

Antonio Costa*

L'arte nel secolo del cinema

LA MESSA IN SCENA E IL MUSEO

fotografie Foto Benetti, Lucca

* Insegna discipline cinematografiche nelle Università di Trieste e Bologna. È autore di *Saper vedere il cinema* (Milano 1985) e *La morale del giocattolo* (Bologna 1989). Ha pubblicato inoltre sul rapporto tra il cinema e le arti: *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura* (Torino 1993), *Carlo L. Ragghianti: i critofilm d'arte* (Udine 1995); *Il cinema e le arti visive* (Torino, 2002), *I leoni di Schneider* (Roma, 2002). Ha curato il volume *Le paysage au cinéma* (Montréal 2002).

Antonio Costa



Il Novecento che si era aperto con i proclami futuristi sulla fuoriuscita dell'arte dal museo e la sua immersione nel mondo, si chiude portando tutto il mondo al museo. Questo paradossale esito lo si osserva meglio se si assume il punto di vista dei rapporti tra cinema e arti visive.

Spinte alle estreme conseguenze le esperienze delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie degli anni sessanta, la pratica della pittura appare sempre più destinata a cedere il campo ad altre pratiche il cui fine principale sembra essere quello di negare usi, funzioni e significati della stessa pittura e delle arti tradizionali in genere.

Nello stesso tempo, però, le grandi mostre, per lo più monografiche (su pittori consacrati da critica, storiografia, scuola e dal vituperato mercato), conoscono affluenze di pubblico da far invidia alla più pubblicizzata delle prime cinematografiche. (Un Proust del giorno d'oggi, che volesse raccontare la morte di un Bergotte contemporaneo, avrebbe qualche difficoltà a farlo arrivare vivo davanti al "lembo di muro giallo": forse dovrebbe farlo morire prima, durante una di quelle interminabili file che ormai sono abituali per le grandi mostre, parigine non meno che veneziane).

Inoltre, *performances*, installazioni e *body art* a cosa altro aspirano se non al museo? Si tratta di pratiche che isolano, separano, assolutizzano lo spazio del vissuto, l'uso degli oggetti, l'esperienza del corpo e la cura di sé: ovunque si può istituire uno spazio museale e ogni esperienza (dalla più segreta alla più mediatizzata) può essere "adattata" a esigenze espositive. Dal momento che nascono in opposizione al Museo, come i terroristi in lotta con lo Stato, è dal Museo che vogliono un "riconoscimento".

Al cinema gli artisti delle avanguardie storiche avevano affidato il loro progetto di superamento della separatezza dell'arte tradizionale per immergersi nel flusso della città, della strada, dell'esperienza quotidiana. Ma oggi, riconosciuto ormai come legittima espressione dell'arte contemporanea, il cinema finisce per conquistarsi il suo spazio nel museo come la più tradizionale delle arti. Insegnato nelle Università, oggetto di pratiche di conservazione e restauro, bisognoso di cure filologiche, assistito da strategie di valorizzazione, esso sembra aver ben poco da invidiare alle arti più accreditate accademicamente. Ma c'è un'altra via attraverso la quale arti visive e cinema si trovano accomunati nella dimensione museale, una via diversa da quella tradizionale del cinema sperimentale. I cineasti sperimentali hanno il più delle volte sviluppato su pellicola le loro ricerche ancora legate a una concezione della pittura come lavoro sui meccanismi della percezione, studio delle leggi del ritmo, delle potenzialità dell'astrazione. Come scrive Stéphane Bouquet, mediante procedimenti come "l'abbagliamento, velocità, ripetizione più o meno ossessiva, collage, serialità", i cineasti sperimentali hanno ridotto l'esperienza filmica a pura esperienza percettiva, concettuale, costringendo lo spettatore a rinunciare ai piaceri costitutivi dell'esperienza filmica, quello dell'identificazione e del soddisfacimento della pulsione scopica: perché altro si va al cinema, se non per "godere di corpi (di luoghi, di momenti) inaccessibili"? I contatti più validi tra il cinema e le nuove frontiere delle arti visive vanno oggi cercati in certo cinema ancora narrativo, nonostante tutto, e, in tutti i casi, figurativo e, a volte, persino di genere. C'è infatti chi ha parlato di "cineasti artisti", in riferimento ad autori come David Lynch (Lost

