

## Le vernissage du Cinéma

(relatore prof. Luigi Caramiello, Sociologia Federico II Napoli)

di Roberta Pagano



“ *Il cinema non deve esprimersi per immagini, ma attraverso rapporti di immagini. Così come un pittore non si esprime per colori ma attraverso rapporti di colore*” (R. Bresson).

È il 1895 quando al *Salon indien du Grand Café di Boulevard des Capucins*, a Parigi, i Fratelli Lumière proiettano *La Sortie de l'usine Lumière*, primo film nella storia che decreta la nascita del cinema; la pittura già esisteva dal 15.000 a. C.

Da sempre sussistono relazioni tra le arti visive, dato il loro fine, un oggetto visibile, data l'affinità dei linguaggi e l'intercambiabilità dei ruoli (Costa, 1991). Questo lo si può notare nella relazione, prima, tra pittura e architettura nell'età rinascimentale, poi, tra pittura e fotografia, all'alba di questo nuovo mezzo, fino all'epoca delle avanguardie ed oltre. Nell'età

contemporanea, l'interazione della pittura con le arti figurative è diventata ancora più evidente con l'assorbimento di modelli e linguaggi delle comunicazioni di massa: da un lato, l'iconografia della pubblicità, del fumetto e del cinema è entrata a far parte, con la pop art, dell'universo pittorico; dall'altro la pubblicità utilizza spesso modelli e citazioni pittoriche (Costa, 1991). Il luogo privilegiato di questa interazione, però, è il cinema considerato da *Ejzenstein* una sintesi vera e suprema di tutte le manifestazioni artistiche che diventa lo stadio contemporaneo della pittura. I significati pittorici e cinematografici sono racchiusi all'interno dell'immagine: "la pittura materialmente fissa, ma otticamente (mentalmente) mobile si traduce in qualcosa che è materialmente mobile ma otticamente (mentalmente) fisso" (Calvesi, 1978, p.243).

Quando nasce, il cinema veniva considerato subordinato alle arti maggiori; gradualmente si è liberato dall'etichetta di fenomeno da baraccone, diventando un' "arte autonoma" con il suo statuto espressivo e le sue regole riconosciute universalmente. Il cinema è la nuova arte del '900: non una sintesi di tutte le arti, ma il risultato di una fusione tra le varie forme di espressione artistica. Ciascun film è opera di un artigiano collettivo che si realizza nella bottega del regista demiurgo e può esprimersi per sequenze ed inquadrature di alto valore pittorico, ma allo stesso tempo incorporare magnifici quadri per riproporli sia come citazioni, sia come referenti narrativi (De Santi, 1998). Sin da quando la pellicola inizia a muovere i primi passi l'immagine pittorica è stata una componente essenziale della costruzione del film.

Un rapporto riscontrabile, dunque, già nel cinema muto: un cinema dove la pellicola è una tela da dipingere, sulla quale sperimentare tutte le possibilità offerte dal mezzo cinematografico. L'interesse era talmente forte che alcuni pittori decisero scrivere e realizzare un film firmandone soggetto, sceneggiatura, costumi, scene e regia senza mai abbandonare la pittura: è il caso, in Italia, de *Il mistero di Galatea* (1918), completamente prodotto da *Giulio Aristide Sartorio*. Un lungometraggio dove ogni inquadratura non è casuale, né si presenta come elemento di unione: ciò è testimoniato, come afferma *Pier Marco De Santi*, dai giochi di luce e ombra, dalle inquadrature dettagliate e la perfetta messa a fuoco nel gioco prospettico tra gli elementi sullo sfondo e le figure in primo piano. Tutte queste attenzioni fanno sì che ogni fotogramma sembri un quadro. Il rapporto tra pittura e cinema non si esplica solo nella costruzione dell'inquadratura, ma anche nel personaggio di Galatea, un personaggio pittorico, interpretato dalla sua seconda moglie e nella citazione pittorica dei suoi maestri quali *Burne-Jones*, *Giovanni Costa*, *Alma-Tadema* e *Domenico Induno* e soprattutto *Vincenzo Gemito* di cui cita *L'acquaiolo* (1881).

