

# *A partire da Ragghianti. Considerazioni sul cinema*

Massimo Adinolfi

L'occhio percorre le vie  
che gli sono state predisposte nell'opera

*Paul Klee*

Cosa accade se nel corso di un film proliferano dei tempi morti? Cosa accade se, via via che il film procede, si dilatano i tempi, si prolungano i silenzi, si spalancano vuoti tra un'inquadratura e l'altra? Se, ad esempio, *pillow shots* offrono visioni statiche di oggetti inanimati, interni spogli, scene slegate, senza personaggi e senza movimento, se, come accade nella famosa sequenza di *Banshum (Tarda primavera)* di Ozu Yasujirō, l'azione drammatica viene interrotta dalla quieta e immobile inserzione dell'immagine di un vaso in penombra?<sup>1</sup> Nel cinema fisso di Ozu<sup>2</sup>, l'interesse per la tecnica cinematografica è andato progressivamente riducendosi al minimo, nella ricerca di una radicale sobrietà dei mezzi espressivi, di uno svuotamento dello sguardo registico che conduce sino alla massima rarefazione dei suoi segni, sin quasi all'arresto

<sup>1</sup> “1) Primo piano di Noriko con lo sguardo diretto verso l'alto, verso il soffitto della stanza, dice al padre di aver pensato che anche lui era immorale quando ha detto che voleva risposarsi, poi guarda verso destra, verso il padre, fuoricampo. 2) Primo piano del padre, che dorme o finge di dormire, si sente il battito di un orologio. 3) Primo piano della figlia che guarda verso l'alto e sorride, si sente il padre russare. 4) Campo medio, un vaso davanti alle finestre illuminate su cui la luce disegna l'ombra di alcuni rami. 5) Primo piano di Noriko, ora senza più sorriso, il volto composto e triste, si sente sempre il russare del padre. 6) Ancora l'immagine del vaso. Comincia una musica che trascorre sull'inquadratura seguente, un giardino zen dalla sabbia e dai grossi sassi, ed è l'inizio di un'altra sequenza”. Abbiamo ripreso l'attenta descrizione da B. Fornara, *Geografia del cinema. Viaggi nella messinscena*, Rizzoli, Milano 2001, p. 236. Fornara ricorda anche del film le immagini finali, calme e fisse, di una mela, anzi della buccia di una mela, tra le inquadrature del protagonista che rientra a casa.

<sup>2</sup> Il cinema di Ozu si impose all'attenzione della critica cinematografica occidentale molto tardi, con la retrospettiva che il Festival del cinema di Berlino gli dedicò nel 1963, lo stesso anno in cui Ozu morì, nel giorno del suo compleanno, chiedendo che sulla propria lapide fosse inciso solo l'ideogramma zen *mu* (che si può tradurre solo approssimativamente con vuoto, o nulla). Il suo primo film, *La spada della penitenza*, è del 1927, ed è purtroppo andato perduto; l'ultimo, *Il gusto del sakè*, è del 1962. Tra i cineasti, quello che forse è rimasto più impressionato dall'opera di Ozu è il tedesco Wim Wenders, che al maestro giapponese ha dedicato una sorta di diario filmato, *Tokyo Ga* (1985). In Italia, basti fare i nomi di Antonioni e Pasolini.

della significazione. La macchina da presa è di solito tenuta bassa, all'altezza delle ginocchia, in posizione frontale o ad angolo costante, e non viene mossa quasi mai; le violazioni delle convenzioni linguistiche classiche, il rifiuto, ad esempio del modo abituale di raccordare campo e controcampo, o i ribaltamenti nella posizione dei personaggi, sono frequenti; le dissolvenze sono abolite, e il passaggio da un'inquadratura all'altra è affidata al puro e semplice stacco; pause e tempi morti, infine, si allargano dentro il film per una sorta di atarassia del riprendere o di inerzia assoluta dello sguardo<sup>3</sup>.

Il cinema, secondo la definizione che ne diede Carlo Ludovico Ragghianti nell'ormai lontano 1933 è però "svolgimento di valori formali nel tempo"<sup>4</sup>. Cosa accade, allora, quando il cinema sembra azzerare deliberatamente il suo elemento proprio, la dimensione del dispiegamento, ciò che Ragghianti chiama appunto "svolgimento"? Cosa accade, quando il cinema rinuncia a "svolgersi"<sup>5</sup>. Conosciamo, per avercene dato Ragghianti stesso contezza nelle note e postille che hanno in seguito accompagnato l'edizione del pionieristico saggio *Cinematografo rigoroso*, le condizioni in cui lo studio fu scritto: "a Pisa, [...] nella stanza in via della Faggiola dove vegliavo Giuseppe Dessì [...] durante le crisi acute della sua malaria" (C, 23); conosciamo anche le dimensioni ridotte della letteratura sul cinema come arte che Ragghianti poté allora conoscere e utilizzare<sup>6</sup>; conosciamo, infine, le esperienze di cinema internazionale che