Highways), David Cronenberg (*Crash*), Atom Egoyan, Tim Burton, Abel Ferrara, Béla Tarr, Tsai Ming-liang (*Vive l'amour, The Hole*), Alexandre Sokourov, Lars von Trier². Non è difficile individuare nelle opere di questi autori una convergenza tra le tecniche dell'installazione e una certa idea, essenzialmente scenografica, di cinema:

Ciò che il cinema può prendere (e ha preso) dall'installazione è innanzi tutto l'idea di scenografia, cioè l'idea che il mondo non è un paesaggio reale da captare e nemmeno un teatro (come lo è stato per alcuni autori del passato). Il mondo scenografico dei cineasti-artisti è uno spazio museale da costruire con i materiali che ciascuno si dà³.

La legittimazione estetica del cinema è avvenuta, sul piano della riflessione teorica, intorno agli anni trenta, grazie al lavoro sia di chi ha impostato il problema proclamando il cinema arte figurativa o "graphic art", sia di chi ha lavorato più in prospettiva "comparatistica" impegnandosi in più o meno approfonditi confronti tra il cinema e le altre arti. Da allora, però, non si è riflettuto abbastanza sul fatto che il riconoscimento dell'artisticità del cinema potesse comportare anche la condivisione di un comune destino: nella nostra tradizione il destino delle arti (maggiori o minori, poco importa) è quello di finire prima o poi nel museo. Per essere consacrate e celebrate (non è poi strano che si usino termini presi in prestito dalla liturgia), ma non di rado anche dimenticate. Forse il destino museale del cinema non sembrava così imminente all'epoca in cui Panofsky, poteva mettere il cinema tra le poche arti "interamente vive" [*entirely alive*], assieme all'architettura, i disegni animati e la grafica commerciale⁴. E ancor meno all'epoca in cui Rohmer contrapponeva polemicamente la celluloida al marmo⁵, affermando orgogliosamente la radicale, ontologica, alterità della nuova arte.

C'è stato poi il centenario del cinema, preceduto e accompagnato dallo sviluppo di nuove e più incisive politiche di conservazione e restauro da parte delle cineteche e da una presa di coscienza, anche sul piano teorico, del problema della memoria del cinema: inevitabilmente si è imposto il tema della "convivenza" nella dimensione del museo del cinema e delle altre arti. Stiamo quindi andando verso una "museificazione" del cinema? Il neologismo è orrendo, ma chiaro (e abbastanza inquietante). C'è però dell'altro, visto che sul versante opposto c'è chi si sta chiedendo se non stiamo andando verso una "disneyzzazione" (parimenti attestata la variante "disneyficazione") del museo (e dell'arte)⁶. Tra i due fenomeni qualche relazione ci deve pur essere, dal momento che Disney con il cinema qualcosa c'entra, anche se chi lo evoca pensa certamente ai Disneystores (o, se è uno che pensa in grande, a Disneyland) piuttosto che a una versione restaurata di *Steamboat Willie*. E, d'altra parte, c'è anche da chiedersi a cosa pensa chi dice "museificazione" del cinema. Penserà al Museo del Cinema di Torino in versione vagamente gozzaniana ("Bellezza riposata dei solai..."), come si presentava ancora negli anni settanta, regnante Maria Adriana Prolo? O avrà già in mente lo spazio iperspettacolarizzato della Mole Antonelliana con la bellezza dei suoi 420 mila visitatori nel primo anno di apertura, con i suoi lettini, tra Le Corbusier e Fellini, sotto il "cielo delle visioni", con ascensore a vista sospeso sull'"aula del Tempio", a metà strada tra l'Hotel Bonaventure (*Breathless*) e il Bradbury Building (*Blade Runner*)?

