

TABLEAUX VIVANTS.  
LA RAPPRESENTAZIONE DEL MUSEO NEL CINEMA

Chiara Tartarini

*La cinematografia è la migliore galleria d'arte.*  
Ernst Bloch

Il binomio cinema-museo è altro da quello cinema-arti visive, da tempo largamente esplorato in maniere diverse. A prima vista, potrebbe apparire più agevole pensarlo attraverso la mediazione dell'architettura, visto che il museo è un luogo fisico e storicamente determinato. Ma le cose non sono così semplici: il museo, infatti, è un'architettura paradossale, in cui si attua una tensione tra lo spazio finito dell'edificio e quello 'infinito' della sua percorribilità, «del movimento dei corpi e [...] delle traiettorie degli sguardi»<sup>1</sup>. Al suo interno si sommano diversi effetti di campo – intesi sia come varietà delle caratteristiche dell'ambiente, sia come varietà degli individui che lo abitano –, ed è proprio a ciò che ci riferiamo quando, talvolta con una certa superficialità, parliamo di 'fruizione museale'<sup>2</sup>.

Ebbene, crediamo che il cinema, nelle sue diverse declinazioni – dal *Topkapi* di Jules Dassin (*fig. 1*) al *Batman* di Tim Burton (*fig. 2*) –, sappia riflettere in maniera specifica su questi effetti di campo e rivelare in filigrana ciò che il museo rappresenta per l'immaginario. Nelle pagine che seguono tenteremo di evidenziare alcuni aspetti che contraddistinguono lo sguardo cinematografico sul museo e ci soffermeremo più nel dettaglio su un film specifico, dove la nozione di sequenza narrativa viene messa in discussione per suggerire un'idea di 'museo' come puro luogo di poetica condivisa.



Fig. 1, *Topkapi* di Jules Dassin, 1964



Fig. 2, *Batman* di Tim Burton, 1989

<sup>1</sup> GIULIA CARLUCCIO, *Museo*, in *Cinema e architettura*, «Cinema & Cinema», n. 66, gennaio-aprile 1993, p. 115.

<sup>2</sup> Cfr. GABRIELLA BARTOLI - STEFANO MASTANDREA, *L'esperienza dell'arte nel museo. Note psicologiche*, «PsicoArt», n. 1, 2010, p. 2 e G. BARTOLI - ANNA M. GIANNINI - PAOLO BONAIUTO, *Funzioni della percezione nell'ambito del museo*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

*Intensità ordinarie*

*Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images [...].  
Pas d'art sans transformation.*

Robert Bresson

Molti anni fa, Edgar Wind parlava del museo moderno come dello «spazio di una finalità senza scopo», prendendo in prestito la definizione di bellezza kantiana per riferirsi a un'arte autotelica, ospitata in una «zona di sicurezza» che le permette di continuare a essere 'arte' ma ne indebolisce l'effetto sulla nostra vita<sup>3</sup>. Non c'è dubbio che il percorso dei musei novecenteschi sia stato difficoltoso: qualcuno li ha impacchettati, altri hanno operato direttamente sulle loro pareti, altri ancora li hanno fatti posare, deserti o gremiti di visitatori, per rivelarne la fotogenia. È certo, ad ogni modo, che in pochi decenni i musei sono diventati dei must socio-culturali, esemplificativi di un bisogno di consumo che spesso si soddisfa di sé o, talvolta, si appaga di contenitori sapienti, relegando le opere, in pratica il loro contenuto, a comparsa.



Fig. 3, André Malraux sceglie le fotografie per il suo *Musée imaginaire*, 1947 ca.

<sup>3</sup> EDGAR WIND, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997<sup>3</sup> (1968), pp. 28-30.

Detto altrimenti, e in maniera meno polemica, il museo si è trasformato, da un lato, in *museo immaginario* e, dall'altro, in *museo dell'immaginario*: non solo dunque, nell'accezione di Malraux, fornisce la possibilità di sperimentare il potere autonomo degli «istanti d'arte»<sup>4</sup> operato dal loro estraniamento (fig. 3), ma, nella piena consapevolezza di questo stesso estraniamento, può agire anche sulle nostre percezioni e fantasie.

