggio 2.35 - 2.45. Ultimo accesso: 27/02/2022.

¹⁷⁸Cft.: https://www.youtube.com/watch?v=QjMqLb890_Q&t=28s, minutaggio 2.48 - 3.27. Ultimo accesso: 27/02/2022.

¹⁷⁹Rinvio al catalogo digitale: https://www.bancapatavina.it/template/default.asp?i_menuID=35928. Ultimo accesso: 27/02/2022.

Mentre con le opere legate all'arte Andreetta si propone di "scavare" per cogliere il senso immanente dell'evidenza artistica, con la storia tende a "ritirarsi", senza pretendere di vedere chiaramente il passato o di suggerire eventuali connessioni tra la realtà di ieri e quella di oggi: l'idea è di fornire le informazioni, rielaborandole senza imporre un punto di vista dittatoriale; di servirsi della storia nei termini di un «progetto assolutamente aperto», mantenendo sempre una certa ambiguità, in modo tale da instillare il dubbio nello spettatore e spingerlo ad una riflessione personale, sollecitata, ancora una volta, dalla costante *fictional* degli inserti teatrali (ad esempio, nei già citati: *Gli Scaligeri; I Carraresi e la Padova del '300*, entrambi del 1991).

Oltre il motivo teatrale, in questi documentari si rintraccia anche il *topos* del paesaggio, sfruttato come archetipo centrale nella narrazione e non come semplice sfondo scenografico: Andreetta, infatti, ha spesso ritenuto importante contestualizzare le vicende filmate con immagini dell'ambiente, naturale ed antropico, inserendo, nelle fasi di ripresa e di montaggio, mura e torri medievali, palazzi rinascimentali nella loro topografia naturale, contrapponendo alla loro staticità il movimento naturale dell'acqua, dei rami e delle foglie degli alberi, su cui lo sguardo della macchina da presa si va a soffermare. «Da sempre considero il movimento dell'acqua, ma anche quello di rami e foglie degli alberi come espressione del divenire ed il cinema è la forma d'arte che maggiormente racconta il divenire» riflette Andreetta, rintracciando una delle costanti stilistiche dei suoi film, come abbiamo già visto in merito alla sua proposta estetica (nel paragrafo 2.2), nella tendenza a rappresentare il movimento; a scegliere, ove possibile, punti di ripresa in movimento per «indurre nel fruitore la percezione di un osservatore a passeggio», in quanto «l'atto stesso del passeggiare consente una comprensione visiva più completa e dinamica, attraverso la combinazione di spazio e tempo».

In *Dueville, una città che cambia* (T. Andreetta, 2005)¹⁸⁰, interviene sulla scena lo stesso Andreetta, ad illustrare l'elemento delle risorgive che caratterizza il territorio, attraverso una passeggiata lungo il perimetro di rigagnoli e fossati, che finiscono per confluire nelle sorgenti del Bacchiglione, mentre la macchina da presa è attenta a cogliere i riflessi luminescenti delle acque, accompagnati dalla lettura evocativa di alcuni versi di José Saramago.

Nei docufilm sulle signorie medievali e rinascimentali, dunque, si cerca di ricostruire «l'habitat naturale ed artificiale» delle grandi famiglie: non solo mostrando gli interni di ciò

¹⁸⁰Cft.: <https://www.youtube.com/watch?v=pSkWNVSMYmE>. Ultimo accesso: 27/02/2022.

che resta delle loro antiche dimore, i palazzi dei Carraresi o degli Scaligeri ricchi di sculture ed affreschi, ma anche l'esterno, ciò che si vede dalle finestre, che diviene a sua volta esempio di «opera d'arte», in quanto, al tempo, la volontà degli artisti era quella di rendere lo stesso elemento naturale, come il giardino, una traccia visibile del potere, del mondo culturale di quelle famiglie.