La storia del cinema è costellata di eventi e di esperienze ereditate dalle grandi conquiste storico-artistiche: "dai problemi di prospettiva e di messa in quadro a quelli compositivi e luministici; dallo sperimentalismo alle cosiddette avanguardie cinematografiche (futuristi e surrealisti in testa) al consolidarsi di vere e proprie correnti (l'Espressionismo tedesco e l'Impressionismo francese) chiaramente in debito di esperienze figurative rispetto agli omologhi movimenti pittorici" (De Santi, 1998, pp. 7). Si tratta del *cinema muto d'avanguardia*, un cinema ribelle e sovversivo che non produsse molti film, ma ebbe un enorme impatto sui successivi sviluppi del cinema. Le avanguardie propongono un cinema che sconvolge e contesta la morale borghese rifiutando le convenzioni ed, in quanto mezzo senza passato, viene scelto per rompere gli schemi e per scoprire nuovi orizzonti (Bernardi, 2007). Allo stesso tempo, il cinema muto ha visto l'intervento diretto degli artisti "che entravano in campo per verificare le proprie idee figurative attraverso il mezzo cinematografico" (De Santi, 1998, pp. 7-8).

Futurismo, cubismo, dadaismo e surrealismo: ognuna di queste correnti, a suo modo, ha sperimentato il nuovo mezzo partendo sempre e comunque dalla seconda arte. Produzioni cinematografiche realizzate costantemente con tecniche pittoriche o con l'aiuto di pittori come *Enrico Prampolini* e *Fernand Léger*. Il primo viene definito da De Santi come uno degli artisti più impegnati nell'evoluzione e negli sviluppi di un linguaggio cinematografico d'avanguardia. Ispirandosi allo stile Liberty e all'arte simbolista, in *Thaïs* (1916), il pittore italiano fa un largo uso di forme geometriche ipnotiche quali spirali e scacchiere e figure simboliche quali gatti neri e mascheroni che sputano fumo, il tutto basato sul contrasto incisivo del bianco e nero. Secondo Léger, il cinema doveva essere una danza di oggetti e corpi liberi, un puro e semplice ritmo e musica di immagini. "Come la pittura andava liberata dalla riproduzione di oggetti reali, così occorreva liberare il cinema dall'obbligo di raccontare storie" (Bernardi, 2007, p.100); ed quello che è rappresentato in *Ballet mécanique* (1924) di cui il pittore è autore.

Ma forse l'avanguardia che meglio rappresenta l'unione tra le due arti è l'espressionismo tedesco, un movimento artistico nato tra gli anni dieci e venti del XX secolo, la cui caratteristica distintiva nell'ambito della sperimentazione cinematografica è la fondamentale importanza non data al montaggio, bensì alla singola inquadratura composta come un vero e proprio quadro, oltre al frequente utilizzo di fondali dipinti, a dimostrazione, proprio, della continua intersezione tra pittura e cinema (Lolli, 2009). Film pittorico per eccellenza di quegli anni è sicuramente *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920) di *Robert Wiene* in cui elementi plastici, stilisti e scenografici si rifanno al movimento tedesco: l'effetto pittorico, anziché essere nascosto come spesso accade quando si usano scenografie di tipo teatrale, viene mostrato e marcato (Costa, 2004).

Il rapporto con le avanguardie resterà comunque forte anche negli anni Settanta in seguito alla creazione di stretti legami tra il cinema e le neoavanguardie la cui influenza è percepibile in film come *Deserto Rosso* (1964) di *Michelangelo Antonioni*, primo lungometraggio a colori del regista italiano dove l'incontro con l'arte pittorica si manifesta nel riferimento alla pittura informale e all'espressionismo astratto e *Arancia Meccanica* (1971) di *Stanley Kubrick*, il quale è tutto un susseguirsi di riferimenti alla "Pop Art" ed in particolare alle sculture di *Allen Jones* e *Georg Segal*.

Con l'invenzione del sonoro, la particolare sensibilità pittorica di alcuni grandi registi e la partecipazione all'elaborazione della scenografia e dei costumi da parte dei pittori fecero sì che l'uso dell'iconografia si trasformasse in un'operazione indispensabile e, di conseguenza, sistematica (De Santi, 1998). In particolar modo, due importanti "artisti" italiani, di diversa formazione, *Gino Carlo Sensani* e *Luchino Visconti*, si sono posti l'obiettivo di valorizzare il cinema nostrano. Da un lato, un disegnatore e costumista secondo cui "l'impiego del costume doveva essere strettamente funzionale ai fini espressivi del linguaggio dell'epoca rappresentata" (De Santi, 1998, p.43); dall'altro, un regista che sposa in pieno il modello creativo di Sensani ponendosi al vertice delle esperienze di ambientazione risorgimentale del cinema italiano con *Senso* (De Santi, 1998). Un film, questo, intriso di citazioni pittoriche di diversi artisti, citazioni che *Castellani* amava definire *divertimenti*, tanto da rappresentare un simbolo del cinema sonoro italiano.