<sup>3</sup> Un'analisi notevole del *pillow shot*, ossia del piano vuoto, si trova in N. Burch, *Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma, Gallimard, Paris 1982. Sul cinema di Ozu, si veda in generale D. Richie, *Ozu*, Ed. Lettre du Blanc, Ginevra 1980. È il caso di ricordare inoltre che nel suo fondamentale lavoro sul cinema Gilles Deleuze ha non senza ragioni attribuito ad Ozu il titolo di inventore delle situazioni ottiche e sonore pure del cinema: cfr. G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 2001<sup>4</sup>, p. 24.

<sup>4</sup> Citiamo dall'edizione del 1975: C. L. Ragghianti, *Arti della visione. I. Cinema*, Einaudi, Torino 1975, d'ora in poi indicata con la sigla: C, seguita dal numero della pagina. Su Ragghianti e il cinema ci limitiamo a segnalare il volume, a cura di A. Costa, *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, Campanotto editore, Udine 1995, e soprattutto il grande e pregevolissimo catalogo *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Edizioni Charta, Milano 2000, che sulla figura e l'opera dell'illustre critico offre un'ampia prospettiva, aperta ai diversi ambiti che Ragghianti ha attraversato: dal cinema all'architettura, dalla pittura al teatro al critofilm d'arte.

<sup>5</sup> Quanto ai valori formali, è indubbio che il cinema di Ozu sia ad essi particolarmente sensibile, e che anzi l'arte dell'inquadratura del regista giapponese si esprima proprio nella sapiente distribuzione di trame orizzontali o verticali, linee di fuga, piani o superfici, fondali o quinte che scandiscono lo spazio, incorniciano oggetti, stabiliscono rapporti. Non è un caso che il nome di Ozu sia stato accostato da Donald Richie (*Ozu, op. cit.*) a quello di Giorgio Morandi. Un'ipotesi sul modo di accostare questa dimensione del lavoro di Ozu la formuliamo brevemente nelle ultime righe di questo contributo.

<sup>6</sup> In una nota del 1972 (C, 23) Ragghianti cita innanzi a tutti Ricciotto Canudo e Sebastiano Arturo Luciani (cui nel '39 dedicherà qualche pagina: C, 141-145), ricorda di non aver conosciuto a quel tempo i lavori di Ettore Margadonna (del '32) e Alberto Consiglio (del '33), avverte che il lavoro critico di Umberto Barbaro e Luigi Chiarini si sarebbe dispiegato solo a par-

l'allora giovane critico poté compiere, in anni in cui il regime fascista stringeva, senza serrarle del tutto, le maglie del controllo e della censura sulla produzione e distribuzione cinematografica<sup>7</sup>. È noto peraltro che il saggio di Ragghianti era animato da un inequivoco intento di fondo, dichiarato con leggerezza nelle prime battute, e svolto con rigore nel seguito del saggio: spendere qualche "parola grossa" per un argomento come il cinema (C, 6) e riconoscergli senz'altro l'identità fondamentale di arte figurativa<sup>8</sup>. Scartate con facilità considerazioni di ordine sociologico circa le condizioni della produzione o della fruizione dei film, al giovane Ragghianti pareva che d'ostacolo alla piena legittimazione del cinema come arte potesse riuscire solo la considerazione pregiudiziale delle specificità dei mezzi materiali o delle azioni e dei procedimenti macchinici necessari alla realizzazione di un film, quasi che questioni astrattamente tecniche potessero delimitare o addirittura definire lo spazio dell'espressione artistica. Astratta tecnica, s'è detto, poiché nel concreto della riuscita artistica il mezzo non è espunto dal risultato, osservava il critico, ma anzi nel risultato e come risultato esso fa tutt'uno con la compiuta espressione. Ora, al Ragghianti che massicciamente "mobilitava", nella soluzione del problema del cinematografo, la critica crociana (C, 9) pareva che in questi termini non vi fosse nulla che in sede estetica non fosse già stato risolto, ed egregiamente risolto: "il problema del mezzo per se stesso considerato non esiste e non può esistere" (C, 7); se esiste, è solo perché e nella misura in cui esso è assunto consapevolmente dall'artista che nella scelta del mezzo (e di quello come di ogni altro 'contenuto' dell'opera) appunto si esprime. Sicché l'attenzione per la diversità dei mezzi impiegati, e in generale per i problemi di tecnica cinematografica, non si giustifica mai per sé, ma solo in quanto consente di far emergere la personalità e lo stile dell'artista che il complesso dei mezzi informa con la propria originale e potente intuizione. È quindi perfettamente coerente con questa analisi l'affermazione, altrimenti sorprendente, che "il cinematografo è nuovo solo nel-