Non a caso, Andretta non manca quasi mai di inserire nei suoi lavori l'immagine di un albero, motivo tratto da alcune conoscenze di psicologia analitica, che ha potuto frequentare nel corso dei suoi studi e dei laboratori teatrali: l'albero era il motivo che Carl Gustav Jung faceva spesso disegnare ai suoi pazienti, ritenendolo «fonte di vita e di protezione, luogo di trasformazione e di rinnovamento, espressione di saggezza e conoscenza», una vera e propria chiave d'accesso agli archetipi e, per questo, una figura ricorrente nel folclore, nei miti e nelle fiabe.

Andretta rivolge il proprio sguardo anche alla storia più recente, con il docufilm *Storie di Piombo* (T. Andretta, 2016), che ripercorre la vita sociale e politica della Padova degli “anni di piombo”, sul finire degli anni Settanta. Presentato alla 73^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (nello spazio espositivo delle produzioni regionali), il film è considerato un vero e proprio omaggio al sociologo Sabino Acquaviva, scomparso nel 2015: l'idea di tale produzione, infatti, proviene dallo stesso Acquaviva che, sentendosi prossimo alla fine, chiede ad Andretta di raccogliere e filmare alcune sue riflessioni in merito alla sua esperienza di docente universitario nella Padova “di piombo”. Al tempo, Acquaviva era preside della facoltà di Scienze Politiche presso l'Ateneo patavino, dove aveva avuto modo di studiare ed osservare da vicino il fenomeno delle occupazioni e ribellioni studentesche, nel contesto dei movimenti antagonisti di Autonomia Operaia (osservazioni poi confluite nel libro *Sinfonia in rosso. 1977-1980*, 1988).

Andretta, per realizzare questo documentario, sfrutta appieno le possibilità offerte dalla tecnologia digitale, che gli permette di «vampirizzare» uno dei suoi primi lavori, il già citato *Il tempo di Padova* (T. Andretta, 1985), le cui immagini iniziali¹⁸¹ gli tornano utili come «*image bank* nella ricostruzione della Padova di allora», recuperando il fascino del girato in pellicola, ma attraverso operazioni editoriali tecnicamente ed economicamente più sostenibili. Ancora una volta, compare il *link* con il teatro: Andretta ricostruisce alcune “confessioni”

¹⁸¹Cft.: https://www.youtube.com/watch?v=0whqE1mpG_o&t=8s , minutaggio 2.55 - 3.18. Ultimo accesso: 27/02/2022.

degli studenti di allora¹⁸², raccolte dallo stesso Acquaviva, impiegando come attori alcuni allievi del laboratorio del Dams, *Elementi di tecniche recitative per le ricostruzioni documentarie*, curato dallo stesso Andreetta al tempo della sua docenza all'Ateneo di Padova.

L'intreccio tra motivo teatrale e motivo naturale emerge ancor di più nel docufilm *Goldoni - Blow Up* (T. Andreetta, 2007), incentrato sulla descrizione di Villa Widmann, a Bagnoli di Sopra, luogo di villeggiatura di Goldoni: l'interno della villa, dove Goldoni aveva ricavato uno spazio per il teatro, e l'esterno del giardino all'italiana, ricco di sculture e schermi vegetali che ricordano la forma del teatro all'aperto, si compenetrano in una dialettica mediata dalle finestre, atta a restituire l'accostamento di cultura e natura; le sculture, rappresentanti i personaggi della commedia dell'arte, sono riprese da più punti di vista, alternando movimenti di macchina rettilinei e circolari, rispetto al profilmico fisso delle statue, quasi ad infondere loro un senso di dinamismo, di vitalità, che investe lo stesso spettatore, trascinandolo nella spazialità dell'opera, come se la stesse esoperando dal vivo.