In effetti, museificazione del cinema può avere vari significati, tra di loro anche abbastanza diversi. Soffermiamoci su almeno due di essi, uno abbastanza ovvio, l'altro un po' meno. Il primo riguarda le tecniche museali relative alla conservazione, restauro e strategie espositive, che presentano aspetti in comune con le arti tradizionali, ma che debbono anche rispettare la particolare natura dell'arte cinematografica. Si possono esporre documenti sul cinema ma i film debbono essere proiettati (e visti): museo e cineteca non sono la stessa cosa, anche se spesso stanno l'uno accanto all'altro. Il secondo significato riguarda l'attuale sistema delle arti e coinvolge le relazioni tra cinema e nuove frontiere del visivo. Naturalmente tra l'una e l'altra prospettiva ci sono dei legami, sui quali varrebbe la pena di riflettere.

La recente mostra, allestita prima a Montréal e poi a Parigi (2000-2001), *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales*, oltre ad essere una proposta di illustrazione del rapporto tra Hitchcock e le arti visive, può essere vista come una sorta di *mise en scène muséale* dell'opera di Hitchcock (e del cinema stesso).

A verifica di un hitchcockiano "sistema degli oggetti", il visitatore era subito chiamato, entrando nella prima sala completamente buia, a piegare lo sguardo su piccole teche di vetro, collocate su colonnine di media altezza: ognuna presentava, sistemato su un fondo di raso rosso e illuminato violentemente, un oggetto, una targhetta d'avorio con il titolo di un film e un'immagine in bianco e nero, di piccole dimensioni, con i bordi sfrangiati, quasi si trattasse di un'istantanea del film stesso. Ho visto visitatori vagare tra queste teche e bisbigliare i titoli dei film nelle loro lingue, mentre osservavano l'accendino di *Stangers on a Train* e la bambolina di *Stage Fright*, il braccialetto a forma di serpente di *The Ring* e i quattro libri legati con una corda di *Rope*, gli occhiali rotti di *The Birds* e il teleobiettivo di *Rear Window*, il reggiseno nero di Janet Leigh in *Psycho* (ma all'inizio del film ne portava uno bianco) e la cravatta di Franzy, le manette di *The 39 Steps* (accostate a un paio di calze) e la borsetta gialla di *Marnie*, il mazzo di chiavi di *Notorious* e il rasoio di *Spellbound*... *Wunderkammer*, teatro della memoria, archivio della squadra omicidi, allestimento di duchampiane *boites à valise* o vetrinette alla Joseph Cornell,

Maria Teresa Filieri e Antonio Costa durante la conferenza del 7 febbraio 2003 alla Fondazione Ragghianti



oggetti di affezione o montaggio delle attrazioni, *aide mémoire* della filmografia hithcockiana (ma i film “illustrati” erano solo ventuno) a uso di cinefili distratti, ma soprattutto messa in scena dell’intuizione godardiana della risonanze attivate nella nostra memoria dagli oggetti più ancora che dalle storie...

La filosofia di questa messa in scena era fornita, ad uso dei visitatori della mostra, da una lunga citazione da *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard, in cui il cineasta francese evidenzia come molto spesso ci capita di dimenticare alcuni dettagli anche importanti delle trame dei film di Hitchcock, ma non gli oggetti che in quelle trame erano implicati⁸.

Questa installazione avrebbe potuto figurare in una di quelle mostre, implicitamente o esplicitamente hitchcockiane, viste in concomitanza con il centenario del cinema: penso ad esempio a *Spellbound: Art and Film*, allestita alla Hayward Gallery di Londra in collaborazione con il British Film Institute (1995)⁹; oppure a *Notorious. Alfred Hitchcock and Contemporary Art*, allestita dal Museum of Modern Art di Oxford (luglio-ottobre 1999) e successivamente spedita in una lunga tournée in Europa, Nord-America, Asia e Australia.¹⁰ La mostra di Oxford aveva per oggetto la presenza di immagini hitchcockiane nell’arte contemporanea: la verifica era offerta da opere di artisti talvolta legati al cinema (Atom Egoyan, Chris Marker), ma più frequentemente operanti nel settore delle installazioni, fotografia, concettuale, *performances* (John Baldessari, Judith Barry, Stan Douglas, Douglas Gordon, Cindy Bernard, Victor Burgin, David Reed, Cindy Sherman...). Più varia (e più ambiziosa) quella della Hayward Gallery, che accomunava cineasti come Terry Gilliam, Peter Greenaway, Ridley Scott con performers e installatori (Fiona Banner, Douglas Gordon, Damien Hirst, Eduardo Paolozzi, Steve McQueen, Paula Rego, Boyd Webb). Uno solo l’artista presente in ambedue le mostre: Douglas Gordon, autore di *24 Hour Psycho*, un’installazione costituita da uno schermo sul quale passa alla cadenza di 2 fotogrammi al secondo il film di Hitchcock (durata approssimativa: 24 ore, appunto).

