

# La musica nei *critofilm* di Raggianti



Fondazione  
Ugo e Olga Levi  
onlus



FONDAZIONE  
CENTRO STUDI  
SULL'ARTE  
LICIA E CARLO LUDOVICO  
RAGGHIANTI

La musica nei *critofilm* di Raghianti

QUADERNI  
DI MUSICA PER FILM

**Comitato editoriale**

Roberto Calabretto *Direttore*

Sergio Bassetti

Laurent Feneyrou

Antonio Ferrara

Daniele Furlati

Riccardo Giagni

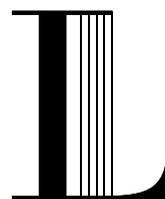
Roberta Novielli

Cosetta Saba

Federico Savina

*La musica nei critofilm* di Raghianti

a cura di Roberto Calabretto e Paolo Bolpagni



Edizioni Fondazione Levi  
Venezia 2022

**Presidente**

Alberto Fontana

**Direttore**

Paolo Bolpagni

**Consiglio di Amministrazione**

Alberto Fontana *Presidente*

Rosetta Ragghianti *Vicepresidente*

Vittorio Armani

Raffaele Domenici

Umberto Sereni

Alessandra Trabucchi

**Comitato scientifico**

Alessandra Lischi *Presidente*

Fabio Benzi

Paolo Bolpagni

Martina Corgnati

Davide Turrini

**Organo di controllo**

Roberto Sclavi

**Segreteria della Fondazione**

Giuliana Baldocchi

*Segreteria generale*

Laura Bernardi

*Editoria e segreteria di «Critica d'Arte»*

Valentina Del Frate

*Servizi educativi*

Elena Fiori

*Rapporti con la stampa*

Angelica Giorgi

*Registrar delle mostre, fototeca*

Sara Meoni

*Riordino degli archivi*

Maria Francesca Pozzi

*Biblioteca e archivi*

**Consiglio di Amministrazione**

Davide Croff *Presidente*

Nicola Greco *Vicepresidente*

Luigi Brugnaro

Paolo Costa

Fabio Moretti

Fortunato Ortombina

Giancarlo Tomasin

**Revisori dei Conti**

Raffaello Martelli *Presidente*

Chiara Boldrin

Maurizio Messina

**Comitato scientifico**

Roberto Calabretto *Presidente*

Sandro Cappelletto

Dinko Fabris

Laurent Feneyrou

Cormac Newark

Paolo Troncon

Marco Tutino

Paula Varanda

Vasco Zara

**Direttore e direttore della Biblioteca**

Giorgio Busetto

**Staff**

Ilaria Campanella

Claudia Canella

Giulia Clera

Alessandro Marinello

Fabio Naccari

Anna Rosa Scarpa

**Collaboratori**

Margherita Olivieri

**Archivio Giovanni Morelli**

Paola Cossu

Laura Desideri

Valeria Zane

Angelina Zhivova

**Commissione consultiva per la Biblioteca**

Giorgio Busetto *Coordinatore*

Roberto Calabretto

Stefano Campagnolo

Claudia Canella

Annarita Colturato

Paolo Da Col

Andrea Liberovici

**Lyra srl impresa sociale**

Giorgio Busetto *Amministratore unico*

Alessandro Marinello *Direttore*

Fabio Naccari

Anna Rosa Scarpa

Valeria Zane

Giovanni Diaz *Sindaco*

**Redazione e coordinamento editoriale**  
Claudia Canella

**Progetto grafico e impaginazione**  
Karin Pulejo

**Stampa**  
L'Artegrafica, Casale sul Sile (Treviso)

**In copertina**  
Frame dal *critofilm*  
*Il Cenacolo di Andrea Del Castagno,*

FONDAZIONE CSC - ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA (IVREA)  
PER GENTILE CONCESSIONE DI  
ASSOCIAZIONE ARCHIVIO STORICO OLIVETTI

**Frames dai *critofilm***  
Pagine 2, 15-16, 41-42, 73-74, 78  
*Il Cenacolo di Andrea Del Castagno*  
*Lucca Città Comunale*  
*Urne Etrusche di Volterra*  
*Arte della Moneta nel Tardo Impero*  
*Pompei urbanistica*  
*Canal Grande*

FONDAZIONE CSC - ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA (IVREA)  
PER GENTILE CONCESSIONE DI  
ASSOCIAZIONE ARCHIVIO STORICO OLIVETTI

**In collaborazione con**  
CSC - Archivio Nazionale Cinema Impresa  
e Associazione Archivio Storico Olivetti

La proprietà delle immagini appartiene  
alle istituzioni culturali proprietarie delle opere,  
che sono coperte da copyright.  
È vietata la riproduzione anche parziale

Nell'edizione digitale del presente volume  
i collegamenti ipertestuali sono consultabili  
cliccando sui termini sottolineati e in colore  
(esempio: [Michelangiolo](#))

Nell'edizione a stampa è possibile consultare  
gli stessi inquadrando con il proprio dispositivo  
elettronico il seguente QRcode:



© 2022 by FONDAZIONE LEVI  
S. Marco 2893, Venezia  
Tutti i diritti riservati per tutti i paesi

edizione on-line  
<https://www.fondazionelevi.it/editoria/la-musica-nei-critofilm-di-ragghianti>

ISBN 978 88 7552 071 7



La musica nei *critofilm* di Raghianti

- X *Davide Croff*
- XI *Alberto Fontana*
- 3 Per conoscere Raghianti e i *critofilm*  
*Antonio Costa*
- 17 Sulla funzionalità della musica al corso filmico.  
La musica nei *critofilm* di Carlo Ludovico Raghianti  
*Valentina La Salvia*
- 43 La musica nei *critofilm* di Raghianti  
*Roberto Calabretto e Francesco Verona*
- 75 I *critofilm* conservati nell'Archivio Nazionale Cinema Impresa,  
la bellezza ritrovata  
*Elena Testa*

Questo volume, terzo della collana dedicata alla musica per film delle edizioni della Levi, rappresenta un ulteriore momento degli studi che sempre più si stanno sviluppando all'interno della Fondazione coinvolgendo studiosi di levatura internazionale. Si pone altresì come significativo esito della collaborazione con una prestigiosa istituzione culturale con cui saranno avviati ulteriori progetti in futuro. Infatti, la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti a Lucca e la Fondazione Ugo e Olga Levi a Venezia, a distanza di qualche mese l'una dall'altra, hanno tenuto nelle rispettive sedi due sessioni seminariali dedicate alla musica dei *critofilm* di Ragghianti e ne presentano ora congiuntamente i risultati coi saggi di Antonio Costa, Roberto Calabretto, Valentina La Salvia, Elena Testa e Francesco Verona.

Questi lavori hanno inteso esplorare aspetti del tutto ignorati nell'ambito della musica per film e parzialmente indagati in quello del documentario, mettendo in luce anche le modalità operative molto autarchiche, ma altresì concretamente tese al conseguimento dell'obiettivo critico, di Ragghianti. Sono saggi che provengono da studiosi di formazione diversa e affrontano il problema da differenti prospettive, filmologica, e musicologica, e complementari, permettendo di cogliere la poetica di Ragghianti in tutta la sua complessità. A questo si aggiunge una breve riflessione sui problemi connessi al restauro che oggi sono di grande interesse per la tutela del patrimonio audiovisivo.

L'incontro tra i due Istituti ha potuto così combinare obiettivi e competenze secondo metodologie d'indagine scientifica felicemente aggiornate. Un campo di ricerca che poteva apparire, anche alla luce delle affermazioni stesse di Ragghianti, insignificante e arido, si rivela fecondo di spunti, rilievi, esami critici in un ambito come quello cinematografico necessariamente complesso. L'augurio è quindi che possano ritrovarsi altre occasioni di collaborazione capaci di conseguire nuovi risultati nel comune interesse per la ricerca, lo studio, la produzione e conservazione di prodotti culturali di alto livello, perché quanto desiderato dai rispettivi Fondatori concorra a sviluppare e mantenere in tempi così difficili come appaiono questi nostri la luce delle più nobili espressioni della nostra civiltà.

*Davide Croff*  
Presidente  
Fondazione Ugo e Olga Levi

La Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti persegue fortemente una politica di collaborazione con altre importanti istituzioni. Tra queste, si è segnalato il proficuo lavoro congiunto svolto con la Fondazione Ugo e Olga Levi, che ha portato a organizzare, nell'autunno del 2019, una duplice giornata di studi (il 15 novembre a Venezia, a dispetto della disastrosa *aqua granda* allora imperversante, e il 29 a Lucca) su un aspetto finora quasi del tutto ignorato o oggetto di sporadiche indagini, e invece meritevole di ricerca e approfondimento, ossia il tema delle colonne sonore dei *critofilm* di Carlo Ludovico Ragghianti. Si tratta di un argomento originale e importante, perché, tra gli elementi che concorsero alla riuscita di tali realizzazioni cinematografiche, la musica fu tutt'altro che secondaria. Compositori di varia estrazione (Giorgio Fabor, Franco Potenza, Bruno Nicolai e, soprattutto, Daniele Paris, voce di primo piano nel panorama italiano, socio di 'Nuova Consonanza') scrissero le colonne sonore di queste pionieristiche pellicole, rendendo la filmografia di Ragghianti un caso di particolare interesse.