Due forme d'arte, dunque, costantemente collegate che hanno assunto una posizione di rilievo anche nelle teorie del cinema. Non sono mancati, infatti, studi sulla natura di questo rapporto:

esperti come V. N. Lindsay, C. L. Ragghianti, S. M. Ājzenštejn, R. Arnheim e E. Rohmer hanno sviluppato delle vere e proprie teorie accompagnate talvolta da esperimenti.

Autore del primo testo teorico in lingua inglese, Lindsay definisce il mezzo cinematografico pittura, scultura e architettura in movimento e gli riconosce la stessa forza spirituale che pervade la poesia (Angelucci, 2003). "Poeti e registi collaborano [ ... ] alla nascita di una nuova mitologia della nazione, creando figure simboliche, rivelazioni straordinarie, che pure attraverso i film risultano accessibili a chiunque" (Angelucci, 2003, p. 1). Idee e teorie, quelle di Lindsay, diventeranno lo spunto di riflessione di Ājzenštejn, il quale assume come punto di partenza per i suoi lavori sia pratici, sia teorici, l'idea del cinema come "stadio contemporaneo della pittura" (Costa, 2004, p.8); e se Arnheim colloca la trattazione del cinema nell'ambito di una teoria dell'arte elaborata a partire dalla psicologia della forma, Ragghianti affianca al suo lavoro di critico d'arte un'intensa attività pratica firmando una ventina di documentari, detti *critofilm*, nei quali il cinema viene utilizzato sia come strumento di analisi, sia come strumento di divulgazione (Costa, 2004).

Solitamente si pensa al cinema e alla pittura come due arti che si intrecciano solo e soltanto nelle produzioni cinematografiche che hanno come soggetto la vita dei pittori, le loro storie e le loro vicissitudini, i loro amori. La biografia è sicuramente un genere preferito da molti registi, definiti da, Vincenzo Trione, i "Vasari postmoderni", i quali per raccontare la vita degli artisti non si servono della scrittura, bensì della pellicola (Trione, 2012). *Rembrandt, Van Gogh, Gauguin, Modigliani, Goya, Vermeer, Picasso* sono solo alcuni pittori la cui "vita filmata" rientra in questo genere cinematografico.

In realtà, l'intreccio tra la pittura e il cinema va ben oltre il *biopic* (biographical pictures): "ci sono casi in cui lo sguardo della cinepresa si posa su un quadro o la superficie stessa dello schermo viene occupata da una riproduzione pittorica" (Costa, 2002, p. 295) come la pittura di *Giorgio Morandi* ne *Il deserto dei Tartari* (1976) di *Valerio Zurlini* oppure di *Sandro Botticelli* e *Antonello da Messina* in *L'ultima tempesta* (1991) di *Peter Greenaway*. "E casi in cui sono le qualità dell'inquadratura stessa ad evocare la pittura" (Costa, 2002, p. 295).

Le fonti pittoriche vengono utilizzate, inoltre, per ricostruire il clima di una particolare epoca oppure gli arredi e i costumi come in *Casanova* (1976) di *Federico Fellini*. Ancora, ci sono casi in cui la storia si sviluppa intorno al tema della pittura dove viene tematizzata la condizione del pittore e le tecniche cinematografiche si rifanno ad un certo stile pittorico. Film di questo tipo rientrano nella più ampia categoria della pittura come ipertesto, film come *Io ti salverò* di *Alfred Hitchcock* (1945) dove l'incontro con la pittura si vede nella realizzazione delle scenografie per la materializzazione dell'incubo avuto dal personaggio maschile o *La sindrome di Stendhal* (1996) di *Dario Argento* dove i dipinti ripresi all'interno della Galleria degli Uffizi vengono adoperati per anticipare ciò che accadrà nel film (Picicco, 2004).

Ma sono stati realizzati anche film in cui il legame con la pittura si esplica nelle scenografie, come accade in *Metropolis* (1927) di *Fritz Lang* dove emerge un certo interesse per l'espressionismo geometrico, o prodotti cinematografici che hanno il colore come protagonista, il cui simbolo è il già citato *Deserto Rosso* di *Michelangelo Antonioni*: si tratta di un film in cui il regista organizza la costruzione dell'inquadratura in funzione di canoni simili a quelli della pittura con un particolare uso del colore (Picicco, 2004).

