

sito di sminuirne l'importanza e il rilievo. Solo ci pare che da un lato siffatte questioni, aporetiche o meno che fossero, erano ben presenti al Ragghianti stesso, sicché metterebbe conto, anzitutto, di vedere il modo con il quale siano instruite nei suoi stessi testi; dall'altro lato, che tutte esse dipendono, mediatamente o immediatamente, o perlomeno, se non dipendono, vengono trattate sul presupposto di un'idea dell'opera d'arte come 'forma riuscita', il cui tratto formale fondamentale è, per dirla in breve, la perfetta compiutezza dell'espressione, muovendo dalla quale si dovrebbe poi misurare e criticamente valutare quel che eventualmente residuasse, quel che nell'opera non si risolvesse integralmente. In questo caso, sarebbe perciò meglio *ascendere gradus*, e prendere di mira direttamente un tal presupposto, per saggiarne la consistenza, e soprattutto la sua tenuta nel più ristretto ambito dell'arte cinematografica.

Quanto al primo punto, basti qui soltanto osservare che non sono mai mancate a Ragghianti le occasioni per tornare sul nodo dei rapporti con l'estetica crociana, così come sui limiti dell'opera del "maggior teorico moderno dell'arte visiva" (C, 72), Konrad Fiedler. Con Croce, nessuno scolasticismo (C, 24), sarebbe persino in contraddizione con il suo stesso magistero, bensì "l'esigenza di formulare in modo nuovo, e adeguato a quello della poesia, la forma dell'intuizione-espressione figurativa" (C, 71): se infatti in Croce "vi sono tutte le premesse per la risoluzione o meglio per l'ulteriore chiarimento del problema", manca tuttavia "anche quando ha parlato di proposito di dottrine sulle arti figurative, l'impostazione specifica del problema dell'espressione figurativa" (C, 71). Per procurare una simile impostazione, non è affatto d'ostacolo la distinzione crociana tra l'espressione e la sua estrinsecazione¹¹, a meno di non leggere sbrigativamente la prima "come romantico getto, effusione od esplosione", poiché essa non esclude ma anzi richiede la necessità di un ripercorrimiento critico del fare dell'artista¹². Ora, dentro un tal "ripercorrimiento" v'è modo per ravvisare, nei termini stessi del linguaggio visivo, il

¹¹ La distinzione si ripresenta infatti in Ragghianti (nel '42) come "indispensabile", "fra 'visione cinematografica' [...] e 'fissazione o riproduzione della visione cinematografica' (C, 52), o anche (nel '55) "tra apparecchio di fissazione e di riproduzione delle immagini in movimento (cioè l'invenzione tecnica) e il *principio* vitale della visione cinematografica" (C, 181).

¹² Ne *L'arte e la critica*, cit., Ragghianti trova in effetti in "proposizioni non frequenti, anzi di rara citazione e di ancor più rara riflessione" (p. 106) il modo per affrontare in Croce il nodo delle relazioni dialettiche fra le forme dello spirito e in particolare la presunta "discrepanza fra conoscenza storica ed arte, pura intuizione" (p. 109) e per fondarvi poi sopra la critica come "critica o storia del fare dell'artista" (p. 106): "non si pensa il pensiero [...], ma il pensante nel suo fare. La critica o storia non attinge l'arte, ma l'artista, o, se vogliamo, l'arte in quanto processo o storia del suo farsi sempre individuato". Nell'introduzione a C. L. Ragghianti, *La critica della forma*, p. 6, i risultati del saggio del '50 vengono espressamente ricordati, per trovare in Croce stesso, nel suo 'pragmatismo' (libero da istanze economiche o utilitarie) "la nuova concreta analitica dell'uomo *nel suo fare*".