Che cosa mai potrà dirci il cinema su un luogo dalle ambizioni così complesse? Si è affermato che il cinema ha fatto del banale, dell'ordinario, l'oggetto centrale della propria rappresentazione, che è in grado di ricordarci costantemente che, sotto i nostri occhi, scorre una realtà che non possiamo cogliere per intero, che non possiamo esaurire<sup>5</sup>. Così il cinema ci assolverebbe da molti peccati di distrazione... Ma quando rappresenta il museo, quando lo coinvolge nelle sue narrazioni, la situazione si complica, perché in un museo nulla è ordinario: tutto è già 'straordinario', connotato al secondo, al terzo o al quarto grado. Per analizzare il rapporto tra cinema e museo, bisognerà dunque spostare continuamente lo sguardo dalla realtà *rappresentata* alla realtà *designata*, e ammettere, innanzi tutto, che sia nel museo sia nel cinema la visione è sempre una visione in sequenza<sup>6</sup>.

Il museo, infatti, è un luogo di traiettorie narrative dove nessun oggetto può vivere in completa solitudine. Perciò, scrive Rosalind Krauss, al loro interno ci si muove «secondo una processione obbligata [...] in cui ogni sala ha il ruolo di un capitolo distinto ma in cui tutte contribuiscono allo svolgersi della trama principale»<sup>7</sup>. Nel cinema, però, tale narrazione può assumere forme estreme, in apparenza non ortodosse, generate dall'osmosi naturale tra le cose e le persone (fig. 4). Il cinema, in generale, ci rammenta che in ogni realtà esistono dei punti intensivi e incorniciabili, porzioni che, una volta prelevate e messe in relazione tra loro, risultano profondamente mutate di senso: il soggetto-museo non può fare eccezione. Così il cinema può modificare il rapporto tra i suoi elementi, creando, per dirla con Deleuze, dei *percepts*, delle percezioni che trascendono la stessa percezione<sup>8</sup>.

Il museo cinematografico, infatti, non è soltanto il luogo di «sensibili percezioni»<sup>9</sup> ma anche di eventi possibili, dove, grazie all'annullamento della dicotomia tra cognitivo ed emotivo, le storie

<sup>4</sup> ANDRÉ MALRAUX, *Il museo dei musei*, Milano, Leonardo, 1994, p. 40.

<sup>5</sup> Cfr. JACQUES AUMONT, *L'occhio interminabile*, trad. it. Venezia, Marsilio, 1998, pp. 23-47. Su questo tema, cfr. anche STANLEY CAVELL, *La riscoperta dell'ordinario: la filosofia, lo scetticismo, il tragico*, trad. it. Roma, Carocci, 2011.

<sup>6</sup> Cfr. TONY BENNETT, *The Exhibitionary Complex*, in *Thinking about Exhibitions*, a cura di Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne, New York, Routledge, 2007 e DOUGLAS DAVIS, *The museum impossible*, «Museum News», n. 61, giugno 1983, p. 35.

<sup>7</sup> ROSALIND E. KRAUSS, *Le musée sans murs du postmodernisme*, in *L'oeuvre et son accrochage*, «Cahiers du Musée nationale d'art moderne», 1986, 17-18, p. 154 (trad. nostra).

<sup>8</sup> GILLES DELEUZE - FÉLIX GUATTARI, *Che cos'è la filosofia?*, trad. it. Torino, Einaudi, 2002, p. 161.

<sup>9</sup> Cfr. MARINELLA PIGOZZI, *Lo specchio del mondo*, in C.F. Neickel, *Museografia (1727)*, Bologna, Clueb, 2005, p. 7 e ADALGISA LUGLI, *Contributi del museo a un'educazione storico-culturale comprensiva del momento estetico*, in *Arte e meraviglia*, a cura di Alessandro Serra, Torino, Allemandi, 2006, p. 46.

individuali sono in grado di intrecciarsi con quelle degli oggetti. Un luogo, dunque, al contempo estensivo ed intensivo, che favorisce un ‘transfert di attenzione’ dai segni alla loro sintassi, che valorizza un modello fenomenologico del mondo in cui esso non è soltanto percepito ma inferito. Per questo, in un film, il museo può accogliere il passato, spaesandolo, ricostruendolo, così da ammettere che perfino chi non vede possa cogliere, direbbe Focillon, la «consistenza del pensiero»<sup>10</sup> (fig. 5).