Un altro momento caratterizza i rapporti diretti fra cinema e pittura: quando quest'ultima partecipa allo svolgersi della scena narrata; ciò vuol dire che la pittura occupa una posizione di rilievo nello svolgimento del film assumendo un ruolo fondamentale nel nucleo narrativo del film stesso: esempio è *La dolce vita* (1960) di *Federico Fellini* quando *Steiner* si sofferma davanti ad un dipinto di *Giorgio Morandi* commentando il significato delle forme del dipinto stesso (Costa, 1991).

Dunque, "non solo assistiamo a «migrazioni» dalla pittura al cinema e viceversa, ma le immagini vivono per così dire sospese tra vecchi e nuovi assetti della circolazione mediatica" (Costa, 2002, p. 296). Un mescolarsi a doppio senso, un'unione che si esplica ugualmente nella formula *il cinema nella pittura* dove il cinema ha creato "moderne mitologie popolari e di icone di grandi popolarità" (Moscariello, 2011) prime fra tutte le immagini di *Marilyn Monroe* realizzate dal pop artista *Andy Warhol*. Ma esso ha influenzato anche e soprattutto lo stile e i codici della pittura: ciò è percepibile nei lavori di quegli artisti riuniti sotto il nome di *Figurazione narrativa*, i quali si sono impegnati " a produrre su tela soluzioni visive analoghe a

quelle operate sullo schermo dai registi" (Moscariello 2011, p. 110) come *Godard*, *Truffaut* e *Resnais* oppure nei *decollages* di Mimmo Rotella.

Tutte queste sperimentazioni si ampliano, poi, con l'introduzione del digitale sia nella pittura, sia nel cinema: si parla proprio di pittura digitale e di cinema digitale. Da un lato, opere pittoriche realizzate con strumenti tecnologici che simulano il tratto del pennello reale; dall'altro, la realizzazione di film non più su pellicola, ma con telecamere che codificano il segnale audiovisivo analogico in un insieme di dati discreti. "Non più, e non solo, la pittura nel cinema, ma il cinema nel suo farsi come la pittura" (Moscariello, 2011, p. 112).

Solitamente si pensa al digitale come ad una tecnologia che porta non pochi cambiamenti nei diversi ambiti che influenza, comportando spesso conseguenze negative. Certamente con essa tutto viene messo in discussione, scompare l'idea di "versione finale" e sistematicamente ciò che viene realizzato con essa si ritiene per lo più erroneamente essere frutto del computer e non più del regista/pittore, come in questo caso. Allo stesso tempo, però, molti sono i vantaggi che essa fornisce sia all'arte del pennello, sia all'arte cinematografica.

Riuscire ad utilizzare la cinepresa come i pittori fanno con il pennello è stata l'aspirazione di molti registi, stanchi della rigidità di riproduzione della macchina da presa: un sogno, questo, realizzato da due pionieri, potremmo dire, *Michelangelo Antonioni* con *Il mistero di Oberwald* (1981) e *Jean-Luc Godard* con *Éloge de l'amour* (2001). Se il primo da libero sfogo alla creazione grazie alla possibilità di correggere i colori sviluppando quelli più consoni alla storia raccontata, il secondo, in *Éloge de l'amour*, esaspera le possibilità offerte dal digitale, fondendo le due tradizioni cinematografiche: non a caso il film viene girato in parte con una pellicola 35 mm in bianco e nero ed in parte con una telecamera digitale a colori saturi (Staniscia, 2005).

Dopo circa un decennio da quelle prime esperienze, altri registi hanno sperimentato le funzionalità del "nuovo cinema": *Peter Greenaway* nel 1991 e *Éric Rohmer* nel 2001 hanno utilizzato in modo diverso e con significati diversi il cinema digitalizzato. Greenaway ha sempre sperimentato nuovi processi visivi in tutti i suoi lavori cinematografici perseguendo la sua idea di «arte totale» con l'obiettivo di realizzare un film che si possa vedere a tutto tondo, che esca dal rettangolo che lo spettatore si trova dinnanzi quando si siede in una sala cinematografica, un cinema che possa muoversi in tutte le direzioni (Bogani, 1995). Dal canto suo, Rohmer, in un suo film simbolo, *La nobildonna e il duca*, racconta i giorni del Terrore rielaborando al computer circa trentacinque dipinti di *Jean-Baptiste Marot*, ed utilizzando lo schermo verde, che gli ha permesso di costruire delle scene verosimili.