Tra gli scopi statuari della nostra Fondazione figurano la valorizzazione dell'esperienza di lavoro e di cultura dei due grandi storici dell'arte cui è intitolata, e la promozione di studi su di loro o posti nel solco tracciato dall'opera da essi compiuta, anche organizzando, in proprio o in collaborazione con altre istituzioni, convegni finalizzati alla ricerca, alla promozione e alla divulgazione dell'arte e della cultura in generale.

Siamo perciò molti lieti per la realizzazione editoriale degli atti delle due giornate incentrate sulla musica nei *critofilm*. La mia gratitudine va ai direttori delle due Fondazioni, Paolo Bolpagni per la Ragghianti e Giorgio Busetto per la Levi, al personale di entrambe le istituzioni, ai relatori e autori, e a tutti coloro che a vario titolo hanno contribuito a questo felice esito.

*Alberto Fontana*  
Presidente  
Fondazione Centro Studi sull'Arte  
Licia e Carlo Ludovico Ragghianti





Antonio Costa

## Per conoscere Ragghianti e i *critofilm*

### Introduzione

«Simbiosi estetica tra lo schermo e il quadro»: così André Bazin [1959, 131] definisce il film sull'arte. Per quanto le opinioni di Bazin e Carlo Ludovico Ragghianti circa i film sull'arte siano divergenti, prenderò le mosse da questa definizione per introdurre l'opera di Ragghianti, la sua teoria del cinema e la pratica dei *critofilm*.

Per non scambiare questa definizione per una banalità, bisognerà contestualizzarla nel sistema di pensiero di Bazin e nel dibattito attorno al film sull'arte che si svolge lungo gli anni quaranta e cinquanta del secolo scorso, gli anni di maggior effervescenza del film sull'arte [Chevrefils Desbiolles 1998].

Secondo Jean Ungaro [2000, 146-147], autore di un importante saggio sul critico francese, c'è in Bazin l'idea che l'intervento del cinema possa 'naturalizzare' la pittura. Cosa significa? Provo a tradurre e a interpretare: l'intervento della cinepresa sul quadro, abolisce la cornice e la sostituisce con il mascherino (*cache*) che è il limite mobile dell'inquadratura. La sparizione della cornice fa sì che l'universo pittorico coincida con l'universo *tout court*. Costatazione che autorizza Bazin ad applicare ai film sull'arte i principi della sua estetica cinematografica e ad affrontare una duplice sfida: come far diventare il far vedere della pittura (*le faire voir de la peinture*), un *far vedere* la pittura per mezzo di un far vedere del cinema (*un faire voir du cinéma*) che diventa a sua volta *un far vedere il cinema*? Può sembrare complicato gioco di parole, ma in realtà è piuttosto semplice: anche nei film sull'arte a condurre il gioco deve essere il cinema, se manca il cinema, non si riuscirà a vedere nemmeno la pittura.

Nei documentari sull'arte di Carlo Ludovico Ragghianti si realizza, per parafrasare Bazin, una simbiosi tra il 'cinematografo rigoroso' e il 'critofilm', come a dire tra le due idee chiave della sua teoria del cinema come arte e della sua pratica del film sull'arte.

### *Cinematografo rigoroso*

L'idea del cinema come arte figurativa fa la sua comparsa già in *Cinematografo rigoroso* [1933, 69-92], cioè nel primo scritto di Ragghianti sul cinema, e ad essa egli resterà fedele senza sostanziali modifiche [1975a, 5-37]. Ragghianti ha

Frames dal *critofilm*

*Il Cenacolo di Andrea Del Castagno*

FONDAZIONE CSC - ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA (IVREA)  
PER GENTILE CONCESSIONE DI ASSOCIAZIONE ARCHIVIO STORICO OLIVETTI

ventidue anni, quando nell'autunno del 1932, in una stanza di via della Faggiola a Pisa, scrive *Cinematografo rigoroso* che uscirà l'anno successivo in «Cine-Convegno» [1933], cioè nello stesso anno in cui «La Critica», rivista diretta da Benedetto Croce, pubblica il suo saggio *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca* [Ragghianti 1933a; 1980, 133-170]. Va tenuta presente questa concomitanza se si vuole comprendere il pensiero estetico di Ragghianti e farsi un'idea precisa delle genesi dei *critofilm*.

Un testo di teoria del cinema è impegnato su due differenti versanti, uno teorico-metodologico con tutti i necessari riferimenti filosofici e culturali, e uno che si richiama direttamente ai film, a casi cinematografici concreti. Da quale versante cominciare? Ad uno studente, anche alle prime armi, che me lo chiedesse, darei il consiglio di partire dai film, andare subito a vedere quali sono gli esempi cinematografici che Ragghianti cita, cercare di assorbire al meglio il cinema di cui parla e poi ripercorrere a partire dalle immagini viste e riviste la tessitura del discorso teorico, il senso del percorso analitico. A questo studente (supponiamo del secondo o terzo anno di una laurea triennale), mi permetterei anche di ricordare che l'autore quando scriveva questo testo, *Cinematografo rigoroso*, aveva più o meno l'età che ha lui oggi. Non perché si deprima, ovviamente, ma per fargli coraggio, per convincerlo che un amore di pari intensità, di cui è capace la prima giovinezza, è il patrimonio che ha in comune con l'illustre studioso. Ed è appunto l'amore per il cinema che può spingerlo a ripercorrere la complessa riflessione estetica elaborata dal critico. Partiamo da un dato empirico, che possiamo verificare immediatamente: gli esempi che Ragghianti assume per illustrare la sua teoria del cinema come arte figurativa sono belli ed intensi, di una forza straordinaria. Sofferamoci dapprima su quello che è ricavato da *La Tragedia della miniera (Kameradschaft)* di Georg Wilhelm Pabst [1931], un film giustamente famoso per l'impegno umanitario e il realismo spoglio, quasi da documentario: la narrazione di un incidente avvenuto in una miniera di carbone, al confine tra la Francia e la Germania. La scena analizzata è quella della partenza dei minatori tedeschi alla volta della miniera francese, nel disperato tentativo di portare soccorso ai compagni prigionieri della miniera: il titolo originale *Kameradschaft* allude alla solidarietà di classe, tra compagni appunto, più forte di qualsiasi pregiudizio nazionalistico. Anziché enfatizzare il valore drammatico della gestualità e dell'espressione della giovane madre che scende in strada per consentire al padre sul camion di abbracciare il figlioletto, Ragghianti [1975a, 11] si concentra sulla descrizione delle linee di movimento della scena, arrivando a questa conclusione:

Pabst riassume e concentra tutto il valore sentimentale nel modo con cui l'obiettivo, vigilato, guidato come lo sviluppo di una linea sulla carta, valorizza, rende assoluta, universalizza nella concretezza compatta del ritmo, quella testa, quella figura lungamente cercata e capace di quella espressione visiva.

Si tratta di una prosa complessa e tuttavia se leggiamo e rileggiamo questo passo e poi vediamo e rivediamo la sequenza finiamo per coglierne il disegno: a dare una forza unica alla scena, oltre alla compostezza del volto e del corpo della donna tutta tesa a trattenere dentro di sé l'angoscia che la devasta, è il complesso movimento combinato del camion che entra in scena e della giovane madre che tenendo per mano il bambino si avvicina cercando ansiosamente lo sguardo del suo uomo.

La stessa coerenza interna che Ragghianti evidenzia nel film di Pabst sulla base di un'implicita equivalenza tra procedimenti filmici e procedimenti grafico-figurativi, viene individuata anche in una sequenza di un film di Charlie Chaplin [1931], *Luci della città (City Lights)*, cioè in un film comico.