Vediamo, dunque, come nei lavori di Andreetta, l'uso dei movimenti di macchina sia ulteriore riflesso della poetica filosofica dell'autore, teso ad oltrepassare una loro funzione descrittivo-esornativa, per sfruttarli, invece, come altrettante categorie ontologiche attraverso le quali cogliere i sommovimenti del reale. Come spiega l'autore, il movimento circolare della macchina da presa, nel suo richiamare la perfezione geometrica del cerchio generalmente associata al divino, provoca quel tipico senso di "vertigine" prodotto dal "girare in tondo", sino a trasmettere la percezione di «dissolvere se stessi in questo»: in virtù di ciò, Andreetta parla di «dinamica avvolgente del punto di ripresa» che, molto più del movimento rettilineo, è capace di «astrarre il soggetto ripreso dal contesto quotidiano, spingendo lo spettatore verso una posizione critica, in grado di avvicinarlo al concetto della "cosa in sé"».

¹⁸²Cft.: https://www.youtube.com/watch?v=0whqE1mpG_o&t=8s , minutaggio 6.29 - 6.45. Ultimo accesso: 27/02/2022.

Conclusioni

Con questo viaggio nei territori del cinema del reale, ho voluto evidenziare come il documentario, a mio parere, sia un genere cinematografico che può configurarsi come valido strumento filosofico di indagine e di riflessione rispetto alla materia del reale, qualora sia gestito da un autore capace di indirizzarlo in questo senso, andando oltre una sua mera funzione informativa e didascalica. A questo proposito, nel primo capitolo, ho preso in esame i contributi di autori, come Carlo Ludovico Ragghianti, Luciano Emmer e Francesco Pasinetti, quali esempi di registi che, pur servendosi di linguaggi differenti, hanno saputo rivolgere il loro sguardo critico nei confronti del profilmico, rappresentato da opere d'arte, come anche da città, ad esempio Venezia, presentate come altrettante opere che conservano il segno della mano e dell'ingegno umani, nonché una stratificazione di significati e di funzioni, acquisite nel tempo, che possono essere colte e riscoperte attraverso l'occhio potenziato della macchina da presa.

Un tipo di operazione che ha contribuito alla divulgazione del patrimonio artistico e culturale italiano, in cui rientra la figura di Toni Andreetta, il quale, attraverso il documentario, ha esplorato il microcosmo artistico ed urbanistico della Regione Veneto.

Portare alla luce il lavoro di Andreetta, che al tempo ha risentito del debole sistema di distribuzione da parte della Mediateca Regionale, può essere utile: non solo per comporre un repertorio cinematografico che possa essere sfruttato dal punto di vista didattico, per approfondire lo studio storico ed artistico del territorio veneto, ma anche per riflettere su di una peculiare condizione autoriale, il cui « baricentro incarna un concetto che riguarda il Dams», come ha sostenuto lo stesso Andreetta.

Egli, infatti, ha sempre mantenuto saldo l'intento di rimanere un «artista intero», pur operando nel quadro di un documentario commissionato a scopo didattico-informativo, cercando di collegare le discipline del cinema e dell'arte con il teatro, che rappresenta la sua passione più autentica, come contrappunto creativo all'interno di un lavoro istituzionale.

In questo modo, Andreetta ha delineato un quadro di «interdisciplinarietà», soggettivata dalla propria esperienza, che gli ha permesso di rivolgere un profondo sguardo critico sulle evidenze storiche, artistiche, architettoniche ed urbanistiche, che costituiscono la materia d'interesse dei suoi documentari. In questo senso, non ho esitato a definire Andreetta un "regista filosofo", poiché egli non si è mai voluto fermare alla superficie delle cose, ma ha preteso (e pretende tuttora) di "vedere di più", di scavare a fondo, secondo un'operazione

iconologica rivolta, come si è visto, ad opere museali (come le icone bizantine), ad architetture (come la chiesa di Palladio a Venezia), o al disegno urbanistico di città come Padova, città funzionali anche alla ricostruzione della storia di grandi famiglie o figure politiche che hanno dominato il territorio, nel passaggio dall'epoca Medievale a quella Rinascimentale.

Si evince, dunque, come Andreetta, con la cura filologica dello studioso e la curiosità creativa dell'artista, si sia proposto di decrittare non solo l'apparenza formale di tali opere, ma anche le loro motivazioni sotto testuali, scoprendo, al contempo, altrettante ed importanti «concezioni del mondo».