Un percorso, quello della digitalizzazione, che giunge nel 2009 nella "creazione di un mondo" con *Avatar* di *James Cameron* (Moscariello, 2011) che consacra il regista canadese non solo come uno dei maggiori conoscitori della tecnica digitale nel cinema, ma anche come uno dei registi più coinvolti sia dal punto di vista pratico, data la sua capacità di "elaborare soluzioni estetiche originali", sia dal punto di vista del racconto data la sua capacità di "lanciare nuove formule narrative" (Marocco-Zippel, 2009).

Per duecento anni e più la pittura "ha chiamato" l'arte cinematografica che ancora non esisteva, oggi è il cinema a "chiamare" la pittura in tutte le sue forme (Moscariello, 2011). La domanda sorge spontanea: è il cinema a muoversi nella pittura o la pittura a muoversi nel cinema? È difficile dirlo, sicuramente una certa controvertibilità tra le due arti, come afferma *Antonio Costa*, è presente a livello espressivo, sia in un senso, sia nell'altro. Da un lato, cioè, *la pittura nel cinema*, nel senso che determinati aspetti sia del soggetto, sia dello stile di un film vengono delineati con termini presi in prestito dalle arti figurative come, ad esempio, i generi; si parla, infatti, di "paesaggio", di "ritratto", di "affresco", oppure di "gusto pop" e di "stilizzazioni espressioniste" (Costa, 1991). Dall'altro, *il cinema nella pittura*, ossia molti dei concetti relativi al montaggio cinematografico sono stati utilizzati, a partire da *Sergej M. Ėjzenštejn*, per chiarire alcuni problemi di composizione pittorica, oppure forme specifiche del montaggio cinematografico sono state usate per spiegare alcune innovazioni della pittura, come ha fatto lo storico dell'arte *Arnold Hauser* (Costa, 1991).

Se negli anni Venti ci si serviva della pittura per trarre ispirazione o semplicemente per ricostruire quella particolare epoca, oggi si usa la telecamera come se fosse un pennello, quasi come punto di arrivo di questo lungo e complesso percorso, un filo che si è dipanato. Dico quasi punto di arrivo perché le sperimentazioni da parte di pittori e registi non terminano certo con le prime possibilità offerte dal digitale, ma sono tuttora in atto, sempre alla ricerca di significati nuovi e nuovi modi di vedere il cinema nella pittura e la pittura nel cinema. Fino a

poco prima della nascita del digitale, le intuizioni dell'artista cinematografico hanno potuto prendere forma soltanto attraverso la riproduzione fotografica della realtà insieme a "trucchi cinematografici" che hanno ampliato la possibilità di creare un'altra realtà (Calanca, 2011). Oggi, la tecnologia digitale, seppur con costi talvolta altissimi, "consente al cinema di costruire le sue immagini in modo analogo a quanto ha sempre fatto la pittura" (Calanca, 2011). La cosiddetta cinepittura digitale, una "nuova forma di scrittura filmica che consente di assimilare il cineasta pittore e di realizzare una nuova forma di arte che partecipa del vecchio cinema e della vecchia pittura, senza identificarsi né con l'uno né con l'altra, ma che lavora nella prospettiva di una sintesi che permetta di far avanzare le frontiere del visibile" (Moscariello, 2011, p. 130).

"Dai fondali dipinti in stile espressionista da *Weine* per *Il gabinetto del dottor Caligari* fino all'universo del pianeta Pandora [ ... ] per *Avatar* il percorso di (ri)avvicinamento del cinema alla pittura aspira a una sintesi figurativa tra le due arti della visione mai sperimentata prima" (Moscariello, 2011, quarta di copertina). Un percorso senza fine "che ha portato il cinema da un rapporto con la pittura basato sostanzialmente sull'ispirazione delle inquadrature cinematografiche alle forme e alle soluzioni visive delle opere pittoriche, a diventare pittura esso stesso, chiudendo il cerchio di un cammino che è durato più di un secolo" (Moscariello in Calanca, 2011). Si potrebbe dire che il cinema è la naturale evoluzione della pittura; costituisce, cioè, lo stadio in cui la pittura raggiunge la sua pienezza espressiva e compositiva (Martorano, 2009).