carattere della *prosa* nelle arti figurative, la prima, felice *scoperta* di Ragghianti, e per studiare l'opera d'arte nelle qualificazioni proprie del linguaggio in cui si realizza. E dentro un tal ripercorrimiento trova fondamento anche la visione cinematografica, come esplicita oggettivazione di una dimensione – quella temporale – che appartiene a pieno titolo alle arti figurative in genere, e che impone finalmente di rompere, in via definitiva, con le antiche partizioni naturalistiche, di lessinghiana memoria, tra arti dello spazio e arti del tempo. A ragione è stato osservato che, nel ricondurre cinema e pittura sotto il comune denominatore della temporalità della visione, in modo da guadagnare pienamente il primo al dominio dell'arte, a giovarsene era forse più la pittura, che poteva così essere investita di un rinnovato e certamente fecondo metodo critico¹³, che non il cinema, che rivela certamente all'approccio grafico-figurativo una rete di significati non riducibile alla struttura diegetica del film, ma difficilmente si risolve in questi. La finezza delle analisi condotte con dovizia di esempi e precisione di tratto da Ragghianti in *Cinematografo rigoroso*, a proposito dell'arte di Pabst o di Chaplin, ha tuttavia per lo più oscurato la portata esatta dell'assunto che Ragghianti si proponeva di dimostrare. Sono infatti solo “alcuni elementi” (C, 14) dell'arte di Pabst che vengono presi in esame, nella descrizione dei “motivi visivi” (C, 10) di alcuni suoi film, ed anche nel caso, più ricco e articolato, della produzione chapliniana, Ragghianti sa bene che “ben poco si è detto dell'arte di Chaplin” (C, 20) quando se ne studino le “trame stilistiche” (C, 17), i “motivi di ritmo” che nei suoi film deformano liricamente l'azione, in opposizione decisa ad “ogni imitazione naturalistica” (C, 15). Ragghianti intende senz'altro dimostrare “l'intrinseco valore del cinematografo come arte figurativa” (C, 20), ma è chiaro che le sue analisi insistono – si vorrebbe dire – sul carattere *figurativo* dell'arte cinematografica, molto più che sul carattere *artistico* della visione cinematografica. Non che i due compiti si oppongano l'uno all'altro, perché anzi l'uno si completa necessariamente nell'altro; ma per l'esecuzione del secondo si dovrebbe compiutamente mostrare in che modo la *totalità* del contenuto dell'opera filmica sia risolto in *forma*, in che modo cioè “ogni elemento o aspetto che in astratto si possa considerare ponte di relazione con la cultura, la storia, la scienza, il costume, le convenzioni risulti alla verifica non inerte o gravitante

¹³ Non potendo occuparci di quest'aspetto dell'opera di Ragghianti, ci limitiamo a ricordare che esso trovò una felice dimostrazione nei critofilm d'arte, realizzati da Ragghianti tra il 1948 e il 1964, “un'esperienza per molti versi unica nella storia del cinema (e della cultura artistica novecentesca)”: A. Costa, *Cinema, arte della visione*, in Carlo L. Ragghianti, *I critofilm d'arte*, cit., p. 9. Si ricordi poi come Ragghianti abbia sempre evocato l'esperienza del cinema e la sua importanza per la “scoperta dell'identità tra visibilità cinetica e [...] necessaria, interna temporalità della visibilità pittorica, scultoria e architettonica” (*La critica della forma*, cit., p. 162).

sull'esternità, ma esaltato o lirizzato, cioè innovato nella forma"¹⁴. Rispetto a questo compito maggiore, Ragghianti adotta in *Cinematografo rigoroso* la scelta 'metodologica' di condurre la propria dimostrazione solo nei termini stilistico-formali in cui si forma l'opera cinematografica *come* visione, nel linguaggio che le è proprio in quanto arte *figurativa*¹⁵.

Il punto in questione è stabilito esattamente da Ragghianti nel saggio del '38 *Immagine e parola*, dove prende posizione rispetto "al 'purismo', o al 'rigorismo' cinematografico" (C, 38) di Rudolf Arnheim e Paul Rotha, per i quali l'introduzione del parlato rappresentava una contaminazione della "autentica creazione cinematografica" (*ibid.*), fatta esclusivamente di immagini: in realtà – spiega Ragghianti – sviluppo narrativo, parole e suoni sono assunti dal regista "nello stesso modo in cui [sono assunti (scelti)] soggetto e temi, vale a dire come intrinseche, o meglio esclusive, condizioni di aderenza e pienezza espressiva della sua particolare visione, o ritmo cinematografico" (C, 45), sicché alla critica appartiene il compito di mostrare tutta intera questa "aderenza e pienezza espressiva", e dunque essa non può non rivolgersi anche ai modi della "assunzione" integralmente individuata di soggetto e trama narrativa, colonna sonora e dialoghi e insomma, generalmente parlando, "materia figurale" (*ibid.*). La descrizione di quei 'modi' diffalcata dai 'contenuti' e risolta in termini astrattamente formalistici riuscirebbe insomma *intellettualistica e astratta*.