Fig. 4, *Vestito per uccidere* di Brian De Palma, 1980



Fig. 5, *Arca Russa* di Aleksandr Sokurov, 2002

<sup>10</sup> HENRI FOCILLON, *Elogio della mano*, in ID., *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, Torino, Einaudi, 1990, p. 105; cfr. MIRILIA BONNES - MARINO BONAIUTO - TERENCE LEE, *Teorie in pratica per la psicologia ambientale*, Milano, Raffaello Cortina, 2004 e MICHEL DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Lavoro, 2001.

*I grandi spazi*

*Da che corridoio si arriva a Georges de la Tour?*  
Yves Bonnefoy

Per il cinema, al museo non si va soltanto per ammirare le opere d'arte.

Nulla di nuovo, se ricordiamo che in uno dei capolavori della letteratura ottocentesca, l'*Assommoir* di Émile Zola, si racconta di un corteo nuziale che, durante un temporale, trova rifugio al Louvre. Scrive Zola:

Entrarono [...] con il massimo rispetto, camminando quasi in punta di piedi. Poi, senza fermarsi, con gli occhi abbagliati dall'oro delle cornici, percorsero l'una dopo l'altra tutte le piccole sale, guardando sfilare le immagini [...]. Ancora quadri, quadri a non finire: santi, uomini e donne con certe facce che non ci si capiva niente, paesaggi scurissimi, bestie diventate gialle, un'alluvione di personaggi e di oggetti, con quel cozzo violento di colori che cominciava a far venire a tutti un tremendo mal di testa<sup>11</sup>.

È l'*aesthetic headache* di Henry James<sup>12</sup>, cui fa da moderno corollario il «disagio dei musei» di Jean Clair:

Le plaisir de visiter un musée a fini par succomber à la fatigue de son exercice: la queue, interminable, puis la cohue, les bousculades, le tumulte [...], la promiscuité, la chaleur du coude-à-coude, l'impossibilité de demeurer immobile devant une œuvre sans voir se glisser dans son champ, incongru, la nuque ou le bras d'un badaud, sans être distrait par les niaiseries échangées à propos d'un fessier de marbre opulent, sans être aveuglé par des éclairs de flash [...]. Tous les individus seraient-ils devenus des ayants droit au musée, comme l'on est aux soins médicaux?<sup>13</sup>

La questione è chiara: ormai tutti hanno il diritto di frequentare i musei? Sì, almeno in teoria... Certo, per accedere al loro «disordine organizzato»<sup>14</sup> ci sono spesso code interminabili, spintoni, tumulti, una sgradevole promiscuità che compromette l'esperienza della visita – sempre percepita, o auspicata, come individuale. Quel che è certo, comunque, è che il museo resta un luogo che provoca incertezza.

<sup>11</sup> ÉMILE ZOLA, *L'Assommoir*, trad. it. in *Romanzi*, vol. 1, Milano, Mondadori, 2010, pp. 345-350.

<sup>12</sup> HENRY JAMES, *L'Americano*, Torino, UTET, 2008, p. 3: «Aveva guardato tutti i quadri che in quelle terribili pagine a fitte righe di stampa del suo Baedeker erano segnalati da un asterisco: la sua attenzione era stata messa a dura prova, i suoi occhi erano rimasti come abbagliati, ed egli aveva dovuto sedersi in preda a un'emicrania di origine estetica».

<sup>13</sup> JEAN CLAIR, *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, 2007, pp. 37 e 39.

<sup>14</sup> PAUL VALÉRY, *Scritti sull'arte*, Parma, Guanda, 1984, p. 112.

Pensiamo all'approccio, lieve, scanzonato ma solo in apparenza dissacrante, di Alan Bennett, nel libretto dal titolo *Una visita guidata*, tratto da una sua conferenza del 1993, quando fu nominato *trustee* della National Gallery (e in Inghilterra si discuteva sull'opportunità di rendere gratuito l'ingresso ai musei statali). Bennett, da sempre bocciato «all'esame di sensibilità», scherza con l'arte per rivelarne la serietà, quella viva e pertinente rispetto all'immaginario contemporaneo: «Mi piacerebbe», scrive, «che alla National Gallery ci fosse un cartello con scritto: “Non deve per forza piacerti tutto”»<sup>15</sup>; perché per lui il museo può anche accogliere una persona che «ha mezz'ora buca prima di prendere il treno per Charing Cross Road»<sup>16</sup>, ma anche perché ogni opera è sempre difficile da affrontare direttamente e, talvolta, il suo incontro può avvenire grazie agli effetti collaterali di una visione indiretta.