La scena analizzata è quella in cui Charlot si trova un lavoro per guadagnare quanto basta per poter aiutare la fioraia cieca. Diventato spazzino si muove con il suo carrello. Dapprima si muove in verticale verso il fondo della scena ma si imbatte in una fila di cavalli che procede perpendicolarmente alla sua direzione. Subodora un pericolo imminente per la pulizia della strada, e cambia prontamente direzione, tornando sui suoi passi. Ma qui viene sopraffatto dalla mole di un elefante che attraversa in diagonale l'inquadratura, prefigurazione di un pericolo ancor più consistente. La comicità della scena è ottenuta attraverso l'impeccabile e misurata combinazione di mimica facciale e di movimenti, quasi una tessitura astratta che sorregge una comicità basata su un tema escrementizio, sicuramente uno dei più noti e abusati. Per definire la dinamica della scena Ragghianti [1975a, 15-16] chiama in causa la «trasformazione decorativa del moto» e accosta l'esaltazione lirica del movimento propria dello stile di Chaplin alla categoria di 'linearismo funzionale' coniata da Bernard Berenson per l'arte del Pollaiuolo. Così facendo, Ragghianti interpreta la stilizzazione del movimento nei film di Chaplin alla luce di categorie proprie della critica d'arte che nel cinema non possono avere che un significato metaforico, analogico. I suoi riferimenti pittorici valgono soprattutto come termini di paragone e sembrano avere una funzione prevalentemente ideologica, di nobilitazione del cinema così ricondotto nel grande alveo di una tradizione figurativa e critica.

Può fare uno strano effetto al cinefilo di oggi sentire applicata al cinema una prosa tanto erudita. La varietà dei riferimenti pittorici e critici si basa, come abbiamo visto, sulla ferma convinzione di Ragghianti che il cinema e la pittura richiedano l'uso di identiche categorie critiche. In realtà con la sua prosa finisce per dimostrare qualcosa di diverso: descrivendo un film con il linguaggio della critica d'arte, si otterrà solo che la prosa cinematografica assomigli alla prosa della critica d'arte. Forse non basta che l'analista descriva un film come un quadro, isolando e assolutizzando i valori figurativi, perché anche il film 'funzioni' come un quadro. Accade però – ed è il suo caso – che il critico, utilizzando il modello pittorico, riesca a individuare la configurazione dominante o il

principio strutturale che la sorregge, ma non è il riferimento all'arte figurativa che può offrire migliori garanzie di altri: ogni buona 'lettura' dovrebbe riuscire a fare questo, indipendentemente dai modelli di riferimento utilizzati.

Tuttavia, l'identità tra cinema e arte figurativa, che inizialmente sembra avere motivazioni prevalentemente ideologiche (la legittimazione estetica del cinema), andrà meglio precisandosi attraverso una più rigorosa definizione delle loro strutture spazio-temporali. Paradossalmente, dal confronto risulteranno meglio illuminati aspetti dell'arte figurativa piuttosto che del cinema. Del resto, lo stesso Ragghianti [1975b, 240], facendo un primo bilancio dell'esperienza dei *critofilm*, riconoscerà esplicitamente che «lo studio del film come espressione, come linguaggio» lo ha notevolmente aiutato a precisare i termini della sua riflessione critica.

Ragghianti non appiattisce mai il rapporto tra cinema e pittura enfatizzando il condizionamento della comune base prospettica della figurazione pittorica e di quella filmica (la camera *obscura*). Anzi, partendo dalla comune base prospettica e dall'originario condizionamento tecnico, pone il problema di come avvengano le varie differenziazioni stilistiche: la 'soggettivazione' quale forma di affrancamento dei singoli cineasti dalle comuni basi tecniche. Si tratta di capire come in ognuno di loro il comune spazio prospettico acquisti valenze diverse. Vale la pena, a questo proposito, di ricordare un saggio *I problemi artistici e tecnici del film (1950)*, in cui Ragghianti [1975c, 163-174] mette in evidenza le differenti elaborazioni dello spazio prospettico in Carl Theodor Dreyer, David Wark Griffith e Ewald André Dupont.

In Dreyer, ad esempio, riscontra [ivi, 168]

una diffusione e velocità aerea di circolazione, e perciò di prensione visiva, che è dovuta al suo stile luministico, che risolve in una trasposizione a volte anche radicale della visualità intesa secondo lo schema della *pyramis visiva*.

Più complesso e articolato è, a suo giudizio, il metodo di Griffith [ibidem] che procede

per piani e intersezioni, per dislocazioni e gittate misurabili che possono ridursi, in astratto, a prospettiva geometrica.

Come a dire che la coerenza e la coesione dello spazio dell'azione è il limite a cui tende un complesso lavoro di analisi e combinazione di punti di vista e intersezioni. Di grande interesse è poi il confronto tra il trattamento dello spazio prospettico in Griffith e in Dupont visti come esempi di 'oggettivazione' e 'soggettivazione', in una prospettiva che sembra anticipare l'applicazione di modelli linguistici alle strategie della narrazione filmica. A proposito di Griffith, Ragghianti parla di un «dominio formale che si configura come distacco epico,

contemplativo, *narrato in terza persona*» [ibidem]. Nell'autore di *Variété*, il film che mette a frutto i risultati dei grandi sperimentatori degli anni venti (Friedrich Wilhelm Murnau, Abel Gance e altri) in fatto di 'camera soggettiva', egli coglie invece «una immersione diretta, una partecipazione indistinta al mondo rappresentato, una *identificazione col racconto in persona prima*» [ibidem, miei corsivi]. Da questi rapidi esempi del metodo di lettura della forma filmica proposto da Ragghianti emerge in tutta la sua pregnanza il significato dell'espressione *Cinematografo rigoroso*. Essa riguarda tanto un modo di fare il cinema, quanto un modo di formalizzarne a posteriori i procedimenti.

I criteri, ispirati al più rigoroso formalismo, enunciati in questi rapidi passaggi analitici di *Cinematografo rigoroso*, sono con vigore ribaditi da Ragghianti [1975b, 89-100] in uno scritto del 1955, dedicato a *Ordet* di Carl Theodor Dreyer [1954], che è allo stesso tempo il suo più compiuto saggio di analisi di un film e la sua più esplicita dichiarazione su metodi e fini della critica. Punto di contatto tra questo scritto e il più antico *Cinematografo rigoroso* è il riferimento a Chaplin [1925] che serve sia per chiarire la portata del rigore compositivo della sequenza dreyeriana, sia, in ragione della distanza incommensurabile che separa i due cineasti sul piano dei temi e dello stile, per ribadire e confermare il valore dell'opzione formalista. In effetti ci vuole una bella *vis* polemica per usare, come termine di paragone di alcune delle sequenze più austere e solenni di Dreyer, la sequenza della capanna in bilico in *La febbre dell'oro (The Gold Rush)* di Chaplin: ma essa appare del tutto giustificata dall'intento polemico nei riguardi di quanti hanno limitato le loro osservazioni sul film di Dreyer a considerazioni di ordine contenutistico, psicologico, tematico.

Ragghianti [1975b, 90] prende le distanze dai giudizi relativi al film di Dreyer che vertano esclusivamente

sul tema, sulla materia narrata, sulle figure psicologicamente intese e sulle loro relazioni, sulla credibilità o incredibilità, sulla plausibilità o sull'arbitrio logico di certe e di certe altre situazioni, sul "clima" fideistico o agostiniano, sui contrapposti ideologici, sugli eccessi di verismo [...] e così via.

In breve troviamo qui un repertorio dei temi più trafficati in qualsiasi critica d'epoca (e nella critica cinematografica in genere). A questa tipologia di discorsi, egli contrappone un discorso critico concentrato sull'analisi della «costruzione delle immagini e del loro movimento».

E in aperta contrapposizione a quanti avevano basato tutta la loro critica sull'analisi dei discorsi espliciti, dei contenuti «letterari», dichiara [ibidem]:

Ora è o dovrebbe essere chiaro che una produzione cinematografica non è veicolo fisico di voci o di discorsi, ma è concreta e vigente proprio in quelle forme visuali in movimento, in un movimento costruito e sviluppato (o non costruito e non sviluppato).