tire dal '34 (benché del primo egli conoscesse l'introduzione a *Il soggetto cinematografico* di V. I. Pudovkin, Roma 1932), e menziona i lavori di Arnheim, Spottiswoode, Richter, Rotha, Balázs tra quelli a lui più o meno noti (*Films als Kunst* di Arnheim e *Der Geist des Films* di Balázs gli erano per esempio ignoti), ma in ogni caso differenti e distanti, sul piano estetico e critico, dalla sua riflessione. Nella nota che segue il saggio, *Precedenti e conseguenti*, Ragghianti aveva comunque già passato in rassegna, a distanza di vent'anni, alcuni titoli che non aveva potuto conoscere nel '32, rendendo in particolare omaggio a Gustave Fréjaville che in un articolo sulla *Gazette des Beaux-Arts*, dal titolo (non proprio centrato) *L'art dans le cinéma*, poneva già nel '21 il problema dell'appartenenza del cinema al campo delle arti figurative.

<sup>7</sup> In C, 31 Ragghianti cita Chaplin e Pabst (che sono al centro delle analisi dei valori formali nel cinema condotte nel saggio), poi Murnau, Ford, Clair, Vidor, von Stroheim, l'amato Dreyer, e ancora Sjöström, Flaherty, Milestone, Vigo, Wellman, Lang "e molti altri", C, 31.

<sup>8</sup> "In forma aforistica, si deve affermare che il cinematografo è 'arte figurativa' senz'altro. Né più, né meno", C, 6.

le individualità, come nelle altre forme dell'arte, la pittura o la musica. In generale e in astratto, non è né nuovo né vecchio; non è niente" (C, 8), così come è coerente che Ragghianti sostenga con pari nettezza che "non c'è nessuna differenza fra il processo intellettuale necessario per capire un quadro o una statua e, d'altro canto, un film" (C, 14). Meno coerente è forse che, dopo aver dato prova della possibilità di disegnare la personalità artistica di un regista, la sua sapienza visiva e la sua autonomia figurativa, sulla base delle scelte espressive che governano e vigilano su tutti gli aspetti dei suoi film, Ragghianti, tutto ciò posto, avverta però il problema della "peculiarità dell'espressione cinematografica e non di altre forme di arte plastica, e che da queste la differenzia e la caratterizza insieme" (C, 20). Atteso che non vi può essere per Ragghianti alcuna vera *peculiarità* dell'espressione che possa essere ritrovata in altro che non sia la personalità stessa dell'artista, il suo tono, il suo stile, il suo mondo etico e storico nella sua sempre individuata trasfigurazione lirica, ciò che differenzia e caratterizza – e per ciò stesso limita – l'arte cinematografica di fronte alle altre arti figurative potrà essere convalidato solo "in linea generale e, diciamo così, metodologica" (C, 22): è infatti sotto questa un poco imbarazzata clausola<sup>9</sup> che le ultime, rapidissime righe del saggio pervengono alla definizione del cinema dalla quale abbiamo preso le mosse, e che viene così illustrata:

Il cinematografo [...] ha la proprietà di giovare dello spazio (valori figurativi), distribuendolo, organizzandolo in una serie temporale: e proprio da questo innesto di

<sup>9</sup> Nella breve nota del '42 *Se il cinema sia un'arte e perché*, Ragghianti, pur respingendo il sospetto di voler tornare "alle estetiche particolari delle varie arti" dà una diversa formulazione del problema: "Il conseguimento del concetto dell'universalità o totalità dell'espressione artistica non equivale già all'obliterazione del concetto *integrale*, che essa è reale nel *particolare concreto*, cioè nei vari (e se si vuole, teoricamente infiniti) linguaggi umani, parola, musica, arte figurativa, ecc." (C, 53-54; sott. nostra). Di formulazioni analoghe si avvarrà anche in seguito, rinforzando l'affermazione nel senso di una "determinazione *integrale*" dell'autonomia dell'arte visiva (C. L. Ragghianti, *La critica della forma*, Editoriale Baglioni & Berner, Firenze 1986, p. 25, sott. nostra). Il punto è che però questa rivendicata "soluzione" (*ibid.*) del problema teoretico dell'autonomia dell'arte nei suoi differenti linguaggi, che ha fra l'altro il merito e l'intelligenza di "passare all'attacco", e obiettare a chi la accusasse di *specializzare* il principio universale dell'arte, che tale accusa è da rivolgersi anzitutto a chi non veda che la "parola verbale" è solo una *specifica* modalità d'espressione tra le altre, ed arbitrariamente orienta su di essa la propria comprensione dell'espressione figurativa (*La critica della forma*, cit., pp. 52-53) – una tal soluzione permette ancora di porre il seguente problema: ciò per cui il linguaggio cinematografico è appunto *integralmente* tale, nella sua "peculiarità di espressione figurativa" (C, 52), non può essere però ciò per cui esso è arte (quando, beninteso, è arte). Che l'espressione si faccia "reale nel particolare concreto" (C, 54), cioè nei vari linguaggi, non vuol dire che si compia e *realizzi* in essi, a meno che la peculiarità dell'espressione non venga trasferita dal fare universalmente *individuato* dell'artista alle *specifiche e obiettive* condizioni formali di quel fare. La specificità in cui si stringe il linguaggio non vuol dir ancora l'individualità in cui si conclude l'espressione: questo iato rimane, nella prospettiva di Ragghianti, strutturalmente non colmabile.