In questo punto, si può peraltro saggiare anche la valutazione ragghiantiana dell'estetica purovisibilista. Il passo che segue, degno di figurare accanto alle migliori e più distese formulazioni critiche di Ragghianti, apre una pagina che meriterebbe di essere riportata integralmente:

Ma dall'isolare per astrazione mentale, secondo il canone ermeneutico della pura visibilità, i valori formali o categorie figurative nelle opere d'arte, nell'integralità delle opere d'arte, al proporre una nuova 'poetica' come riduzione dell'arte alle 'forme pure', il passo non è breve. Anzi la differenza è notevole (C, 40)¹⁶.

¹⁴ C. L. Ragghianti, *Arti della visione III. Il linguaggio artistico*, Einaudi, Torino 1979, p. 31.

¹⁵ Si osservi peraltro che la dimostrazione viene portata non sull'elemento in cui i valori formali si svolgono, ma sullo svolgimento di questi valori. In altri termini: si dimostra in che modo il tempo viene ripreso nella forma, ma di maniera che il tempo c'è solo nella sua ripresa come ciò *in* cui si riprende, non già come ciò che *si* riprende (nel duplice senso, passivo e riflessivo, del *si*).

¹⁶ Sarebbe facile osservare che proprio il passo denunciato nel testo viene compiuto, *volens nolens*, quando si leggono le stesse analisi filmiche ragghiantiane come attente esclusivamente alle qualità formali, e anzi formalistiche della pellicola. Ragghianti proseguiva, ad ogni modo, denunciando il presupposto razionalistico e intellettualistico di una simile 'poetica', e distinguendo, entro un tal "astrattismo", e in simmetria con le due direzioni principali del contenutismo ad esso opposto, "due branche, l'una che tende a realizzare l'oggetto in sé [...], e l'altra che tende a risolvere gli elementi formali astrattivi come funzioni o simboli patenti dei movimenti coscienti o inconsci dell'animo".

Senza pretendere di risolvere in un passo o in una pagina, per quanto felice, “il significato dell’opera di Konrad Fiedler”¹⁷ (ma anche i suoi limiti), si può sostenere che i termini del giudizio di Ragghianti sono qui già tutti compresi. È facile d’altronde sceverarli. Il problema della visibilità pura¹⁸ è infatti il problema di ciò a cui essa non deve ridursi, ed a cui viene invece costantemente ridotta entro atteggiamenti volta a volta naturalistici, o psicologistici o intellettualistici o oggettivistici (o tutte queste cose insieme!), che per lo più fraintendono, sostantificandolo, l’isolamento per “astrazione mentale” di cui parla Ragghianti¹⁹. Così la linguisticità della visione, e i processi di grammaticalizzazione della forma, che giustificano il giudizio sull’espressione visiva come “linguaggio umano totale, con la stessa flessibilità e le stesse interne distinzioni che si riconoscono nella lingua verbale”²⁰ devono sempre essere ripresi dall’autonoma capacità di soggettivazione dell’artista, sotto pena di smarrire “il senso della *proprietà* del fare artistico”²¹. Il linguaggio è *espressione*, e alla sfida della semiologia e dello strutturalismo linguistico si risponde dimostrando che la sincronia del sistema non è mai così chiusa e compatta da escludere la dimensione diacronica, ma anzi offre sempre il varco attraverso il quale il soggetto parlante può esprimersi in proprio. Se per de Saussure la lingua [*langue*] è insomma “il linguaggio meno la parola [*parole*]”²², per

¹⁷ Così s’intitola l’ampio capitolo (che riproduce il saggio introduttivo a K. Fiedler, *L’attività artistica*, Neri Pozza, Venezia 1963) dedicato da Ragghianti a Fiedler in C. L. Ragghianti, *La critica della forma*, cit., p. 36. Le prime parole del libro sono: “Konrad Fiedler parlando in via conclusiva espresse l’esigenza di *leggere le opere d’arte nella lingua nella quale sono state scritte*: “die Kunstwerke in der Sprache zu lesen, in der sie geschrieben sind”. Questo è l’*incipit* lapidario della critica moderna” (p. 7).