L'analisi della filmografia di Andreetta, dunque, può rivelarsi un'utile fonte di studio agli studenti del Dams, non solo a livello di poetica autoriale, ma anche a livello di tecnologia del cinema: come si è visto, nel corso della sua carriera, Andreetta ha affrontato una serie di cambiamenti tecnologici, passando dalla pellicola al digitale, attraverso l'intermezzo dell'analogico in videocassetta. A questo riguardo, ci tengo a ricordare come il regista, negli ultimi anni, abbia sfruttato appieno la tecnologia digitale, scoprendo in essa lo strumento ideale per sperimentare liberamente la propria vena creativa, senza mai perdere il *link* atavico con il teatro: ad esempio, lo si vede nel progetto *Intervista immaginaria a Giandomenico Tiepolo*¹⁸³ (T. Andreetta, 2019), definito da Andreetta «performance multimediale teatrale». L'opera nasce come spettacolo multimediale¹⁸⁴, curato da Gianna Marcato dell'Università di Padova con la consulenza scientifica di Livio Billo e la multivisione di Francesco Lopercolo, per la regia di Toni Andreetta, ed è realizzato con il contributo del Comune di Mirano.

Qui, Andreetta veste anche i panni dell'attore, interpretando il personaggio di Giandomenico Tiepolo, che racconta la propria avventura pittorica in contrapposizione a quella del padre, Giambattista Tiepolo; nel corso dello spettacolo, intervengono proiezioni di immagini che raffigurano i cicli di affreschi di Villa Tiepolo di Zianigo e di Villa Valmarana ai Nani di Vicenza, dipinti che esercitano un particolare fascino su Andreetta, anche dal punto di vista “cinematografico”:

[...] ho trovato molto stimolante un aspetto della pittura di Giandomenico Tiepolo, ovvero la modernità della scelta del suo punto di “ripresa” per la configurazione delle sue opere. I soggetti dei suoi dipinti e disegni sono colti da punti di vista che sembrano anticipare in maniera sorprendente elementi fondamentali del linguaggio fotografico e cinematografico: i personaggi dei suoi affreschi e dei suoi disegni sono catturati camminando per strada,

¹⁸³Cft.: <https://www.youtube.com/watch?v=rgLnGGkyPYQ> . Ultimo accesso: 28/02/2022.

¹⁸⁴Presentata all'Expo di Milano 2015, nello Spazio espositivo “Mondo Novo” della Regione del Veneto.

guardando attraverso una finestra, da una barca, guardando uno specchio, attraverso una porta. Tutti motivi che in qualche tratto richiamano il fascino del cinema e con un po' di fantasia ci portano al minimalismo neorealista e documentario, come, ad esempio, *Il pianeta azzurro*, il film di Franco Piavoli che, libero dalle pressioni della committenza commerciale, rivolge il suo libero sguardo alla natura attorno alla sua casa nei pressi del lago di Garda, raccontando la magia della campagna e la vita di uomini, donne, animali¹⁸⁵.

¹⁸⁵Estratto dall'articolo online: <https://aidanewsxl.wordpress.com/2015/10/05/giandomenico-tiepolo-allexpo-di-milano/>. Ultimo accesso: 28/02/2022.

Bibliografia

Angelucci, D., (a cura di), *Estetica e cinema*, il Mulino, Bologna 2009.

Aprà, A., *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2017.

Aumont, J., *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, trad. it. D. Orati, Marsilio Editori, Venezia 1991 [ed. or. *L'oeil interminable. Cinema et peinture*, Lignes, 1989].

Bazin, A., *Che cosa è il cinema?*, trad. it. A. Aprà, Garzanti, Milano 1999 [ed. or. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Editions du Cerf, Paris 1958-1962].

Bernagozzi, G., *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana 1945-1980*, La casa Usher, Firenze 1980 [1979].