Abbiamo quindi assistito, tra il finire del secolo del cinema e l’alba del nuovo millennio, ad un gioco insistito di contaminazioni tra la messa in scena (cinematografica) e il museo, tra rappresentazione pittorica e film. E del resto, nell’arte contemporanea operazioni di ibridazione di questo tipo sono frequenti: da ricordare ad esempio l’installazione di David Reed, nella quale una sequenza di un film di Hitchcock, *La donna che visse due volte*, è stata manipolata elettronicamente in modo da far apparire nella camera da letto di Judy (Kim Novak) un quadro, # 328 (1990) dello stesso Reed. Non a caso quest’opera è stata presa da Arthur Danto come punto d’avvio per la sua riflessione sull’attuale statuto delle arti contemporanee, “dopo la fine dell’arte”, forse proprio per questa paradossale compresenza di immagine pittorica (di un pittore come Reed, che rappresenta come pochi “le virtù del puro dipingere”) e di immagine cinematografica (universalmente fruita e fruibile come immagine elettronica)¹¹.

⁸ Cfr. Stéphane Bouquet, *De sorte que tout communique*, in “Cahiers du cinéma”, n. 527, 1998, p. 55 (mia la traduzione).

⁹ Thierry Jousse, *Le festival des extrêmes*, in “Cahiers du cinéma”, n. 525, 1998, pp. 21-26; Stéphane Bouquet, *De sorte que tout*

communiqué, cit., pp. 55-59.

³ Bouquet, *De sorte que tout communiqué*, cit., p. 58, miei i corsivi.

⁴ Erwin Panofsky, *Tre saggi sullo stile: Il barocco, il cinema, la Rolls-Royce*, a cura di Irving Lawin, Electa, Milano 1996, p. 92 (il saggio *Style and Medium in the Motion Pictures*, da cui la citazione è tratta, è la versione definitiva del 194) di una conferenza tenuta a Princeton e originariamente apparsa con il titolo *On Movies* nel 1936).

⁵ La serie di articoli *Le celluloid et le marbre* è apparsa in "Cahiers du Cinéma" (nn. 44, 49, 51, 52 e 53 del 1955) e tradotta in italiano in Giovanna Grignaffini (a cura di), *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, La Casa Usher, Firenze 1984, pp. 8-36.

⁶ Cfr. Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in the Post-Historical Perspective*, New York, Farrar, Straus & Giroux 1992.

⁷ L'esposizione *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales* si è svolta al Musée des beaux-arts di Montréal dal 16 novembre 2000 al 16 aprile 2001 e dal 6 giugno al 24 settembre 2001 al Centre Georges Pompidou di Parigi; cfr. Dominique Paini e Guy Cogeval (sous la direction de), *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales*, Centre Pompidou-Mazzotta, Milano 2000.

⁸ Cfr. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*,

Paris, Gallimard 1998, vol. IV, pp. 78-92: "abbiamo dimenticato/perché Joan Fontaine/si sporga/sul ciglio della scogliera/e cosa/Joel McCrea/se n'andasse a fare/in Olanda/abbiamo dimenticato/su cosa/Montgomery Clift mantenga/eterno silenzio/e perché Janet Leigh/si fermi al Motel Bates/e perché Teresa Wright/sia ancora innamorata/di zio Charlie/abbiamo dimenticato/di cosa Henry Fonda/non sia/del tutto colpevole/e perché esattamente/il governo americano/ingaggi Ingrid Bergman/ma ci ricordiamo/di una borsetta/ci ricordiamo di un camion/nel deserto/ma, ci ricordiamo/di un bicchiere di latte/delle pale di un mulino/di una spazzola per capelli/ma/ci ricordiamo/di una fila di bottiglie/di un paio di occhiali/di uno spartito/di un mazzo di chiavi".