¹⁸ È Ragghianti stesso a preferire, da un certo momento in poi, l’espressione visibilità pura a quella consueta pura visibilità, per evitare che ‘pura’ significhi ‘mera’, cioè astratta e isolata e vuota visibilità.

¹⁹ “La ‘visibilità’ discende da conoscenza o intuizione pura a facoltà psicofisica di proiezione e di produzione simpatetica, il processo di formazione individuata, di qualificazione creata del visibile come vedere autonomo discende a manifestazione di un sistema classificato di emozioni, sensazioni, impulsi invariabili perché naturali, di cui le forme, da elementari a complesse, sono simboli”, C. L. Ragghianti, *La critica della forma*, cit., p. 40.

²⁰ C. L. Ragghianti, *La critica della forma*, cit., p. 57. La perentorietà di questa importante affermazione non può nascondere la domanda che immediatamente essa solleva. Se infatti flessibilità e distinzioni sono “le stesse”, se dunque la struttura formale della lingua è la stessa, l’impossibilità di un pieno possesso verbale dell’espressione visiva, che Ragghianti con Fiedler afferma con vigore proprio per riconoscere piena autonomia alla figuratività, non potrà dipendere dalla sua natura di linguaggio, e dovrà dunque essere spostata giocoforza (cioè *contro* le intenzioni di Ragghianti) sull’elemento non linguistico, materiale e inespressivo.

²¹ C. L. Ragghianti, *Profilo della critica d’arte in Italia e complementi*, in *Opere di Carlo Ludovico Ragghianti. XIV*, Centro Editoriale Università Internazionale dell’Arte, Firenze 1990, p. 66.

²² F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, tr. it. a cura di T. De Mauro, Laterza, Bari 1992, p. 95.

Ragghianti la parola è casomai di più; è, anzi, quel più di espressione che risolve dentro di sé l'astratto sistema dei segni linguistici, portandolo a linguaggio. Analogamente, sul terreno dell'autonoma espressione cinematografica, senza il "radicale della personalità" (C, 67) la 'sintassi figurativa' del film sarebbe fissata in termini obiettivi, storici, privi di qualunque forza espressiva, la quale è sempre individuale e concreta. In questi termini, lo storicismo estetico del critico lucchese riprende ancora l'obiezione crociana contro la *fabula de lineis et coloribus* raccontata dalla cultura artistica e critica tedesca, da von Marées a Fiedler, da Hildebrand a Wöllflin²³.

Il credito illimitato che viene così rilasciato alla personalità dell'artista fa sì che non vi sia, almeno in linea di principio, alcun limite obiettivo alla libera espressione artistica. Diciamo in linea di principio perché sono evidenti a Ragghianti le pressioni industriali e commerciali, "il sistema di gestione dello spettacolo cinematografico" (C, 123) dentro il quale deve farsi largo la volontà stilistica dell'autore, per non essere travolto da compiti diversi da quello artistico. Ma resta sempre per principio aperta, in quanto il cinema è forma, la possibilità che sia il mezzo ad adeguarsi all'espressione, e non l'espressione ad adeguarsi alla natura del mezzo, o ai condizionamenti che su tale mezzo gravano. Misurandosi con i problemi artistici e tecnici del film, Ragghianti porta questo principio a confronto con uno dei dati 'fissi' più resistenti, "e cioè la forma rettangolare che è propria per convenzione eguale e insuperabile, della pellicola, dello schermo e dell'obiettivo da ripresa" (C, 166): non rappresenta questo un limite estrinseco, una convenzione esterna contro la quale urta l'esigenza espressiva dell'artista? La concisa dimostrazione del critico si organizza intorno a due fuochi: da un lato sta certamente il fatto dell'adozione di un formato standard, di cui però si spiega storicamente il taglio e la misura, dovuto non ad una necessità naturale, ma ad un principio estetico particolare, l'adozione nel cinematografo della *perspectiva artificialis* teorizzata in pittura dall'Alberti; dall'altro, sta l'*appropriazione* dell'inquadratura portata ad esiti espressivi" (C, 173) da registi come Griffith, Dreyer o Dupont o le vere e proprie rotture delle convenzioni cinematografiche compiute da Gance o da Piscator, con l'introduzione di schermi allargati e 'deformati', o schermi multipli fra loro sincronizzati, che dimostrano quanto poco e anzi nullo valore debba essere assegnato ai fattori tecnico-scientifici e pratici, per sé presi. La conclusione offre la più larga disponibilità del critico ad acco-