Bernardi, S., *Linguaggio e retorica del cinema*, Cue Press, Imola 2008.

Bertozi, M., *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio Editori, Venezia 2008.

Bordwell, D. - Thompson, K., *Cinema come arte. Teoria e prassi del film*, trad. it. P. Bonini, Editrice il Castoro, Milano 2003 [ed. or. *Film art: An Introduction*, McGraw-Hill, 2001].

Brunetta, G. P., *Storia del cinema italiano. 1895 - 1945*, Editori Riuniti, Roma 1979.

Id., *Storia del cinema italiano. Dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma 1982.

Id., *Il viaggio dell'icononauta. Dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumière*, Marsilio Editori, Venezia 1997.

Id., *Guida alla storia del cinema italiano: 1905 - 2003*, G. Einaudi, Torino 2003.

Costa, A., *Saper vedere il cinema*, Bompiani, Milano 2000 [1985].

Id., (a cura di), *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, Campanotto Editore, Udine 1995.

Id., *Il cinema e le arti visive*, G. Einaudi, Milano 2002.

Melanco, M., *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma 2020.

Mitry, J., *Storia del cinema sperimentale*, trad. it. di G. Stocchi e C. Aghion, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1971.

Nichols, B., *Introduzione al documentario*, Editrice il Castoro, Milano 2006 [Indiana University Press, 2001].

Rondolino, G. - Tomasi, D., (a cura di), *Manuale del film*, De Agostini Scuola, Novara 2018.

Scremin, P., *Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*, Cineteca di Bologna, Bologna 2012.

Saggi e articoli:

AIDA, Associazione Internazionale del Diritto e dell'Arte, *Giandomenico Tiepolo all'Expo di Milano*, 5 ottobre 2015.

URL: <https://aidanewsl.wordpress.com/2015/10/05/giandomenico-tiepolo-allexpo-di-milano/> (ultimo accesso: 28/02/2022).

Andreetta, T., «*Quella lunga tournée con lui e Feydeau*», "Il Mattino di Padova", 30 dicembre 2006.

URL: https://ricerca.gelocal.it/mattinopadova/archivio/mattinopadova/2006/12/30/VT2MC_VT206.html (ultimo accesso: 27/02/2022).

Blog di Padova, "*Storie di Piombo*", un docufilm sulla Padova degli anni di Piombo, 8 maggio 2017.

URL: <https://www.blogdipadova.it/storie-di-piombo-docufilm-padova-anni-di-piombo/> (ultimo accesso: 28/02/2022).

Costa, A., *Venise: la peinture, la forme de la ville et le cinéma en forme d'essai*, in V. Robert, L. Le Forestier, F. Albera, *Le film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2015 [trad. mia].

Melanco, M., *Il cinema di montagna di Mario Bertagnin: il documentario divulgativo al servizio della luce*, "Protagonisti", 118, giugno 2020, pp. 39 - 59.

Rizzo, C., *I documentari sulla Basilicata della Cineteca Lucana*, Consiglio Regionale della Basilicata, Potenza 2010.

Sitografia

https://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (ultimo accesso: 27/02/2022).

<https://www.fondazioneragghianti.it/carlo-ludovico-ragghianti-2/> (ultimo accesso: 27/02/2022).

<https://www.archiviolute.com/2019/11/14/veneziaminore/> (ultimo accesso: 27/02/2022).

https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-pasinetti_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (ultimo accesso: 27/02/2022).

<https://www.culturaveneto.it/it/web/cultura/mediateca-centro-settembrini> (ultimo accesso: 27/02/2022).

<https://bur.regione.veneto.it/BurVServices/Pubblica/DettaglioDgr.aspx?id=223621> (ultimo accesso: 27/02/2022).

<http://www.cinetecadelfriuli.org/> (ultimo accesso:27/02/2022).

http://www.cinetecadelfriuli.org/cdf/archivio_cinema/deposito.html (ultimo accesso: 27/02/2022).

http://www.cinetecadelfriuli.org/cdf/archivio_cinema/allegatiArchivioCinema/Regione_Veneto.pdf (ultimo accesso: 27/02/2022).

https://youtu.be/H_9oxCum_ws (ultimo accesso: 27/02/2022).