⁹ Cfr. Philip Dodd e Ian Christie (eds), *Spellbound: Art and Film*, BFI-Hayward Gallery, London 1996.

¹⁰ Cfr. Kerry Brougher, Michael Tarantino e Astrid Bowron (eds), *Alfred Hitchcock and Contemporary Art*, Museum of Modern Art, Oxford 1999.

¹¹ Cfr. Arthur C. Danto, *After the End of Art*, Princeton University Press, Princeton (N.Y.) 1997.

Antonio Costa*

Le sceneggiature desunte dei critofilm e la Ragghianti Renaissance

fotografie Archivio Francesco Ragghianti

*Antonio Costa è professore ordinario di Storia del cinema alla Facoltà di Design e Arti dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. È autore di vari libri sul cinema: i più recenti sono *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002; *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Bulzoni, Roma 2002; *Marco Bellocchio. I pugni in tasca*, Lindau, Torino 2005.

i critofilm

di CARLO L. RAGGHIANTI

TUTTE
LE SCENEGGIATURE

desunte da
VALENTINA LA SALVIA

interventi di
VITTORIO FAGONE
ANTONINO CALECA
LORENZO CUCCU



EDIZIONI
FONDAZIONE
RAGGHIANTI
STUDI SULL'ARTE
LUCCA

Sfoglio il bel volume *I critofilm di Carlo L. Ragghianti*, curato da Valentina La Salvia¹. Sono appena tornato da Parigi dove ho tenuto, all'Institut National d'Histoire de l'Art, un seminario sui metodi d'analisi dei film e ho presentato un capitolo della mia ricerca sugli oggetti nel cinema. Penso a quanta strada ha ormai fatto l'idea ragghiantiana del cinema come arte figurativa. Ora che discipline cinematografiche sono insegnate in uno dei luoghi deputati della storiografia artistica. Ora che gli scambi tra storici dell'arte e storici del cinema sono entrati nella norma. Ora che al lavoro cinematografico di Ragghianti viene dedicato un volume che, quanto ad apparato iconografico e filologico, non ha nulla da invidiare alle più accreditate edizioni d'arte. Mi trovo nelle condizioni ideali per provarmi a definire cosa significhi il volume edito dalla Fondazione Ragghianti nella storia delle relazioni tra cinema e arti visive. In questo ambito, il pensiero e l'opera di Ragghianti occupano una posizione che solo ora forse viene riconosciuta nel suo giusto valore. Posizione e ruolo che, come cercherò di argomentare, non vanno coniugati solo al passato. Il libro che sto sfogliando non è solo un piccolo monumento. Non deve servire solo all'archiviazione museale della pionieristica attività di Ragghianti. Esso contiene in sé una promessa e un modello per nuovi progetti.

Ragghianti Renaissance
Non posso non salutare con compiacimento l'edizione di questo volume che, con l'accompagnamento dei contributi critici di Vittorio Fagone, Antonino Caleca e Lorenzo Cuccu, presenta le sceneggiature desunte dei critofilm con un ricchissimo apparato iconografico e filologico. Si tratta certamente di un punto d'arrivo di un lavoro iniziato da almeno due decenni e che possiamo chiamare *Ragghianti Renaissance*. Questa ripresa di interesse presenta due aspetti, uno relativo ai critofilm e l'altro alle idee ragghiantiane sul cinema come arte figurativa e sulla collocazione del cinema in una storia generale della visione.

Partiamo dai critofilm. Tra la fine degli ottanta e i primi novanta, lo sviluppo della distribuzione di film in videocassetta e poi la nascita dei canali tematici delle tv satellitari (si pensi alla franco-tedesca Arte o all'italiana RaiSat-Art,) rinnovavano e incrementavano la circolazione di testi audiovisivi sull'arte. I documentari d'arte che avevano avuto la loro stagione d'oro tra gli anni quaranta e i primi sessanta, dopo un periodo di oblio pressoché totale, tornavano a essere

1. Copertina del volume *I critofilm di C. L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, Lucca 2006



2



3

2, 3.
C. L. Ragghianti fotografato durante le riprese del
critofilm *Lucca città comunale*