²³ "Potremo identificare, ridurre l'espressione di Chaplin, di Pabst, di Vidor, di Stroheim, e così via, a un'astratta grammatica o sintassi *ne varietur* del film [...]? È chiaro il contrario, di fatto", C, 77. Croce si è soffermato su Fiedler già nella prima edizione dell'*Estetica* (1902). In B. Croce, *Nuovi saggi di estetica* (rist. da ultimo nell'edizione nazionale, Bibliopolis, Napoli 1991, p. 215) è ripreso poi l'importante saggio del 1911, *La teoria dell'arte come pura visibilità*, di decisiva importanza nella ricezione italiana del purovisibilismo.

gliere ogni genere di sperimentazione linguistica, senza alcun limite che non sia il modo stesso di attuarsi dell'espressione: "Non v'è alcuna ragione né di considerare il taglio attuale dell'inquadratura come stabile e necessario, né, ancora, di dedurre da questo fenomeno provvisorio sia un limite all'espressione, sia un carattere intrinseco dell'espressione" (C, 174). Quel che solo vi è di definitivo e insuperabile, insomma, è l'opera nella sua integrale riuscita²⁴.

Giunti così al secondo punto che sopra segnalavamo, dobbiamo riprendere le domande che formulavamo in apertura di questo contributo: che cosa accade quando nel film il tempo, "il fantasma che ha sempre ossessionato il cinema"²⁵, si presenta direttamente e come tale, svuotandosi di ogni significato, sciogliendosi da ogni trama narrativa, producendosi nel vuoto di un'inquadratura inerte e senza movimento²⁶? Cosa accade, se l'inquadratura introduce, in una sorta di sequenza-zero, una lunga *spaziatura* tra le immagini del film, e non v'è alcuno svolgimento, alcun concatenamento in cui si costituisca il senso dell'immagine? Se torniamo ad osservare l'inquadratura di Ozu, troveremo in essa ben tracciate le linee in cui si precisano le scelte formali dell'autore: il suo stile. E anche là dove, come ad esempio nel cinema di Jean-Luc Godard, le immagini si presenteranno sconnesse o disperate, interrotte o dissonanti, sfalsate o distorte, avremo sempre modo di dire che è riconoscibile

²⁴ L'attenzione, si direbbe anche la curiosità di Ragghianti per l'ampliarsi delle possibilità d'espressione dovuto al progresso tecnico è evidente in saggi come *Cinema "a rilievo" e soggettivazioni dell'immagine*, nei quali il critico lucchese guarda con toni quasi entusiasti alla possibilità di avere "simultaneamente ed insieme cinema plastico o volumetrico o a rilievo, cinema a colori, cinema sonoro, cinema muto, cinema in bianco e nero, cinema panoramico, cinema tridimensionale, e così via discorrendo; avremo anche produzioni eclettiche, miste o di incrocio" (C, 123). Nella posteriore *Postilla*, scritta a qualche "distanza di tempo" (*ibid.*) il critico deve prendere atto che questa profusione di soluzioni espressive non si è prodotta, e ancora una volta adduce motivi economico-finanziari (che minacciano ancor più gravemente – a parer suo – lo sviluppo artistico e la 'soggettivazione' della televisione). Una sottile contraddizione si insinua però in questa nota: visto che il principio "*a priori*" della illimitata "possibilità di una scelta di soluzioni attuative" (C, 124) non può essere minimamente toccato dai limiti di fatto imposti a questa elasticità, nessuna grave minaccia può venire all'espressione artistica da una qualunque limitazione nella scelta dei mezzi. Quel principio comporta infatti che per una qualunque compagine di mezzi – per quanto povera e limitata – è sempre data *a priori* la possibilità della loro soggettivazione artistica. Una situazione "di vera e propria mutilazione [...] senz'alternativa di qualità visuale" (*ibid.*) può dunque prodursi di fatto, ma la sua ultima ragione non può mai essere riposta – come Ragghianti vorrebbe, in contraddizione col principio che difende – in cause di ordine estrinseco (tecniche o politiche, economiche o sociali, ecc.), bensì solo in difetto di ispirazione, in un'insufficiente *soggettivazione*.

²⁵ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 54.