Fig. 6, *Tutti i Vermeer a New York* di Jon Jost, 1990

Evidentemente, se la riflessione sul museo è così multiforme, altrettanto multiforme sarà la sua rappresentazione cinematografica: il ritratto di un luogo talvolta intercambiabile<sup>17</sup>, un luogo di sguardi, di relazioni silenziose (*fig. 6*), dove abbandonarsi all'estasi, all'ansia di contemplazione, o provare interminabili sfinimenti (è il freddo demone della spossatezza di cui parla Nathaniel Hawthorne)<sup>18</sup>. Il museo cinematografico, però, è anche altro: sulla scorta di Zola, ci si può anche rifugiare al suo interno per sfuggire a qualche pericolo, come accade a Joe Turner nei *Tre giorni del*

<sup>15</sup> ALAN BENNETT, *Una visita guidata*, trad. it. Milano, Adelphi, 2008, p. 23.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>17</sup> Un esempio tra i tanti possibili: in *Vestito per uccidere* di Brian de Palma, il museo dove si reca Kate Miller non è affatto il Metropolitan Museum di New York, come il film vorrebbe suggerire, ma il Philadelphia Museum of Art.

<sup>18</sup> ANNA DE BIASIO, *Romanzi e musei. Nathaniel Hawthorne, Henry James e il rapporto con l'arte*, Venezia, Istituto veneto di scienze, 2006, *passim*. Cfr. una delle primissime ricerche sul comportamento del pubblico museale che, attraverso l'uso del mezzo fotografico, indagava i diversi atteggiamenti assunti dai visitatori del Boston Museum of Fine Art per determinare il loro grado di affaticamento: BENJAMIN GILMAN, *Museum fatigue*, «Scientific Monthly», 1916, 2(1), pp. 62-74.

*Condor*, che, minacciato, si nasconde al Guggenheim. Al contrario, il museo può rivelare una natura ambigua e notturna (fig. 7): di notte, infatti, al suo interno possono avvenire le cose più insolite. Su questa linea anche i blockbusters, nella confusione di tempi e spazi, dimostrano di saper giocare meravigliosamente con le icone. Ad esempio, in *Una notte al museo* del 2006, così come nel suo sequel del 2009, gli oggetti si animano (d'altra parte, lo slogan del Museum of Natural History di New York era «Qui la storia prende vita»): un tirannosauro si trasforma in un festoso e ingombrante cane da riporto, un *Balloon Dog* di Koons balzella per le sale e i Calder si agitano come non mai per opporsi a un loro *permanent storage* (figg. 8-9).



Fig. 7. *Belfagor ovvero il fantasma del Louvre* di Claude Barma, 1965

L'aspetto notturno del museo, però, ha anche un'altra declinazione possibile. Talvolta le opere non sanno animarsi da sé e hanno bisogno di un osservatore, preferibilmente solitario, che, una volta penetrato da qualche antro oscuro, possa spezzare il loro isolamento e squarciare il loro buio con qualche fascio di luce elettrica. Ci sono tante torce in questi film: da *Les Amants du Pont-Neuf*, dove una giovane pittrice entra di soppiatto al Louvre per contemplare ancora una volta *L'autoritratto dell'artista al cavalletto* di Rembrandt (fig. 10), a *Visage* di Tsai Ming-Liang (l'*Opus*

l del progetto «Le Louvre s'offre aux cinéastes») che ambienta una sequenza di un paio di minuti all'interno della sala dove si introduce il fuggiasco e allucinato Jean-Pierre Léaud passando per una presa d'aria che si apre esattamente sotto al *Battista* di Leonardo (fig. 11).