30

cercati. Sono gli anni in cui Paola Scremin recupera il documentario di Barbaro e Longhi su Carpaccio² e in cui si registra un revival dei documentari d'arte di Luciano Emmer³ e di Henri Storck⁴. Inoltre, anche grazie alle nuove produzioni televisive sull'arte, si andava sviluppando un tipo di documentario che si configurava come un vero e proprio saggio in forma audiovisiva, dando quindi una nuova attualità all'idea che stava alla base dei critofilm di Ragghianti⁵. È vero che i documentari di Ragghianti erano più citati che visti e che il loro nome, prima per intervento di qualche solerte proto in tipografia, poi per i dissennati interventi del correttore automatico dei nostri computer, veniva "corrotto" in *criptofilm* [sic!], cosa che non faceva che accrescere il mistero dovuto alla loro difficile reperibilità.

Sulla spinta del lavoro pionieristico di Gian Paolo Bernagozzi, docente di cinematografia documentaria al Dams dell'Università di Bologna⁶, erano iniziate già nei primi anni ottanta indagini sistematiche sulla storia del documentario italiano, con particolare attenzione al documentario d'arte. Successivamente le due rassegne, parallele e complementari delle Università di Bologna e di Udine, grazie anche al sostegno dell'Unione Italiana dei Circoli del Cinema, resero visibile il corpus dei critofilm, non ancora completo, ma già esauriente, anche in seguito alla ristampa di alcune copie realizzate con la collaborazione della Cineteca di Bologna⁷. Fu sulla spinta di queste due ultime iniziative che, grazie all'interessamento di Philippe-Alain Michaud⁸, un giovane studioso francese responsabile della programmazione cinematografica dell'Auditorium del Louvre, ebbe poi luogo nel 1994 la retrospettiva del Louvre che seguiva la presentazione della copia francese del *Michelangiolo* (1989), due eventi giustamente indicati da Fagone come momenti fondamentali del riconoscimento della specificità e dell'attualità dell'esperienza filmica ragghiantiana⁹. A partire da lì, nuove iniziative si sono succedute: oltre al volume monografico curato da chi scrive¹⁰, c'è stata la grande mostra di Lucca nel 1999 curata da Marco Scotini¹¹, per arrivare infine alla presente edizione delle sceneggiature desunte.

Ma questo è solo un aspetto della *Ragghianti Renaissance*. L'altro riguarda la fioritura di studi sui rapporti tra cinema e pittura che caratterizzò la fine degli anni ottanta e i primi novanta. Il tema delle relazioni tra cinema e pittura era tornato di attualità verso la fine degli ottanta, in concomitanza con una certa stanchezza subentrata, negli studi di teoria e analisi del film, nei confronti dei modelli linguistico-narratologici. Oltre agli

spunti offerti da varie tendenze del cinema coevo, può aver influito una certa crisi di tali modelli, strutturalmente portati a trascurare gli aspetti figurativi del cinema. Vari sono i contributi da citare, oltre alle opere di Pascal Bonitzer e Jacques Aumont, i due testi che ebbero all'epoca maggiore impatto¹². Purtroppo, soprattutto per quanto riguarda i contributi degli studiosi stranieri, manca il riconoscimento al ruolo di anticipazione svolto dall'opera di Ragghianti. Basta rileggere (o leggere) gli scritti di Ragghianti sul teatro in parallelo con alcuni recenti contributi sui rapporti tra teatro e pre-cinema, tra sviluppi dell'ottica e immaginario ottocentesco¹³ e sui rapporti tra fotografia e pittura e tra cinema e pittura, per avere la misura dell'attualità del suo pensiero¹⁴. Quando Ragghianti affermava che origine e sviluppo della fotografia "sono dovuti essenzialmente alle tendenze di gusto e di cultura artistica le quali l'hanno condizionata, hanno reso possibile il fatto che essa esistesse come problema e l'hanno fatta veramente vivere e essere qualcosa"¹⁵, poneva questioni che si ritrovano, ad esempio, negli studi di Galassi sulla "pittura prima della fotografia" o di Aumont su cinema e pittura, in cui i rapporti tra queste diverse forme di rappresentazione sono trattati nell'ambito di una storia generale della visione¹⁶.