### Invenzione del *critofilm*

Quando Ragghianti inizia con *La Deposizione di Raffaello* [1948] l'esperienza dei *critofilm*, il documentario sull'arte vive un periodo di grande effervescenza. Si tratta di una stagione ricca di speranze e promesse, piena di fiducia nel rinnovamento estetico portato dal cinema e nelle enormi possibilità divulgative del nuovo mezzo. In quegli anni firmano significativi documentari d'arte Henri Storck e Paul Haesaerts, Alain Resnais, Pierre Kast e in Italia, Luciano Emmer, Umberto Barbaro, Francesco Pasinetti e altri ancora. Nell'ambito di questa produzione, si possono individuare due opposte tendenze. La prima che possiamo definire del documentario creativo è rappresentata da film come quelli di Emmer o di Resnais. Di quest'ultimo si può citare *Van Gogh* [1948] particolarmente apprezzato da Bazin in quanto conserva «l'ambiguità e la polivalenza di ogni autentica creazione». Su un versante opposto si collocano, invece, documentari come *Rubens* [1948] di Stork e Haesaerts che privilegia la dimensione critica, alla quale resta solidamente ancorato il lavoro cinematografico di Ragghianti, che altro non è che il coerente sviluppo del suo lavoro di storico e teorico dell'arte. Del resto egli non è il solo storico dell'arte che in quegli anni si accosta al cinema: limitandoci all'Italia, si possono ricordare le coeve esperienze di Roberto Longhi, che collabora con Umberto Barbaro al *Carpaccio* [1948] e *Caravaggio* [1948], o quella di qualche anno anteriore di Rodolfo Pallucchini, che collabora al *Tintoretto* [1943] di Edmondo Cancellieri. A differenza dei suoi colleghi, Ragghianti arriva al documentario d'arte con la precisa intenzione di superare il ruolo tradizionale di semplice consulente o autore del commento e di assumersi in toto la responsabilità del film. Altra differenza di non poco conto sta nel fatto che, come abbiamo visto, ha alle spalle una significativa produzione teorica nel campo del cinema, iniziata contestualmente alla sua attività di storico e teorico dell'arte. Ed anche come teorico Ragghianti si differenzia da quanti, storici e teorici dell'arte, si sono in quegli stessi anni occupati, chi in modo episodico chi in modo più sistematico, di cinema (tra questi si possono ricordare Rudolf Arnheim e Erwin Panofsky).

Il tempo, cioè la temporalità dell'opera e la temporalità della visione, è il tema centrale della riflessione critica di Ragghianti sul quale si fonda sul piano teorico e metodologico la possibilità stessa del *critofilm*. È un luogo comune (che come tutti i luoghi comuni contiene la sua parte di verità) dire che, a differenza della pittura che immobilizza l'istante, il cinema vive nella dimensione del tempo. A questa riduttiva semplificazione, contrappone l'idea, centrale nel suo sistema di pensiero, della 'temporalità' della pittura.

Il tempo in pittura è *rappresentato*, anche se non *riprodotto* come al cinema. Non solo: esiste anche in ogni opera figurativa una successione temporale che è data dal tempo di 'visione' o di 'lettura'. Esiste cioè una temporalità attivata dallo spettatore o, più precisamente, dalla durata e dal percorso del suo sguardo,

che sono per così dire programmati dalla struttura stessa dell'opera. È su questo piano che Ragghianti trova le argomentazioni di maggior rilievo teorico circa l'identità tra arti figurative e cinema.

Discende, quindi, da un preliminare riconoscimento di un'omogeneità tra cinema e pittura, basata sul riconoscimento dell'intrinseca spazio-temporalità di quest'ultima, il progetto di un approccio filmico alle arti visive. È appunto l'esperienza della visione, intesa come forma specifica del riconoscimento dell'organizzazione spaziale e della scansione temporale dell'opera, che costituisce il punto d'incontro tra cinema e arti visive. Il cinema diventa attraverso il montaggio e i movimenti di macchina un metodo di simulazione delle modalità di visione dell'opera, dei percorsi interni che la sua organizzazione induce, stimola, prevede. Naturalmente non tutti i *critofilm* realizzano con pari precisione ed efficacia un programma tanto impegnativo, che trova forse la sua realizzazione più ambiziosa in *Michelangiolo* [1964].

Se osserviamo come si attua l'integrazione tra il percorso visivo-filmico e quello critico-interpretativo, notiamo la precisione con cui il commento della voce over s'innesta su una 'partitura' basata su un uso combinato di mascherini e dissolvenze, quasi a simulare il percorso ritmico-visivo della 'lettura':<sup>1</sup>

Sul grande telaio ritmico unitario della cornice, Michelangiolo ha sviluppato percorsi complessi e collegati, usando spesso dell'identità della strofe metrica come ritocco alla successione visiva imposta allo spettatore perché possa muoversi entro l'opera foltissima, possa comprendere e ricostruire.

In questa azione combinata di mezzi filmici e di commento si attua il tentativo di dare conto contemporaneamente della struttura ritmico-visiva dell'opera, del processo ideativo-realizzativo e del processo di lettura. Se il risultato è indubbiamente complesso e di non facile fruizione, resta altrettanto indubbio il fascino di questo tentativo di penetrare nell'opera, di appropriarsene e di dominarla attraverso lo strumento visivo (la cinepresa) e verbale (il commento).

Non va tuttavia trascurato il primato che Ragghianti attribuisce al 'visivo'. È vero che egli ritiene che [1975d, 237] l'«operazione cinematografica ricostruttiva» propria del *critofilm* discenda direttamente dallo «stadio della critica»; il che significa che la forma filmica deve combaciare il più possibile con il flusso creativo, attivando quei procedimenti che riescano a dare conto della creazione come «vitale e sempre singolare processo». Ragghianti attribuisce quindi alla forma filmica un ruolo decisivo e una funzione autonoma, rispetto ai quali il commento verbale appare in posizione subordinata, tanto è vero che nell'ordine realizzativo del *critofilm* si colloca dopo la fase delle riprese e del montaggio cui è affidata la funzione primaria di comprensione e penetrazione del processo

1. Trascrizione dal commento della voce over.

creativo. C'è in tutto questo una fiducia illimitata sui poteri conoscitivi del mezzo cinematografico, inteso nella sua dimensione propriamente visiva [ivi, 232].

Un film d'arte è sempre, idealmente parlando, muto: concreto nel linguaggio proprio, il cinematografo, senz'altra aggiunta.

Né deve stupire un tale sbilanciamento a favore del 'muto', in quanto nella definizione stessa di cinema come arte figurativa è implicita una rimozione dell'aspetto sonoro, tanto più evidente al giorno d'oggi, dopo che a partire dagli anni ottanta è stato messo radicalmente in discussione il primato del visivo nella costituzione dello spazio-tempo del film. Gli apporti della linguistica e della musicologia hanno notevolmente contribuito a modificare la nostra concezione della materia stessa della costruzione dello spazio filmico, attribuendo alla parola e alla musica un ruolo troppo a lungo misconosciuto.<sup>2</sup> Tuttavia proprio su questo piano può risultare utile un riesame dei *critofilm* di Ragghianti, per comprenderne meglio la tessitura visiva e sonora, per cogliere meglio il ruolo del discorso critico, della parola, magari anche quando questo comporti una messa in discussione dei presupposti teorici.

Al di là di limiti che oggi possano risultare più evidenti che in passato, la sperimentazione dei *critofilm* di Ragghianti appare oggi attuale proprio in relazione alle possibilità aperte dagli sviluppi dell'informatica e dell'elaborazione dei testi multimediali. Dal cinema all'informatica, Ragghianti ha lungo la sua lunga carriera di studioso d'arte, teorizzato e concretamente sperimentato tutte le possibilità di utilizzare nuovi strumenti analitici capaci di ripercorrere e ricostruire il processo ideativo dell'opera.

### Conclusioni

E proprio dallo sviluppo delle nuove tecnologie viene uno straordinario rilancio, per molti versi inaspettato, del documentario sull'arte, sul quale vorrei concludere questo mio excursus sui *critofilm* d'arte di Ragghianti oggi più che mai d'attualità. Vediamo di capire perché [Costa 2022].

Il rinnovamento delle apparecchiature di proiezione imposto dalla rivoluzione digitale ha segnato la fine dell'età del cinema analogico e aperto possibilità del tutto nuove. Si sono potute collegare le sale cinematografiche per proiezioni via satellite di grandi eventi teatrali, musicali e sportivi. In questo modo, potenza della cultura convergente, si è potuto far incontrare l'eccezionalità di una prima al Teatro alla Scala di Milano o di un balletto della Royal Opera House al Covent Garden di Londra con la normalità di una proiezione pomeridiana della sala cinematografica del nostro quartiere.

Si è inoltre potuto applicare un metodo simile alle mostre d'arte che in tempi recenti hanno visto crescere in modo esponenziale il numero dei loro spettatori. Il film evento che ha aperto la strada ad una nuova età del documentario d'arte è stato il *Leonardo Live*, vale a dire la trasmissione in diretta nelle sale cinematografiche collegate dell'anteprima (8 novembre 2011) dell'inaugurazione della mostra *Leonardo da Vinci: Pittore alla Corte di Milano* (National Gallery, Londra, 9 novembre 2011 - 5 febbraio 2012).

In seguito la NEXO DIGITAL in associazione con l'emittente satellitare SKY ARTS (SKY ARTE in Italia) ha iniziato una programmazione dal titolo *Exhibition on screen* (che in Italia è diventata *La grande arte al cinema*, e dopo il passaggio in sala viene programmata sull'emittente satellitare SKY ARTE). Uno dei primi successi di questa programmazione è stato *Vermeer e la musica* [2013] di Phil Grabsky e Ben Harding. Come ha scritto il «Daily Mail», ripreso dalla pubblicità del film, si potevano vedere i dipinti in dettagli mozzafiato (breath-taken detail). L'idea vincente è stata quella di realizzare dei documentari a ridosso di grandi eventi espositivi, una sorta di *instant movie* che permetta di fare esperienza della mostra appena inaugurata o, addirittura alla vigilia dell'apertura. Un'esperienza, si noti bene, amplificata dalla proiezione su grande schermo e nella sala buia delle opere esposte. Un altro successo, più recente, è stato *Cézanne. Ritratti di una vita* [2018] di Phil Grabsky e Ben Harding che è stato presentato come evento e programmato in Italia per soli due giorni in più di cento sale (8-9 maggio 2018).