²⁶ Che si tratti di tempo 'allo stato puro', lo lasciamo dire, per brevità, al Kant della prima analogia dell'esperienza (II ed. 1787: B, 225): "*die Zeit bleibt, und wechselt nicht*", il tempo rimane e non cambia, I. Kant, *Critica della ragion pura*, a cura di G. Colli, Bompiani, Milano 1987; p. 257.

in esse lo stile ‘inconfondibile’, ‘individualissimo’ del regista: Godard, appunto. Non è certo, tuttavia, ed anzi abbiamo ragione di dubitare che in questo modo, avremo veramente *guardato* ciò che l’immagine cinematografica ci offre. È di tutta evidenza, infatti, che il problema di questo cinema non è quello della riuscita composizione, della pienezza dell’espressione, bensì al contrario quello del *vuoto* (in Ozu Yasujirō) o dell’*attrito* (in Godard). E se in Ozu gli austeri vuoti ed i meditati silenzi possono ancora riuscire densi o eloquenti (benché non vogliano affatto esserlo)²⁷, in Godard si rinuncia del tutto a questa sorta di contemplativa pienezza del nulla. Il vuoto è allora il buco, l’interruzione; e lo spazio in cui viene ‘dissestato’ il tempo è l’interstizio, la fessura o l’incrinatura per cui l’immagine è sempre discorde, disarticolata, pezzo staccato che non si connette in un tutto ma se ne sta per conto suo²⁸.

Ragghianti giudicava “un’illusione grossolana quella di coloro che intendono il “tempo”, quale si rende evidente nell’espressione cinematografica o nella musica o nella poesia, come un tempo in sé, assoluto, oggettivamente reale e

²⁷ Cfr. C. Martís Arís, *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza*, Christian Marinotti edizioni, Milano 2002. Martís Arís ha ricordato non a caso l’influenza zen sulla cinematografia di Ozu, ma ci pare che sia incorso in un completo fraintendimento col riempire i silenzi di Ozu di “idee ed emozioni” (p. 65), e con lo scrivere che “Ozu mantiene il silenzio per far parlare le cose” (p. 68). Proprio al contrario, le cose stanno nell’inquadratura per produrre il silenzio, per non *voler* dir nulla. Un’osservazione analoga si potrebbe muovere pure all’interpretazione ragghiantiana di Mondrian. Nella fondamentale monografia dedicata all’artista olandese (C. L. Ragghianti, *Mondrian e l’arte del XX secolo*, Edizioni di Comunità, Milano 1963), il critico lucchese metteva giustamente da parte, insieme con le dichiarazioni di poetica del pittore, “ammirazioni esclamative o interiettive, suggestioni psicologiche, sdilinquimenti iniziatici e snobistici, cifrate interazioni esoteriche” (p. 377), ma lo faceva per costringere le composizioni di Mondrian a *parlare*, a rivelare cioè il loro *senso*, storicamente determinabile sulla base della formazione dell’artista, dell’appartenenza ad una precisa tradizione pittorica, della rete di influenze ed esperienze vissute, e così via (in particolare, per l’accostamento che stiamo proponendo, è rilevante il seguente giudizio: “Quanto sia fondamentale importante [...] l’architettura nipponica parietale e domestica nel percorso di Mondrian, lo dimostra il fatto che la sintesi formale di questo contenuto stabilizza in via definitiva la sua arte, determinandola compiutamente” (p. 366). E il cerchio di questa considerazione – a volerlo chiudere – si potrebbe perfezionare così: Ozu-Mondrian-Ragghianti-Morandi). Che nell’arte contemporanea sia invece in gioco la *possibilità* – sempre costeggiata – della destituzione di ogni senso, è cosa che non viene vista quando la ‘crisi’ della rappresentazione figurativa (nell’arte astratta, ma ancor più in esperienze come il *ready-made* di Marchel Duchamp) non si fa anche, e radicalmente, crisi e azzeramento della significazione. Su questo tema, con riguardo particolare all’insignificanza della parola nell’esperienza poetica novecentesca, cfr. V. Vitiello, *Sentire le Radici, la Terra stessa*, in “aut-aut”, 313-314, gennaio-aprile 2003, pp. 199-211.