spazio-tempo, ambedue valori indispensabili e costruttivi, sono originati quei motivi di allusione, di evocazione, di analogia, ecc., affidati a punteggi, a ritorni, ad alternative, a distanziamenti dei modi della luce, dei modi del ritmo, delle impostazioni visive, capaci di seguire e di accentuare variamente, secondo la volontà dell'autore, le fasi di sviluppo di un contenuto di sentimento (C, 22)<sup>10</sup>.

Ora però, invece di vedere se "tempo" e "svolgimento" – ciò che a Raghianti serviva per indicare "il carattere peculiare del cinema" (C, 22) – ricevano adeguata trattazione in queste righe, i lettori del saggio hanno per lo più messo al centro della loro attenzione tutto il resto: i titoli dell'appartenenza del cinema al territorio dell'arte, ad esempio, o l'annosa questione della fondazione teorica della diversità delle arti o piuttosto dell'unitarietà dell'arte; il ruolo del momento tecnico e la sua autonomia entro il dominio dell'espressione artistica, ancora, o la linguisticità dell'esperienza visiva; l'attendibilità e la fecondità di un'analisi del film condotta con gli strumenti della critica d'arte e la transitività o intransitività fra differenti linguaggi ed espressioni. Ed altro ancora. In verità, l'insieme, anzi il viluppo di questi problemi è stato in genere affrontato quasi solo per condurre al centesimo una stima del debito di Raghianti nei confronti dell'estetica di Croce, per valutare il grado di aderenza, per non dire di fedeltà, di ortodossia o di eresia rispetto all'impianto crociano, e la componibilità di questa matrice con l'altra grande esperienza che ha inciso in maniera determinante sulla formazione del critico, il purovisibilismo fiedleriano.

Ad ogni modo, ognuna delle questioni qui solamente adombrate rimane ovviamente degna di attenta considerazione – di attenta e analitica considerazione, benché non sia possibile portarla in questa sede: lungi da noi, dunque, il propo-

<sup>10</sup> Abbiamo riportato quasi per intero il passo (e ci scusiamo per la lunghezza della citazione), perché a queste sole righe è affidata la caratterizzazione del tempo quale elemento proprio e peculiare dell'arte cinematografica. Tutto il resto del saggio è occupato invece dalla questione dell'appartenenza del cinema all'ambito delle arti figurative ed anzi delle arti della visione, giusta la sistemazione ragghiantiana. Raghianti ha con ragione ascritto a sé il merito di aver superato, nell'ambito della critica delle arti figurative, "l'unilateralità spaziale" della dottrina purovisibilista e i suoi presupposti naturalistici (cfr. C. L. Raghianti, *L'arte e la critica*, Vallecchi, Firenze 1951, p. 73), l'ancoraggio della conoscenza intuitiva al solo valore dello spazio, con la conseguenza di ridurre l'opera d'arte alla condizione di una "monade immobile" (*op. cit.*, p. 91) e l'altrettanto conseguente mortificazione del giudizio critico nella forma di un "mistico attingimento immediato della poesia" (*op. cit.*, p. 103); con altrettanta ragione ci pare perciò che si dovrebbe interrogare più a fondo di quanto non sia fatto nelle righe citate l'essenza stessa del tempo: quanto a sé e quanto alla sua visione cinematografica. In *Spazio, tempo, cinema, arte*, Raghianti torna invero sul punto, ma solo per opporre al tempo naturale, "oggettivamente reale e onninamente uguale a se stesso" (C, 74) la "soggettivazione espressiva del tempo nell'opera cinematografica" (C, 78): vi è dunque un tempo di Chaplin che "non è quello di Stroheim", un tempo di Pabst che "non è il tempo di Vidor" (C, 75), e così via. In che modo però siano pur tempo e quello di Chaplin e quello di Stroheim, e quello di Pabst e quello di Vidor, questo rimane del tutto non chiarito.