Fig. 8, *Una notte al museo* di Shawn Levy, 2006



Fig. 9, *Una notte al museo 2* di Shawn Levy, 2009



Fig. 10, *Les amants du Pont Neuf* di Léos Carax, 1991



Fig. 11, *Visage* di Tsai Ming-Liang, 2009

Siamo lontani dagli occhi segnati e profondi delle statue di *Les Statues meurent aussi* (fig. 12), o da quelli delle sculture dell'Archeologico di Napoli filmate da Rossellini per *Viaggio in Italia*, cui fanno da contrappunto le espressioni di turbato distacco di Kathy-Ingrid Bergman (fig. 13). Ma il museo, nell'immaginario cinematografico, così come nel nostro immaginario, è anche questo: un 'grande spazio' che, oltre a favorire lo spaesamento dei visitatori inducendoli a una sorta di *flânerie* emozionale, può accogliere perfino corse a perdifiato, per imitare la *Nike di Samotracia* (fig. 14) o magari solo per battere un record di velocità (fig. 15). Queste rappresentazioni sono ben lungi dall'essere prive di spunti di riflessione: ci parlano dell'accelerazione, dello svelto rituale che pretende di offrire «a una divinità misteriosa il solo gesto, la sola fatica di gettare uno sguardo»<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> FRANCESCO ANTINUCCI, *Comunicare nel museo*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. VIII.



Quanto al Louvre, archetipo del museo enciclopedico, ‘grande spazio’ per definizione – che oggi, addirittura, ha autorizzato che al suo interno venisse girata parte del film tratto dal *Codice da Vinci* (forse, chiosa Jean Clair, «il faut le piment d’un roman de gare pour raviver le plaies des anciennes peintures que plus personne ne comprend, et qui font peur»<sup>20</sup>), può valere la pena di soffermarsi su un film che gioca, in maniera critica, sul piacere della sequenza e mette in crisi il modello di sguardo cinematografico.



Fig. 12, *Les statues meurent aussi* di Chris Marker e Alain Resnais, 1953



Fig. 13, *Viaggio in Italia* di Roberto Rossellini, 1954



Fig. 14, *Funny face* di Stanley Donen, 1957



Fig. 15, *Bande à part* di Jean Luc Godard, 1964

<sup>20</sup> J. CLAIR, *Malaise dans les musées* cit., p. 33.

*L'incontro di due toni*

*Je hais le mouvement qui déplace les lignes  
et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.*

Charles Baudelaire

Ci riferiamo a *Une visite au Louvre*, realizzato nel 2004 da Jean-Marie Straub e Danièle Huillet su commissione del Musée d'Orsay (dove, come si sa, sono conservate molte opere un tempo custodite al Louvre), che segue fedelmente il libro di Joachim Gasquet dove è riportato il resoconto di una visita al museo in compagnia di Paul Cézanne<sup>21</sup>. Nei quarantaquattro minuti del film sono quasi completamente eliminate le opere che Cézanne dichiara di non amare, come se Straub e Huillet, puntando la loro camera fissa sulle opere, presentassero non solo i suoi gusti ma anche le sue difese percettive. Così il film assume la forma di uno speciale *guest-book*, da cui sono state strappate, portate a casa e montate pazientemente alcune pagine.

Vi compaiono quattordici dipinti e una sola scultura, la Nike di Samotracia, e ciò non sorprende. Baudelaire diceva che la scultura è «insieme vaga e intangibile, perché mostra troppe facce in una volta. Lo spettatore può scegliere cento punti di vista differenti, *meno quello buono...*»<sup>22</sup>. La scultura, dunque, è troppo 'cinematografica' per Straub-Huillet, che sfidano il cinema riportandolo a un'immobilità intensiva, compiendo, cioè, un esercizio di *acinéma* – qualcosa che si colloca tra l'immobilizzazione e la mobilitazione estreme, incompatibili solo in superficie, visto che «lo stupore, il terrore, la collera, l'odio, il godimento, tutte le intensità, sono sempre degli spostamenti *sur place*»<sup>23</sup>.

In questo film, infatti, il quadro è inquadratura e l'inquadratura è quadro. L'immagine possiede una violenta staticità: sappiamo di essere davanti a un film, e sappiamo che in un film le immagini devono sfilare l'una dopo l'altra, con un ritmo più o meno rapido. Ma qui non succede: siamo costretti a sostare davanti all'opera fino allo sfinimento se Cézanne, il nostro accompagnatore, vuole così... E in questi casi, quelli dell'ammirazione, il tempo di permanenza – cioè, la durata dell'immagine statica – si dilata tanto da riprodurre la reale esperienza di un osservatore in contemplazione. Ai primi piani dinamici, e ottenuti con gradualità, all'eco dei possibili movimenti del simulacro cinematografico di un dipinto, Straub-Huillet preferiscono infatti la parsimoniosa alternanza tra totale e dettaglio, perché solo attraverso la paralisi l'immagine può mobilitare lo spettatore e dare sostanza «all'agitazione più intensa»<sup>24</sup>. Potremmo chiederci se, in questo caso, il visitatore non si trasformi in spettatore cinematografico o, viceversa, se lo spettatore

<sup>21</sup> JOACHIM GASQUET, *Cézanne*, Paris, Éditions Bernheim-Jeune, 1921.