Ampio spazio, naturalmente, è riservato all'arte italiana: in questo ambito si possono ricordare *Caravaggio. L'anima e il sangue* [2017] di Jesus Garcés Lambert, *Raffaello. Il Principe delle arti* [2017] di Luca Viotto, *Michelangelo. Infinito* [2018] di Emanuele Imbucci. Si tratta di documentari che alternano interventi di autorevoli storici e critici a spettacolari riprese di spazi architettonici e che fanno ricorso a sequenze di finzione, alla maniera delle serie televisive. Oltre a un numero di proiezioni limitate a due o tre giornate, la programmazione prevede che esse avvengano contemporaneamente in modo da fornire al pubblico l'impressione di partecipare a una sorta di rito collettivo e insieme, in modo da sfruttare un'unica campagna promozionale a partire da quella della mostra stessa.

Va precisato che, al di là dell'alta qualità tecnica delle riprese, tanto la forma cinematografica quanto i commenti e l'inquadramento storico-critico sono alquanto convenzionali. I limiti di questi film sono gli stessi delle mostre che documentano, mostre che due agguerriti storici dell'arte [Montanari e Trione 2017], in un polemico pamphlet intitolato *Contro le mostre*, hanno definito 'mostre blockbuster', prendendo in prestito il termine dal gergo cinematografico con il quale si designano i film campioni d'incasso (spesso chiamati in Italia 'cinapanettoni', perché la loro uscita coincide abitualmente con le festività natalizie).

2. Il riferimento d'obbligo è ai lavori di Michel Chion [1990] del quale mi limiterò a citare *L'audiovision: son et image au cinéma*, l'opera che corona le sue ricerche degli anni ottanta.

Non sono mancati tuttavia tentativi di rinnovamento, che purtroppo non hanno mantenuto le promesse, come dimostra *Tintoretto. Un ribelle a Venezia* [Romano 2019], la cui ideazione e sceneggiatura è stata affidata a Melania G. Mazzucco, già autrice di una ragguardevole biografia di Tintoretto e di un romanzo storico a lui dedicato che è divenuto un best seller [2008; 2009]. La scrittrice compare nel film come guest star insieme al regista britannico Peter Greenaway e a Stefano Accorsi che, nell'edizione italiana, presta la sua voce per il commento fuori campo.

È questo mutato quadro tecnologico-distributivo, responsabile dell'inaspettato rilancio del genere documentario d'arte, che oggi può suggerire l'opportunità di ripensare e riproporre in forme nuove quell'esperienza pionieristica. Un attento riesame dei *critofilm* di Ragghianti potrebbe fornire indicazioni e spunti, se non per un superamento della logica prevalentemente spettacolare e consumistica dei film-evento, quanto meno per un uso ben temperato di queste straordinarie opportunità.

---

### Bibliografia

- BAZIN André, 1959, *Peinture et cinéma* in Bazin André, 1958-1962, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 4 vols., Paris, éditions du Cerf, 2: *Le cinéma et les autres arts*, p. 131.
- CHEVREFILS DESBIOLLES Yves ed., 1998, *Le film sur l'art et ses frontières*, actes du colloque (cité du livre d'Aix-en-Provence, 14-16 mars 1997), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- CHION Michel, 1990, *L'audio-vision: son et image au cinéma*, Paris, Nathan (traduzione italiana, *L'audiovisione: suono e immagine nel cinema*, 1997, Torino, Lindau).
- COSTA Antonio, 2022<sup>2</sup>, *Il cinema e le arti visive*, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi.
- MAZZUCCO Melania G., 2008, *La lunga attesa dell'angelo*, Milano, Rizzoli.
- 2009, *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, Milano, Rizzoli.
- MONTANARI Tomaso - TRIONE Vincenzo, 2017, *Contro le mostre*, Torino, Einaudi.
- RAGGHIANI Carlo Ludovico, 1933, *Cinematografo rigoroso* in «Cine-convegno», 1, 69-92, (supplemento di «Il convegno: rivista di letteratura e di tutte le arti»); altra edizione, 1975-1979, in RAGGHIANI Carlo Ludovico, 1975a, 1: *Cinema*, pp. 5-37.
- 1933a, *I Carracci e la critica d'arte nell'età Barocca*, Bari, Laterza.
- 1975b, *Il Verbo di Dreyer (1955)*, in RAGGHIANI Carlo Ludovico, 1975a, 1: *Cinema*, pp. 89-100.
- 1975c, *I problemi artistici e tecnici del film (1950)*, in RAGGHIANI Carlo Ludovico, 1975a, 1: *Cinema*, pp. 163-174.
- 1975d, *Film d'arte, film sull'arte e critofilm d'arte*, in RAGGHIANI Carlo Ludovico, 1975a, 1: *Cinema*, p. 231.
- 1975-1979, *Arti della visione*, 3 vols., Torino, Einaudi.
- 1980, *I Carracci e la critica d'arte nell'età Barocca*, Firenze, Vallecchi, pp. 133-170.
- UNGARO Jean, 2000, *André Bazin: généalogies d'une théorie*, Paris, L'Harmattan, pp. 146-147.

### Filmografia

- BARBARO Umberto - LONGHI Roberto, 1948, *Carpaccio*
- 1948, *Caravaggio*
- CANCELLIERI Edmondo - PALLUCCHINI Rodolfo, 1943, *Tintoretto*
- CHAPLIN Charlie, 1925, *La febbre dell'oro (The Gold Rush)*
- 1931, *Luci della città (City Lights)*

---

DREYER Carl Theodor, 1954, *Ordet*

DUPONT Ewald André, 1925, *Variété*

GRABSKY Phil, 2018, *Cézanne. Ritratti di una vita*

GRABSKY Phil - HARDING Ben, 2013, *Vermeer e la musica*

HAESAERTS Paul - STORCK Henri, 1948, *Rubens*

IMBUCCI Emanuele, 2018, *Michelangelo. Infinito*

LAMBERT Jesus Garcés, 2017, *Caravaggio. L'anima e il sangue*

PABST Georg Wilhelm, 1931, *La Tragedia della miniera (Kameradschaft)*

RAGGHIANTI Carlo Ludovico, 1948, *La Deposizione di Raffaello*

– 1954, *Michelangiolo*

RESNAIS Alain, 1948, *Van Gogh*

ROMANO Giuseppe Domingo, 2019, *Tintoretto. Un ribelle a Venezia*

VIOTTO Luca, 2017, *Raffaello. Il Principe delle arti*



Frame dal critofilm  
*Arte della Moneta nel Tardo Impero*

FONDAZIONE CSC - ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA (IVREA)  
PER GENTILE CONCESSIONE ASSOCIAZIONE ARCHIVIO STORICO OLIVETTI



Valentina La Salvia

## Sulla funzionalità della musica al corso filmico. La musica nei *critofilm* di Carlo Ludovico Ragghianti

A partire dal 1933, con il contributo *Cinematografo rigoroso*, Carlo Ludovico Ragghianti [1975; 1975-1979] definisce il cinema, grazie al carattere prettamente visivo che lo contraddistingue, arte. Il metodo di approccio all'elemento filmico è da ricondurre all'interno della più ampia riflessione storico-critica, di base crociana, che stabilisce una metodologia capace di analizzare le differenti forme di espressione artistica sulla base dei principi della storia dell'arte e non della tecnica. Di conseguenza i mezzi scelti dall'artista non determinano il valore figurativo dell'opera e l'analisi di un film segue le stesse modalità applicabili a una pittura o architettura. La temporalità determina gli elementi di analisi dell'opera d'arte. La composizione delle forme costituisce la temporalità interna di un dipinto, mentre il film rivela la sua essenza proprio nella successione di immagini, grazie al fattore tempo [Costa 1995].

La scelta di basare l'analisi del film sull'elemento visivo che si rivela nella temporalità, si pensi alle riflessioni sullo stile di Charlie Chaplin [Ragghianti 1975, 19], porta Ragghianti a utilizzare il cinema come strumento critico. Il suo occhio, capace di individuare gli aspetti compositivi dell'opera d'arte, guida la macchina da presa mediante le inquadrature, i movimenti di camera, la successione dei fotogrammi, in una narrazione visiva che è prima di tutto critica. Ecco che i film sull'arte realizzati da Carlo Ludovico Ragghianti dal 1948 al 1964 (il primo film d'arte è *La Deposizione di Raffaello* e l'ultimo *Michelangiolo*, per un totale di 21 realizzati in poco più di quindici anni), non sono documentari ma film di carattere 'analitico-critico', quindi *critofilm*.