<https://www.youtube.com/watch?v=OCxBL1WKSd0&t=240s> (ultimo accesso: 27/02/2022).

<https://www.youtube.com/watch?v=yuHYCmoFXdk> (ultimo accesso: 27/02/2022).

<https://www.raicultura.it/arte/articoli/2020/06/Guttuso-e-il-Marat-morto-di-David-3c73d9da-3b43-40b1-b40e-cd9ca63f6c38.html> (ultimo accesso: 27/02/2022).

<https://www.fondazioneragghianti.it/2019/11/14/venerdi-29-novembre-la-musica-nei-critofilm-ragghianti/> (ultimo accesso: 27/02/2022).

<https://www.treccani.it/enciclopedia/funzione-fatica/> (ultimo accesso: 27/02/2022).

https://www.youtube.com/watch?v=H_9oxCum_ws&t=59s (ultimo accesso: 27/02/2022).

<https://www.youtube.com/watch?v=aGE43AyNl9I> (ultimo accesso: 27/02/2022).

https://www.imdb.com/title/tt2286153/episodes?ref_=tt_eps_sm (ultimo accesso: 27/02/2022).

<https://vimeo.com/21019692> (ultimo accesso: 27/02/2022).

https://www.youtube.com/watch?v=QjMqLb890_Q&t=28s (ultimo accesso: 27/02/2022).

https://www.bancapatavina.it/template/default.asp?i_menuID=35928 (ultimo accesso: 27/02/2022).

<https://www.youtube.com/watch?v=pSkWNVSMYmE> (ultimo accesso: 27/02/2022).

https://www.youtube.com/watch?v=0whqE1mpG_o&t=8s (ultimo accesso: 27/02/2022).

Filmografia

Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (L. Lumière, A. Lumière, 1896)
La Deposizione di Raffaello (G. Betti, 1948)
Il Cenacolo di Andrea del Castagno (C. L. Ragghianti, 1954)
Stile di Piero della Francesca (C. L. Ragghianti, 1954)
Canal Grande (C. L. Ragghianti, 1963)
Carpaccio (U. Barbaro, R. Longhi, 1948)
Caravaggio (U. Barbaro, 1948)
L'Agneau mystique des frères Van Eyck, (A. Cauvin, 1938)
Regards sur la Belgique ancienne, (H. Storck, 1936)
Racconto da un affresco (L. Emmer, 1940)
Paradiso terrestre (L. Emmer, 1941)
L'invenzione della croce (L. Emmer, 1948)
La leggenda di Sant'Orsola (L. Emmer, 1948)
I fratelli miracolosi (L. Emmer, 1948)
L'allegoria della Primavera (L. Emmer, 1948)
Romantici a Venezia (L. Emmer, 1948)
Isole della Laguna (L. Emmer, 1948)
La festa di Sant'Isidoro; i disastri della guerra (L. Emmer, 1950)
Leonardo da Vinci (L. Emmer, 1952)
Le Mystère Picasso (H. Clouzot, 1956)
Picasso (L. Emmer, 1954)
Incontrare Picasso (L. Emmer, 2000)
Il canale degli angeli (F. Pasinetti, 1934)
I piccioni di Venezia (F. Pasinetti, 1942)
La gondola (F. Pasinetti, 1942)
Venezia minore (F. Pasinetti, 1942)
Venezia in festa (F. Pasinetti, 1947)
Piazza San Marco (F. Pasinetti, 1947)
Il Palazzo dei Dogi (F. Pasinetti, 1947)