<sup>22</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *Perché la scultura è noiosa (Salon del 1846)*, in *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 2004, p. 85 (c.vo nostro)

<sup>23</sup> JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *L'Acinéma*, «Aut Aut», n. 338, aprile-giugno 2008, pp. 27-28.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 29.

cinematografico non si trasformi in visitatore... Sappiamo, ad ogni modo, che questo film consente al visitatore-spettatore di compiere esercizi di immaginazione (non solo di immagine): perché il percorso che gli viene imposto è un itinerario emozionale, suggerito dal costituirsi di un pensiero, che è al tempo stesso *collection e recollection*<sup>25</sup>.

Grazie a questo film capiamo molto di Cézanne, perché esso è pienamente fedele al suo pensiero. Ma non solo. Per prima cosa, le soste multiple sui dipinti, che configurano un tragitto sequenziale, uno ‘spazio estetico’ su modello di un ‘sé estetico’, mostrano che la poetica di Straub-Huillet e quella di Cézanne hanno molto in comune: entrambe assumono «qualità scultoree o pittoriche [che] dipendono da una potenza geologica, tettonica»<sup>26</sup>. Tuttavia, attraverso questo film capiamo molto anche di quello che le opere ospitate in un museo ci dicono, di come ci interpellano: per registrazione di istanti pregnanti, per lunghi tempi di fissazione in uno spazio, con o senza etichette, che si trasforma in un tutto critico. Quando Cézanne «se pianta» davanti alle *Nozze di Cana* di Veronese, Straub-Huillet concedono alcuni primi piani sui dettagli, ma solo perché è lo stesso rigore cézanniano a concederli loro. Dice Cézanne a tal proposito:

Voilà de la peinture [...]. Un état de grâce colorée, [...] sans dessin, sans abstractions, tout en couleurs. [...] Vous pouvez détailler. Tout le reste du tableau vous suivra toujours, sera toujours là présent. Vous sentirez sa rumeur autour de la tête, du morceau que vous étudierez. *Vous ne pouvez rien arracher à l'ensemble*<sup>27</sup>.

Ciò nondimeno, l'immagine è complicata da una sorta di consapevole imperfezione: il muro, la parete che viene integrata, in maniera non sempre simmetrica, da un lato e all'altro dei dipinti<sup>28</sup>. Certo, l'inquadratura ha bisogno di un suo equilibrio plastico, e il muro può esserle conveniente: ma qui assume la funzione di una paradossale cornice – simile a quella delle bande scure sulla pellicola cinematografica – che obbliga a riflettere sul fuori quadro, sul fuori opera, e su un'altra realtà esterna, assieme concreta e astratta, fisica e simbolica (*fig. 16*).

Nonostante la fedeltà al testo di Gasquet, tra il libro e il film c'è una differenza fondamentale: se il testo si apre con un accenno all'aria aperta, magari quella a una primavera «cerebrale»<sup>29</sup>, nel film, se escludiamo uno sguardo gettato dalla finestra per osservare la Senna e le fronde degli alberi mosse dal vento, l'aria aperta è riservata solo al finale, a una silenziosa sequenza girata nel bosco di

<sup>25</sup> GIULIANA BRUNO, *Atlante delle emozioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 139.

<sup>26</sup> G. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989, p. 272.

<sup>27</sup> J. GASQUET, *Cézanne cit.*, pp. 101-102 (c.vo nostro).

<sup>28</sup> Cfr. JACQUES RANCIÈRE, *Il cinema come la pittura?*, in *Aleksandr Sokurov. Eclissi di cinema*, a cura di Stefano Francia di Celle *et alii*, Torino, Torino Film Festival, 2003, p. 139 e sgg.