Il termine 'critofilm', introdotto a partire da *Comunità Millenarie* [Ragghianti e Detti 1954], viene illustrato al Primo Convegno Internazionale per le Arti Figurative di Firenze: un documentario [Ragghianti, 1975d, 231]

di critica d'arte (penetrazione, interpretazione ricostruzione del processo proprio dell'opera d'arte o dell'artista) realizzata con mezzi cinematografici anziché con parole.

Ragghianti è l'unico storico dell'arte in Italia che, credendo fermamente nel documentario come «momento educativo esemplare e necessario», sarà attivo nel promuovere iniziative, seminari, convegni e rassegne mediante anche scambi

Frames dal *critofilm*  
*Lucca Città Comunale*

FONDAZIONE CSC - ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA (IVREA)  
PER GENTILE CONCESSIONE ASSOCIAZIONE ARCHIVIO STORICO OLIVETTI

culturali con altri paesi, in particolare la Francia con il *Comité International pour le Cinéma et les Arts Figuratifs* (CIDALC).

Racconta Raghianti [1975e, 246]

Nel 1954-55, per felice concorso di circostanze, tra cui segnatamente l'interessamento di Adriano Olivetti e l'iniziativa di Alberto Mortara, veniva consolidata l'esperienza di questo genere di film sull'arte, con la produzione di una serie programmatica di "documentari" contrassegnata dalla sigla "seleArte cinematografica", edizioni "seleArte" Olivetti, produzione Romor Film, Milano.

Il *critofilm* è, di fatto, una emanazione di «seleARTE»,<sup>1</sup> la rivista di cultura e informazione diretta dallo stesso Raghianti. Come la rivista, *seleArte* cinematografica mira a raggiungere i non addetti ai lavori mediante il linguaggio multimediale: «la cultura artistica, cioè la possibilità di prendere coscienza dell'arte, è affidata solitamente ai libri, alle riviste, alla stampa, all'insegnamento discorsivo, alle conferenze» scrive Raghianti [ivi, 247]

oggi il cinema è, senza contrasto, la lingua di comunicazione più universale e più immediata, quella che parla a tutti con più diretto potere di convinzione. I film documentari d'arte della serie di "seleArte cinematografica" costituiscono il tentativo di formare questa cultura e questa coscienza di valori per mezzo del cinema, ampliando, e per certi aspetti superando, i mezzi e le capacità della parola e della stampa.

La Olivetti, fondata nel 1908, è la prima fabbrica di macchine da scrivere in Italia. Adriano, che ne è il direttore dal 1932, si dimostra un imprenditore dai molteplici interessi, promotore, tra le numerose iniziative culturali, della realizzazione di documentari dedicati a tematiche industriali, tecniche, scientifiche e sociali [Ferroni 1950].<sup>2</sup> L'ingresso dei *critofilm* segna una fase molto importante e proficua per l'azienda di Ivrea, con contributi innovativi, sia dal punto di vista cinematografico che distributivo, e la prospettiva di un pubblico variegato, grazie anche alla partecipazione a festival nazionali e internazionali [Bellotto 2000, 166-178].

Raghianti ha una notevole libertà sulla organizzazione del lavoro, sia dal punto di vista finanziario che operativo; dei suoi collaboratori [ivi, 174]:

alcuni nomi sono selezionati nella sede fiorentina di "seleArte", [ma la maggior parte sono] dei filmmaker già "collaudati" nel repertorio dei film industriali "olivettiani", (ad esempio alcuni dei direttori di fotografia, autori di commenti parlati e sonori, organizzatori di

produzione), [che] hanno una provenienza per così dire eporediese o milanese e hanno comunque esperienze pregresse, sempre di buon o ottimo livello, nei difficili mestieri o arti del far cinema documentaristico.

Alberto Mortara è il direttore e organizzatore di produzione per otto *critofilm*, tra i collaboratori più significativi si occupa dell'aspetto finanziario e distributivo, e di tenere i rapporti con Raghianti, come si evince dal carteggio dell'Archivio Raghianti.<sup>3</sup> Carlo Ventimiglia è il direttore della fotografia per dieci *critofilm* ma lavora anche in undici film di argomento 'Olivettiano'. Ugo de Lucia è il produttore di cinque *critofilm* e per la Olivetti del documentario *Sud come Nord* di Nelo Risi [1957], al quale partecipa come autore delle colonne sonore il compositore Franco Potenza,<sup>4</sup> che nel 1958 firma le musiche di tre *critofilm* di Raghianti: *Arte della Moneta nel Tardo Impero*, *Pompei urbanistica* e *Pompei città della pittura*.

Per giustificare i costi di produzione, Raghianti scrive a Mortara il 5 febbraio 1955 [ACLR], agli inizi della loro collaborazione:<sup>5</sup>

mentre i "documentari" ordinari prevedono queste diverse, separate funzioni, cui corrispondono altrettante prestazioni ed altrettanti compensi, e cioè: soggetto, sceneggiatura, regia, montaggio, il tipo di film che faccio (cioè il "critofilm d'arte") concentra inevitabilmente nella medesima persona - con tutt'al più, un assistente bene addestrato - tutte le funzioni. Poiché il soggetto è la stessa interpretazione, e poiché l'interpretazione non è concepita astrattamente o separatamente dalla realizzazione cinematografica originale, tutte le operazioni solitamente affidate a diverse persone debbono essere assunte dal critico-cineasta, ad esclusione soltanto dell'operatore.

Il costo medio di un documentario negli anni Cinquanta è di uno/due milioni di lire, Raghianti chiede per il suo lavoro un milione a film: «per i films successivi ai primi tre, tutto ben considerato» prosegue «ritengo adeguato un compenso di lire un milione per ognuno, dando ovviamente, come per i primi tre, ogni garanzia culturale e tecnica»: <sup>6</sup> ci immaginiamo dunque le difficoltà incontrate dal produttore nello stare nel budget previsto, tenendo conto dei compensi dell'operatore e della colonna sonora (compreso il compositore) e della distribuzione.

Il *critofilm* è realizzato in funzione dell'opera d'arte che ne è protagonista, quindi è diverso ogni volta, e lo stesso linguaggio cinematografico varia per essere a servizio del risultato. Raghianti parte dalla critica, cioè dall'individuazione della temporalità interna ed esterna dell'opera, senza scindere le caratteristiche

1. La rivista bimestrale, pubblicata dal 1952 al 1966, propone recensioni di mostre, approfondimenti critici sulle arti 'maggiori' e sulla fotografia, il cinema, la pubblicità, lo spettacolo. Gli argomenti di carattere storico-artistico sono trattati con rigore scientifico seppure la rivista abbia un target non specialistico.

2. *Incontro con la Olivetti* (1950) di Giorgio Ferroni, ad esempio, è il racconto della fabbrica in tutti i suoi aspetti produttivi e organizzativi, in cui l'azienda si presenta come una grande famiglia, dove i dipendenti vivono una condizione affettiva fra di loro e con i superiori.

3. Conservato presso la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Raghianti di Lucca.

4. Per la Olivetti lavora anche alla colonna sonora del documentario *Il diavolo nella bottiglia* del 1968.

5. Lettera di Carlo L. Raghianti a Alberto Mortara, 5 febbraio 1955, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

6. Lettera di Carlo L. Raghianti a Alberto Mortara, 5 febbraio 1955, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

di essa dal processo costruttivo che l'ha generata e l'analisi si traduce nei movimenti della macchina da presa e nel ritmo del montaggio. Dunque l'efficacia della ricostruzione dell'analisi critica è strettamente legata alla correttezza dello strumento cinematografico ed alla sua qualità. Di fatto Ragghianti ha la necessità di avere a disposizione una strumentazione tecnica che consenta movimenti della macchina da presa analoghi a quelli dell'occhio 'critico': per questo per le inquadrature ravvicinate Carlo Ventimiglia progetta e realizza la 'Verticale Ventimiglia', una macchina che riesce a fare movimenti sinuosi in spazi limitati, garantendo la nitidezza dell'immagine, e per le inquadrature dall'alto ricorre all'utilizzo di riprese dall'elicottero, le carrellate aeree.