I critofilm: quale futuro?

Sarebbe un errore, a questo punto, se ci limitassimo a compiacerci del risultato di un percorso e del suo esito, come già ho detto, monumentale. È vero che tale è l'aggettivo che suggeriscono le dimensioni e la ricchezza del volume curato da Valentina La Salvia. Ma sarebbe fare un torto a Ragghianti se ci si fermasse qui.

Ragghianti fu insieme uomo di cultura e uomo d'azione, un umanista che seppe guardare con lungimiranza, nonostante la matrice idealistica tante volte evidenziata, agli sviluppi della tecnica e alle possibili relazioni tra cultura e industria. Il progetto di "seleArte" e la formula editoriale che lo rese attuabile sono lì a dimostrarlo. Ma ancor più importante fu il legame tra il progetto "seleArte" e l'esperienza dei critofilm, giustamente evidenziato in più occasioni¹⁷.

Ragghianti fu il primo a usare riprese aeree per la realizzazione di un cortometraggio d'arte (vedi *Terre alte di Toscana*) e, nel corso delle sue realizzazioni filmiche, favorì la messa punto della "verticale Ventimiglia", il cui nome deriva da quello del suo fedele operatore (Carlo Ventimiglia), uno strumento ancora artigianale per riprese dinamiche di fotografie statiche che anticipò procedimenti che oggi vengono realizzati al computer¹⁸. Sono questi aspetti della sua attività

I critofilm di C. L. Ragghianti.

Tutte le sceneggiature desunte da V. La Salvia

Testi di V. Fagone, A. Caleca, L. Cuccu

Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte,
Lucca 2006

Presentazione accompagnata dalla proiezione del
critofilm *Michelangiolo*, 20 ottobre 2006

che imprimono un tocco avvenirista ad un corpus di documentari dedicati a contrade medioevali, monete tardoromane e scavi archeologici pompeiani. Tocco che risulta più concreto se teniamo presente che Ragghianti per primo in Italia cominciò a pensare alle applicazioni dell'informatica (anche se allora la si chiamava ancora cibernetica) agli studi di storia dell'arte, come dimostrano alcuni

interventi raccolti nel terzo volume di *Arti della visione*.

Se nell'esperienza dei critofilm c'erano degli eccessi di fiducia nelle possibilità divulgative del mezzo cinematografico (eccessi non in relazione al mezzo in sé, ma all'istituzione cinematografica nel suo insieme e agli assetti del consumo cinematografico), tali limiti risultano oggi superati dallo sviluppo delle nuove tecnologie, dai nuovi assetti dei linguaggi multimediali. È oggi possibile attivare percorsi intermediali e intertestuali che permettono di mettere in relazione in forme inedite la "visione cinematografica" con l'insieme di documentazione filologica, sapere critico e lavoro interpretativo che costituisce il retrotesto della visione filmica dell'opera.

Il lavoro di documentazione filologica e di interpretazione critica offerto dal libro di Valentina La Salvia esplicita il sistema di relazioni che sta alla base dei critofilm.

Due sono i possibili sviluppi di questo lavoro. Il primo riguarda la possibilità di trasferire in supporti intermediali e intertestuali il corpus dei critofilm, in modo da valorizzarne tutte le potenzialità. Il secondo è la progettazione, alla luce del modello così chiaramente esplicitato, di nuovi critofilm, su altri soggetti. Ecco un modo efficace per de-monumentalizzare il corpus dei critofilm e farlo diventare un modello operativo per nuove imprese interpretative e divulgative, secondo lo spirito originale che ispirò questa parte importante dell'opera di Ragghianti.

¹ V. La Salvia (a cura di), *I critofilm di Carlo L. Ragghianti*, Edizioni Fondazione Ragghianti, Lucca 2006.