Dunque, la pittura nel cinema, il cinema nella pittura: una contaminazione che ha avuto inizio nel lontano 1900, che ha unito e continuerà ad unire la seconda e la settima arte. Una delle innumerevoli "commistioni" fra generi comunicativi, attraverso i quali l'uomo percepisce il mondo, lo "interpreta" e rilancia "fuori di sé" l'esito di questo lavoro di ermeneutica infinita.

## Bibliografia

- Angelucci D.**, *Lindsay, Vachel Nicholas* in Treccani.it, Enciclopedia del Cinema, 2003, ad vocem.
- Bernardi S.**, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio Editori, Venezia, 2007.
- Bogani G.**, *Peter Greenaway*, Il Castoro Cinema, Milano, 1995.
- Calanca M.**, *Seminario Venezia 2011: Il cinema e le arti visive*, 2011, disponibile su <http://www.cinemavvenire.it/seminari/seminario-veneziana-2011-il-cinema-e-le-arti>  
[Data di accesso: dicembre 2012]
- Calvesi M.**, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano, 1978.
- Carabelli F.**, Recensione online de *La Nobildonna e il Duca*, anno non pervenuto, disponibile su <http://www.storiadeifilm.it>, anno non pervenuto. [Data di accesso: febbraio 2013]
- Caramiello L.**, *L'orizzonte algoritmico*, in: AA.VV., *Videoculture. Strategie dei linguaggi elettronici*, Dipartimenti di Sociologia e Scienze della Comunicazione della Università degli Studi di Napoli, Napoli, 1988.
- Caramiello L.**, *Fotografi e pittori*, in L. Caramiello, *Da amore a zapping*, Pironti, Napoli, 1995.
- Chiesi R.**, *Jean-Luc Godard*, Gremese Editore, Roma, 2003.
- Costa A.**, *Cinema e pittura*, Loescher, Torino, 1991.
- Costa A.**, *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002.
- De Santi P. M.**, *Cinema e pittura*, Art Dossier n.16, Giunti Editore, Milano, 1998.
- Dottorini D.**, *Rudolf Arnheim*, in Treccani.it, Enciclopedia del cinema, 2003, ad vocem.

- Ejzenštejn S.M.,** *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio Editore, Venezia, 2004.
- Galluzzi F.,** *Il cinema dei pittori. Le arti e il cinema italiano 1940-1980*, Skira Editore, Milano, 2007.
- Lolli A.,** *Forme dell'Espressionismo nel cinema*, Aracne editrice, Roma, 2009.
- Marocco P. - Zippel F.,** *Il digitale nel cinema. Nuove frontiere*, Treccani.it, 2009, ad vocem.
- Martorano V.,** *Cinema e pittura: su Raggianti e Ejzenštejn*. Dispense a.a. 2009/2010, Estetica, Università degli studi di Cassino e del Lazio Meridionale disponibile su <http://www.unicas.it/>  
[Data di accesso: dicembre 2012]
- Miccichè L.,** *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Marsilio Editore, Venezia, 2002.
- Morandini L.** *Il Morandini 2009. Dizionario dei film*, Zanichelli, Bologna, 2008.
- Morandini L.**
- Moscariello A.,** *Cinema e pittura. Dall'effetto-cinema nell'arte figurativa alla "cinepittura digitale"*, Progedit, Bari, 2011.
- Picicco F.,** *Il cinema come tela moderna della pittura: da Hitchcock a Argento, come comunicano due arti a contatto tra loro*, 2004, disponibile su: <http://cim.unipv.it/web/content/il-cinema-come-tela-moderna-della-pittura-da-hitchcock-argento-come-comunicano-due-arti-cont>  
[Data di accesso: gennaio 2013]
- Raggianti C.L.,** *Cinema, arte figurativa*, Einaudi, Torino, 1952.
- Scremin P.,** *Critofilm*, Treccani.it, 2003, ad vocem.
- Staniscia S.,** *L'Éloge de l'amour di J-L Godard. Analisi e valutazione di una scelta comunicativa*. Tesi di Laurea in Analisi della Comunicazione Visiva, Università di Bologna, A.A. 2004-2005, disponibile su <http://www.simonastaniscia.eu/downloads/tesi%20Godard.pdf>  
[Data di accesso: febbraio 2013]
- Trione V.,** *È l'artista che fa spettacolo. Chi sono i «Vasari postmoderni» che portano al cinema le vite dei pittori* in AA.VV., *La Lettura*, inserto de *Il Corriere della Sera*, Rcs Quotidiani S.p.A., Milano, 15 aprile 2012.