Il giorno della Salute (F. Pasinetti, 1948)
Un tranquillo posto di campagna (E. Petri, 1968)
Il Francescanesimo nel Veneto (T. Andreetta, 1983)
Este (T. Andreetta, 1985)
Il tempo di Padova (T. Andreetta, 1985)
Treviso (T. Andreetta, 1985)
Montagnana (T. Andreetta, 1987)
Adria e il suo territorio (T. Andreetta, 1987)
Soave (T. Andreetta, 1987)
Portogruaro (T. Andreetta, 1989)
Ebrei, Greci, Armeni a Venezia (T. Andreetta, 1990)
Ezzelino III da Romano (T. Andreetta, 1991)
I Carraresi e la Padova del '300 (T. Andreetta, 1991)
Gli Scaligeri (T. Andreetta, 1991)
L'isola di San Giorgio Maggiore a Venezia (T. Andreetta, 1992)
Il Museo Archeologico di Venezia (T. Andreetta, 1994)
Le città murate del Veneto (T. Andreetta, 1994)
Le fortezze del Veronese (T. Andreetta, 1995)
Venezia un millennio di autonomia e di riforme (T. Andreetta, 1998)
La Fenice, la Rinascita (T. Andreetta, 2004)
Dueville, una città che cambia (T. Andreetta, 2005)
La Torre del Tempo (T. Andreetta, 2006)
Goldoni - Blow up (T. Andreetta, 2007)
I Giganti di Padova (T. Andreetta, 2008)
Storie di Piombo (T. Andreetta, 2016)
Comunità millenarie (C. L. Ragghianti, 1954)
Lucca città comunale (C. L. Ragghianti, 1955)
Storia di una piazza (C. L. Ragghianti, 1955)
Van Gogh (A. Resnais, 1948)
Nuit et brouillard (Notte e nebbia), A. Resnais, 1956)
Le Chant du Styreène (A. Resnais, 1958)
L'Année dernière à Marienbad (L'anno scorso a Marienbad), A. Resnais, 1961)

Guttuso e 'il Marat morto' di David (L. Emmer, 1972)

Terre alte di Toscana (C. L. Ragghianti, 1961)

Berlin - Die Sinfonie der Großstadt (*Berlino - Sinfonia di una grande città*, W. Ruttmann, 1927)

Venezia (C. Lizzani, 1983)

Bologna (B. e G. Bertolucci, 1989)

Ringraziamenti

Ringrazio il mio relatore, il professor Mirco Melanco, per avermi offerto l'opportunità di lavorare a questo progetto.

Un ringraziamento speciale è dedicato al protagonista di questo libro, il professor Antonio Andreetta. Ho avuto il privilegio di conoscerlo durante le nostre chiacchierate di fronte a Palazzo Liviano: in lui ho scoperto un artista e un vero signore, che mi ha assistito con pazienza e disponibilità in questa ricerca.

Senza la mia famiglia, tutto questo non sarebbe stato possibile: nonna, zia Silvia e zio Stefano, grazie! Grazie per la pazienza nell'ascoltarmi, nel leggermi, nel consigliarmi.

Ai miei genitori, Fabio e Francesca, dedico il ringraziamento più importante: grazie per non aver mai smesso di credere in me, anche quando io ero la prima a non crederci; anche quando le cadute sono state più frequenti del previsto; grazie a mio fratello Alvisè, vero e proprio migliore amico, che sa quando e come esserci al momento giusto.

I miei amici sono come una "seconda famiglia": non mi hanno mai abbandonata in questi mesi di duro lavoro e di cambiamenti importanti, regalandomi senza riserve il loro affetto e il loro sostegno.

Un grazie ad Alessandro, Anna, Francesca, Giulia ed Ilaria, conosciuti fra i banchi dell'università, compagni di studio e di vita; a Sara, che mi sostiene dal liceo con il suo amore di mamma e di sorella; a Micol, con la quale ho condiviso la frenesia di quest'ultimo periodo.

Un'altra "famiglia" ho avuto la fortuna di conoscerla sul lavoro: ringrazio Carlo, Stella, Teo, Pino, Federica, Carletto, per la cura e la vicinanza che mi hanno dimostrato in questo percorso universitario.