² P. Scremin (a cura di), *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte*, Allemandi, Torino 1990;

³ Vedi P. Scremin, *Uno sguardo panoramico su Luciano Emmer*, in Aa. Vv., *In immagine. Nuovi percorsi della figurazione: cinema e pittura*, Centro Santa Chiara, Modena 1989, pp. 33-42

⁴ Vedi M. Canosa (a cura di), *Henri Storck. Il litorale belga*, Campanotto Editore, Udine 1994

⁵ Si possono citare al proposito alcuni esempi di traduzione in forma cinematografica di famosi saggi di storia dell'arte, come per esempio *Le Tintoret d'après Jean-Paul Sartre ou La Déchirure jaune* (1983) di Didier Baussy, recentemente edito in dvd dalla Gallimard di Parigi (2005).

⁶ G. P. Bernagozzi, *Il cinema corto. Il documentario nella vita italiana dagli anni quaranta agli anni ottanta*, La Casa Usher, Firenze 1979; vedi anche M. Gasparini, *Moduli del documentario sull'arte. C. L. Ragghianti e G. Guerrasio*, tesi di laurea, relatori G. P. Bernagozzi e P. G. Castagnoli, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Bologna, a.a. 1979-1980 (la tesi di Gasparini contiene in appendice un'intervista a Ragghianti che è stata poi ripubblicata in A. Costa, *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, Campanotto, Udine 1995, pp. 61-72).

⁷ Vedi D. Ferrante (a cura di), *I critofilm di Carlo*

L. Ragghianti, Dipartimento di Musica e Spettacolo-Università di Bologna e Istituto di Storia-Università di Udine, Bologna 1993.

⁸ Ph.-A.-Michaud (a cura di), *Histoire de l'art et cinéma. Les critoflms de C. L. Ragghianti*, Musée du Louvre, Paris 1994. Per un elenco dettagliato delle altre iniziative espositive non citate nel presente articolo, vedi la cronologia che accompagna la prefazione di Fagone in La Salvia (a cura di), *I critofilm...*, op. cit., pp. 10-11.

⁹ Vedi V. Fagone, *Prefazione*, in La Salvia (a cura di), *I critofilm...*, op. cit. pp. 8-9.

¹⁰ A. Costa, *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, cit.

¹¹ Vedi M. Scotini (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milano 2000.

¹² P. Bonitzer, *Décadrages. Cinéma et peinture*, Éd. de l'Etoile, Paris 1985; J. Aumont, *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Séguier, Paris 1989; trad. it. *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia 1991; G. Viatte (a c.), *Peinture cinéma peinture*, Hazan, Paris 1989; R. Bellour (a cura di), *Cinéma et peinture. Approches*, Puf, Paris 1990; A. Costa, *Cinema e pittura*, Loescher, Torino 1991 (confluito e rifuso poi in Id., *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino 2002); B. Peucker, *Incorporating Images. Film and Rival Arts*, Princeton University Press, Princeton (N. J.) 1994; A. Ortiz e M. J. Piqueira, *La pintura en el cine. Questiones de representacion visual*, Paidós, Barcelona

1995; A. Dalle Vacche, *Cinema and Painting. How art is used in film*, University of Texas Press, Austin 1996.

¹³ Vedi H. El Nouty, *Théâtre et pré-cinéma. Essai sur la problématique du spectacle au XIX siècle*, A.G. Nizet, Paris, 1978; M. Milner, *Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982; trad. it. *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, il Mulino, Bologna 1989.

¹⁴ Gli studi di Ragghianti in questo settore, iniziati negli anni trenta, sono infine confluiti nella raccolta dal titolo complessivo *Arti della visione* (vol. I: *Cinema*, Einaudi, Torino 1975; vol II: *Teatro*, ivi 1976; vol III, *Il linguaggio artistico*, ivi 1979).

¹⁵ C. L. Ragghianti, *Arti della visione*, I, *Cinema*, cit., p. 21.

¹⁶ P. Galassi, *Before Photography. Painting and the Invention of Photograph*, Museum of Modern Art, New York 1981; trad. it. *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia* (1981), Bollati Boringhieri, 1989; J. Aumont, *L'occhio interminabile*, cit..

¹⁷ Si veda il contributo di A. Caleca in La Salvia (a cura di), *I critofilm...*, op. cit. pp. 12-14.

¹⁸ Vedi *La "verticale" di Carlo Ventimiglia, il "baldacchino" e altre macchine speciali*, in A. Baldi (a cura di), *I Ventimiglia, tre generazioni in cinema*, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma 1995.