L'archivio Carlo Ludovico Ragghianti conserva la fondamentale documentazione preparatoria per i *critofilm*, con i carteggi tra Ragghianti e i collaboratori, le lettere di presentazione dei progetti, gli appunti di lavoro del critico-regista, l'elenco dei soggetti delle inquadrature, il calendario delle riprese, gli schemi grafici di analisi della composizione dell'opera, le fotografie dei soggetti e le mappe delle aree urbane per lo studio delle carrellate aeree. Talvolta sono presenti le sceneggiature. Ragghianti infatti non si occupa solo di soggetto, sceneggiatura, regia e montaggio ma anche della colonna sonora e in alcuni casi firma il commento parlato [Gasparini 1995, 69]. Spesso Alberto Mortara interviene per richiedere riduzioni di pellicola, e la necessità di scorciare il film causa la revisione complessiva del materiale in funzione della durata, altre volte giudica il linguaggio del commento parlato troppo tecnico e pertanto richiede la semplificazione di alcuni passaggi.<sup>7</sup> «È veramente spiacevole» si rammarica il critico nel 1954<sup>8</sup>

non poter controllare tutto fino all'ultimo. Le volte seguenti darò un calendario organizzato al capello, prevedendo tutto: così potrò (avendo però anche un assistente, che prepari, disponga, eviti le cose inutili e le ripetizioni) licenziare l'opera con un imprimatur solenne anche più di quelli ecclesiastici.

Per la musica fornisce indicazioni sull'andamento, che Mortara, a sua volta, dovrà trasmettere al compositore. Ecco le istruzioni inviate al produttore nel 1957, per il film *Urne Etrusche di Volterra* (figura 11, p. 64):<sup>9</sup>

Aggiungo che ho calcolato tutti i tempi con il cronometro, e che il commento sta larghissimo nelle immagini; per cui vi sarà molto spazio dedicato alle pure immagini e al sostegno musicale, come desideravo.

Quanto a quest'ultimo, ti mando per ogni caso un percorso approssimativo, nel quale, seguendo lo sviluppo del critofilm e aderendo al carattere e al ritmo delle immagini nella loro successione, indico la qualità della musica che sarebbe necessaria, non come temi

7. Carteggio Ragghianti - Mortara, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti ACLR.

8. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, Vallombrosa 10 settembre 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

9. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, Vallombrosa 10 giugno 1957, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

musicali, ma come ritmo, pause, accentuazioni, movimento, intensità ecc. Poi il Maestro [Giorgio Fabor] farà quel che vorrà, dato che egli non condivide certo per ragioni professionali il mio concetto sulla funzionalità della musica al corso filmico.

Si tratta di un documento denominato 'parallelismo ritmico-musicale' (figura 4, p. 37), realizzato anche per *L'Arte di Rosai* [1957] con il titolo 'note per il commento musicale' (figura 3, p. 36): infatti la musica, in base alla durata delle inquadrature e dello sviluppo del commento parlato, deve essere perfettamente allineata, a livello ritmico, con gli altri elementi.

Per *Comunità Millenarie* [1954] (figura 1, pp. 30-32) e *Stile di Piero della Francesca* [1954] Ragghianti realizza uno schema a colonne (figura 2, pp. 33-35) in cui il commento parlato è distribuito sulla durata delle inquadrature e affiancato alle indicazioni sul commento musicale.

Di seguito le trascrizioni di alcuni dei passaggi più significativi sul tema della musica nei *critofilm*, individuati nel carteggio Ragghianti-Mortara e nei documenti dell'Archivio:

#### *Comunità Millenarie*, 1954<sup>10</sup> (figura 8, p. 61)

Per la musica, come sempre indicazioni di massima e specialmente di carattere ritmico, perché i suoni si associno bene e senza dissensi, anzi con coerenza e avvaloramento, alle immagini.

#### *Il Cenacolo di Andrea Del Castagno*, 1954<sup>11</sup>

anche in questo caso per la musica ho dato solo indicazioni più che altro relative al ritmo delle immagini. Vedrà l'ottimo maestro [Giorgio Fabor]. Tuttavia la cosa importante - che tu gli vorrai ripetere da parte mia - è che tutta la prima (fino al numero 11) è essenzialmente, per quanto molto delicatamente, parodistica; perciò la musica e così la voce (diversa dalla seconda, mi raccomando) debbono per parte loro avvalorare l'effetto che si è inteso raggiungere con le immagini e col loro montaggio. Per il coro bastano tre o quattro voci, che gridino per esempio due (e tre) le frasette indicate, e le altre (3 e 4) soltanto il "basta". Così si avrà un effetto breve, ma sufficientemente intenso. Se poi la musica, spezzandosi e concitandosi, aumenterà l'effetto, tanto meglio.

#### *Stile dell'Angelico*, 1955<sup>12</sup> (figura 9, p. 62)

La maggiore semplicità deriva sia dalla volontà di farti spendere il meno possibile, sia dal carattere piuttosto statico e monumentale dell'arte dell'artista. Un elemento significativo del film, dovrà essere il passo, molto misurato e piuttosto lento. Se la musica,

10. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, Vallombrosa 10 settembre 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

11. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, Vallombrosa 10 settembre 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

12. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, Firenze 18 maggio 1955, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

pure alla diavola, e cioè senza alcuna ineranza al ritmo delle immagini, verrà contenuta anche essa in un ritmo largo e pausato, con sonorità spiegate ma mai troppo forti, con emotività ma senza accenti sentimentali i motivetti sporadici, nel complesso si otterrà un effetto buono.

### Lucca Città Comunale, 1955<sup>13</sup> (figura 7, p. 60)

Le indicazioni per il Maestro Borgazzi [Giorgio Fabor] sono, s'intende, puramente indicative, e vogliono soltanto chiarire bene le esigenze di ritmo musicale che sia capace di associarsi senza dissenso al ritmo cinematografico.

### Storia di una Piazza (La Piazza del Duomo di Pisa), 1955<sup>14</sup>

Mi raccomando, infine per il lettore: quando si inizia un discorso con l'inquadratura, iniziarlo a quel punto e non arbitrariamente; quando si scrive fine, fare pausa e dire alla fine come indicato; quando si segna pausa, fare la pausa. Questa raccomandazione vivissima è generale: non vorrei che ci fossero sfasamenti incongrui, come ce ne sono due nel Castagnaccio. In questo caso poi il commento è, necessariamente, così aderente alle immagini, che se non viene inserito con assoluta esattezza si rischia di fare una confusione grossolana. Rivisto a distanza nella memoria, e col suo commento, se la musica sarà ben condotta e bene accentata nei punti salienti, mi sembra che (malgrado si potesse desiderare di più nelle vedute aeree) il critofilm sia dei nostri migliori.

### Urne Etrusche di Volterra, 1957<sup>15</sup> (figure 4, p. 37 e 11, p. 64)

«la qualità della musica sarebbe necessaria non come temi musicali, ma come ritmo, pause, accentuazioni, intensità». Ad esempio: per le inquadrature 1 e 2 «ouverture lenta»; dalle inquadrature 12-19 «tener conto delle dissolvenze, in coincidenza con queste, passaggi e accordi marcati»; da 38 a 45 «sostenuto intensificato»; in particolare 43-44-45 «crescendi per coincidere coi movimenti ascensionali in successione»; 49-50-51 «molto animato, con crescendi in ritmo con le carrellate»; da 60 a 66 «mosso, vibrante come le luci».

### L'Arte di Rosai, 1957<sup>16</sup> (figura 3, p. 36)

Tener conto che abbiamo qui una discendente, una dissolvenza, una ascendente, una dissolvenza, una discendente, una dissolvenza e infine un'ascendente più lenta e trionfale. La musica dovrebbe essere di tono trionfale, largo, grandioso. Attenzione!!! la musica deve finire con l'inq. 57, anche rompendo (simbolo morte).

In corrispondenza all'inquadratura 58 (autoritratto di Rosai con gli occhi fissi) deve essere silenzio.

13. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, Firenze 9 settembre 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

14. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, Firenze 18 novembre 1955, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

15. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, Firenze 10 giugno 1957, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

16. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, Firenze 12 giugno 1957, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

### Stupinigi, 1963<sup>17</sup>

la musica è pessima, disturbante, sempre fuori fase. Se vogliamo presentarlo al premio con la sequenza nera (in cui non si vede quasi nulla) ritengo che sarà bocciato per errore tecnico.

La conversazione del 1980 con Massimo Gasparini rappresenta l'ultima fondamentale testimonianza sui *critofilm* da parte del loro inventore, che morirà sette anni dopo. Alla richiesta di delucidazioni sul commento musicale nei *critofilm* Ragghianti risponde così [Gasparini 1995, 71]:

si dovrebbe far fare una partitura musicale parallela al soggetto. Questo è possibile perché si può trasportare una architettura in una musica e una musica in un disegno o pittura, poiché i principi ritmici sono tutti uguali. Questa soluzione io non l'ho mai potuta realizzare per vari motivi, quindi il commento musicale dei miei critofilm è solo un sottofondo, non ha nessun significato.