²⁸ Cfr. ancora G. Deleuze, *L’immagine-tempo*, cit., p. 201, che inclina però a prestare all’immagine una *potenza motrice*, ad iscriverla in un’*energetica*, escludendone quindi l’assoluta improduttività, ma cfr. anche le analisi di N. Burch, *Prassi del cinema*, Pratiche editrice, Parma 1980, p. 61 e ss., sul valore asintattico dello schermo nero o bianco, e, con riferimento a Ozu, quelle sulla disgiunzione fra l’atto di parola e l’immagine, in N. Burch, *Pour un observateur lointain*, cit., p. 186 e ss.

onninamente eguale a se stesso” (C, 74), ma dal legittimo rifiuto del tempo “cronometrico”, dell’“ordinamento temporale convenzionale”, della “norma o misura generale e astratta” (C, 75) alla radicale appropriazione *soggettiva* del tempo nel ritmo figurativo proprio di ogni autore il passo non è affatto breve, e può forse apparire necessario solo se si presuppone che nell’opera d’arte, nell’opera d’arte *almeno*, il tempo deve poter essere integralmente significato, raccolto e compiuto nella vivente espressione di un senso. Che l’arte contemporanea non si lasci pensare soltanto sulla base di un tal presupposto, e che nel cinema moderno il tempo esca invece dai cardini del senso, è cosa che non può essere adeguatamente ragionata in queste righe, e che perciò abbiamo affidato al dubbio di una domanda e alla suggestione di un esempio: una “natura morta” di Ozu, la stasi di un vaso in penombra o – nello stesso film – il nastro di una buccia di mela che, prima sospeso, poi lentamente si stacca. Ragghianti era perfettamente consapevole di quanto la *visione* sia restia a lasciarsi *dire*, e di come anzi vi siano “forme essenziali di visione che non si traspongono in discorso”²⁹, ma ha preferito impegnare questa consapevolezza per affrancare la visibilità dalla tradizionale tutela della parola verbale ed esplorare così le autonome possibilità linguistiche della visione, invece di cercare se proprio in questo scarto fra la figura e il discorso, in questa sconnessione fra il vedere e il dire, non venga ad esperienza un grumo non intenzionale, un vuoto nella significazione, non un al di là dell’apparenza, ma un al di qua, non qualcosa di più ma qualcosa di meno, un impassibile essere sottratto al senso³⁰, un invisibile *nel cuore stesso* della visibilità³¹. Che questo punto cieco si sottragga al discorso critico di Ragghianti sulle arti della visione non è ovviamente un limite di questo discorso – sarebbe ingenuo pensarlo – ma, si direbbe, un effetto ineliminabile della sua (*in-*)posizione.

²⁹ Cfr. C. L. Ragghianti, *Percorso e discorso* (1975), in *Arti della visione III. Il linguaggio artistico*, Einaudi, Torino 1979, p. 6. Su questo tardo intervento ragghiantiano, cfr. L. Cuccu, *C. L. Ragghianti: la linguistica della visione e l’esperienza del cinema*, in *C. L. Ragghianti. I critofilm d’arte*, cit., pp. 75-101, e L. Scotini, *Percorso e discorso. I luoghi di un’antitesi*, in “seleArte”, n. 25, dicembre 1997, pp. 25-35.

³⁰ Per questo motivo, ci permettiamo di aggiungere, v’è forse massima vicinanza ma al contempo massima lontananza con l’*interruzione antiritmica* di Hölderlin (F. Hölderlin, *Sul tragico*, a cura di R. Bodei, Feltrinelli, Milano 1980, p. 68) citata da Benjamin e ripresa nel concetto di *Ausdrucklose*, del “privo d’espressione” (W. Benjamin, *Le affinità elettive*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, p. 222), essendo l’interruzione pensata in favore dell’apparenza o in vista di essa, “in modo tale che dopo appaia non più l’alternarsi della rappresentazione, ma la rappresentazione stessa”, in modo cioè che l’immagine dalla cesura riceva (sia pure negativamente) valore, e sia eternata, non destituita.

³¹ Avendo riguardo non al contenuto ma alla forma, P. Schrader, *Il trascendente nel cinema. Ozu, Bresson, Dreyer*, a cura di G. Pedullà, Donzelli, Roma 2002, ha affrontato il modo in cui, al cinema, l’invisibile si mostra negli interstizi del visibile, ma che l’invisibile sia *per ciò stesso* il trascendente, è altra questione, che dobbiamo qui lasciare aperta.