<sup>29</sup> «Il faisait un jour clair de printemps cérébral [...]. Notre vieille France se chauffe au soleil et met le nez à la fenêtre», J. GASQUET, *Cézanne cit.*, p. 97.

Buti. Certo, sottolinea Gasquet, «on ne parle bien de peinture que devant de la peinture»<sup>30</sup>. Ma qui, quadro dopo quadro, nonostante la permanenza delle figure sullo schermo, la parola domina sull'immagine, e si colloca, quasi per antitesi, dalla parte della 'linea'. Una parola ben scandita, altisonante e al contempo intima, simile alla registrazione di un pensiero che prende voce, a un vero fantasma sensoriale, a un fuori campo sonoro che impone la sua presenza pur nella sua costante negazione<sup>31</sup>. A Gasquet viene riservato ben poco: un suo improvviso «sembra Cézanne!», esclamato davanti a un dipinto, ci stupisce, al punto che dinanzi a questa prima rivelazione (quasi alla metà del film) di essere testimoni di una visita in compagnia siamo costretti a prendere aria, a uscire per istante a cielo aperto. Al di là della soglia, che dobbiamo nuovamente varcare quasi subito, c'è solo il pensiero di Cézanne che disarmava la psicologia perché lui sa che, per i pittori, la «psychologie, c'est la rencontre de ses deux tons»<sup>32</sup>.



Fig. 16, *Une visite au Louvre* di Jean Marie Straub e Danièle Huillet, 2004

Questo film claustrofiliaco sfida l'ossimoro del movimento immobile, del *tableau vivant*<sup>33</sup>. Ma, dai tempi di questa visita, il Louvre è molto cambiato: le figure dei suoi dipinti continuano a essere «accaldate per il calore animale dei pingui greggi di visitatori»<sup>34</sup> ma al suo interno hanno trovato posto diversi Cézanne e oggi il suo atrio d'ingresso somiglia alla sala d'imbarco di un aeroporto<sup>35</sup>... Altri film si sono occupati delle sue trasformazioni, ci hanno mostrato il suo dietro le quinte.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>31</sup> MICHEL CHION, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche, 1990, *passim*.

<sup>32</sup> J. GASQUET, *Cézanne cit.*, p. 104.

<sup>33</sup> Cfr. PASCAL BONITZER, *Décadrages*, Paris, Étoile-Cahiers du Cinéma, 1985, p. 31 nota 1.

<sup>34</sup> SERGEJ M. EIZENSTEJN, *Mémoires* (1964), Paris, Juillard, 1989, p. 372.

<sup>35</sup> A. LUGLI, *Museologia*, Milano, Jaka Book, 2001, p. 13.

Pensiamo prima di tutto alla *Ville Louvre* di Nicholas Philibert che, dopo una sequenza iniziale su un sotterraneo *côté-Belphégor*, illuminato da una torcia che scruta tra i volti diffidenti dei ritratti (fig. 17), ci mostra il brulicante formicaio di maestranze, gli operai, le simulazioni antincendio, i manichini per la respirazione bocca a bocca, accanto a torsi antichi, le statue pulite con l'aspirapolvere (nelle cavità, con pennelli e pompette di gomma) o le sequenze tesissime in cui le tele, arrotolate in enormi cilindri, vengono trasportate con soggezione («Ils ont peur») ed enormi fatiche (fig. 18). Niente di eretico, se è vero che quando a Laclotte venne chiesto di definire in parole semplici il mestiere di conservatore, questi rispose innanzitutto: «amare le opere fisicamente»<sup>36</sup>. Un film come *La Ville Louvre* ci propone una sorta di 'prospettiva rovesciata': qui sono le opere a prendersi gioco degli uomini, i quali, come veri e propri fantasmi del Louvre, nel finale posano immobili come statue, o come veri e propri quadri viventi. Ma anche questo è un modo utile per riflettere sul museo nella contemporaneità, per sfidarlo a ritornare una 'quadreria', magari soltanto per il tempo di un film, per spiare i suoi commerci con il mondo, le sue compenetrazioni e i suoi possibili intrecci tra le persone e le cose.



Figg. 17-18, *La Ville Louvre* di Nicholas Philibert, 1990

<sup>36</sup> MICHEL LACLOTTE, *Storie di musei*, trad. it. Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 242.