Nonostante la volontà di mettere in relazione gli elementi visivi e sonori dei *critofilm* e di concentrare su se stesso tutte le funzioni cinematografiche, Ragghianti riconosce la paternità e privilegia solo la parte visiva dei suoi film d'arte. Infatti il mezzo cinematografico deve svolgere, in primo luogo, questa funzione nella restituzione della riflessione sull'opera d'arte, ecco perché spesso ha dichiarato [Ragghianti 1995, 232]: «un film d'arte è sempre, idealmente parlando, muto: concreto nel linguaggio proprio, il cinematografo, senz'altra aggiunta». Ma poiché i *critofilm* sono costituiti sia dalla parte visiva che da quella sonora, a noi spetta valutarli nella loro interezza, tenendo conto del lavoro di tutti i professionisti che vi hanno preso parte, dal direttore della fotografia al compositore. Come infine afferma Antonio Costa [1995, 24-25]:

c'è da chiedersi fino a che punto l'efficacia di alcuni passaggi cinematograficamente più complessi, e meglio riusciti, dei critofilm (anche e soprattutto in termini di attivazione di una struttura spazio-temporale capace di dar conto sia del processo ideativo dell'artista, sia di quello fruitivo e conoscitivo dello spettatore) dipenda dall'interazione tra configurazioni filmiche e organizzazione del commento, tra la partitura per immagini e quella verbale (e sonora).

### **Il documentario nel dopoguerra**

«Per ragioni convenzionali era impossibile ottenere un premio, che era necessario, dal ministero dello spettacolo se non c'erano tre elementi: il film, la materia artistica, e la musica» afferma Ragghianti «io personalmente la musica non ce l'avrei messa» [Gasparini 1995, 70].

17. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Ugo de Lucia, Firenze 6 marzo 1964, ACLR, *Critofilm*, b. 8 f. 2.

Come racconta Paola Scremin [2000, 150]

alla fine degli anni Quaranta, un'urgenza sotterranea spinge la cultura dell'immagine a mutare i vecchi modelli d'élite in vista di un avvicinamento al grande pubblico. Il cinema, prima ancora dei rotocalchi a colori, contribuisce alla divulgazione di una prima cultura di massa anche se, a queste date, tende a oscillare fra linguaggi accademici e anticonformisti.

Un tentativo di rilancio del cinema italiano, avviene grazie al decreto legge del 5 ottobre 1945 n. 678 della Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana, che mette in moto un sistema di sovvenzioni statali per il lungometraggio e per il cortometraggio, abbinati, nella programmazione della proiezione in sala. Il nuovo ordinamento dell'industria cinematografica siglato da Umberto di Savoia, all'articolo 8 recita così:

Entro i limiti di tempo e con le modalità previste dal precedente articolo 6 è concessa, a favore dei produttori di film nazionali a carattere documentario, culturale e di attualità, di lunghezza superiore ai 150 metri ed inferiore ai 1800 metri, a titolo di parziale rimborso dei diritti erariali, una quota del 3% dell'introito lordo degli spettacoli nei quali i film stessi sono stati proiettati per un periodo di quattro anni dalla data della prima proiezione in pubblico.

L'iter legislativo prosegue fino al 1965 passando attraverso una serie di leggi che favoriscono la corsa al miliardo: infatti lo Stato, riconoscendo la funzione culturale del documentario, stabilisce l'intervento economico pubblico a favore dell'industria privata.<sup>18</sup>

Se il costo medio di un cortometraggio varia da un milione e mezzo a due milioni di lire, si verificano sovvenzioni statali vicine ai quattro milioni di lire per ogni documentario [Bernagozzi 1979, 117-121]. Il risultato varia notevolmente anche in base agli abbinamenti con i lungometraggi: infatti se il film incassa quattrocento milioni, il documentario abbinato ne può ricavare circa dodici. È evidente che questo meccanismo non favorisce, né premia la qualità. Spesso il corto viene girato sul set di un altro film, il produttore mira così a limitare i costi per guadagnare maggiormente dalle sovvenzioni statali. Per lo stesso motivo il film viene spesso stampato in una sola copia, che serve per l'iscrizione nei borderò,<sup>19</sup> e solo alcuni documentari arrivano effettivamente alla proiezione in sala.

I documentari sono di vario argomento, dal turistico, all'industriale, al documentario d'arte. La commissione ministeriale li valuta con cadenza trimestrale e attribuisce premi a un massimo di cinquanta film, e spesso i premi di qualità non corrispondono ai documentari che hanno ottenuto importanti riconoscimenti

18. Con la legge Andreotti del 1949 infine, viene allungato il metraggio del corto e si privilegia il sistema a colori.

19. È ciò che accade per *Lorenzo Il Magnifico e le Arti* di Carlo Ludovico Ragghianti del 1949, perduto.

a manifestazioni nazionali e internazionali.<sup>20</sup> All'assegnazione dei premi ministeriali Ragghianti si trova a fronteggiare autori come Glauco Pellegrini, Francesco Pasinetti, Luciano Emmer, Roberto Longhi e Umberto Barbaro, per fare solo alcuni esempi, presenti anche nelle varie edizioni del festival di Venezia accanto a nomi internazionali come Henri Stork, Alain Resnais, Carl Theodor Dreyer, Paul Haesaerts, Henri-Georges Clouzot.

Il critico lucchese è fra i pochi a realizzare i film d'arte direttamente sull'opera, recandosi nei musei o nelle chiese dove sono conservati, con complicazioni notevoli date dallo spostamento delle opere, tra permessi e costi elevati.<sup>21</sup> Al contrario, Roberto Longhi predispone una campagna fotografica apposita, e questo uso delle riproduzioni fotografiche e di dettagli, crea col tempo un effetto di sradicamento dell'opera dal contesto e dalla sua integrità formale. Fino ad arrivare alla creazione di film a tema, dove i dettagli di opere diverse sono messi a confronto, è questo il caso di *Parliamo del naso*, di Glauco Pellegrini del 1949, o messe in scena drammatizzate come *Racconto da un affresco. Giotto* di Luciano Emmer del 1938.

Nel 1957 la Mostra di Venezia dedica una retrospettiva al film d'arte. Nell'articolo di [Alberto Caldana](#) [1957, 56] in «Bianco & Nero» scrive che è ormai appurato come il cinema abbia

la capacità di approfondire l'esame critico di un'opera d'arte [...] che l'«occhio del cinema» possa indagare un quadro più acutamente di quello che sia possibile all'occhio umano [e che sia] potente mezzo di divulgazione dell'arte.

Nonostante l'elevato livello tecnico raggiunto, però, afferma che la corsa ai premi ministeriali ha ridotto la qualità dei prodotti, resi scadenti da artifici come l'uso ripetuto di stampe e riproduzioni fotografiche di opere d'arte: «la presenza a Venezia del Ragghianti – che era anche l'ordinatore della rassegna» dice, «– resta comunque una delle cose più interessanti della “retrospettiva”» [ivi, 64]. Il critico ha presentato [cinque titoli](#): *Lucca Città Comunale*, *Urne Etrusche di Volterra*, *L'Arte di Rosai*, *Storia di una Piazza* e *Il Cenacolo di Andrea Del Castagno*. Il premio viene attribuito all'*Arthur Honegger* di Georges Rouquier, ma Mario Verdone definisce «suggestivo e rigoroso» il *Rosai* di Ragghianti, «che il pubblico del palazzo del cinema ha applaudito nella serata della proiezione di Notti Bianche» di Luchino Visconti.

20. Si pensi al Gran Premio di Bergamo, il Festival dei popoli di Firenze e Locarno, e i Festival di città come Mannheim, Oberhausen, Stoccolma, Tours, Padova, Genova e Venezia.

21. È il caso della *Pietà* di Michelangelo: «veda di accertare: quando la Pietà di San Pietro è disponibile (giorno e ora) per la nostra ripresa; dovrà prendere accordi perché la tengano per qualche ora isolata, perché possiamo collocare le rotaie del carrello ed eventualmente i praticabili», in Lettera di Carlo L. Ragghianti a Ugo de Lucia, Firenze 23 febbraio 1964, ACLR, *Critofilm*, b. 8 f. 2.

### La musica nel film al tempo dei *critofilm*

Nel corso della sua prima stagione, il cinematografo era inteso come attrazione e divertimento popolare e i compositori di musica non si erano fatti coinvolgere da questa invenzione apparentemente destinata a esaurirsi.

Racconta il compositore Vincenzo Tommasini nel 1950 [Masetti 1950, 43]:

Quando si cominciò a produrre films d'intendimenti artistici, il commento musicale ininterrotto risultò un centone di pezzi di musica varia, scelti e collegati alla meglio dai singoli direttori delle orchestre: era pertanto estraneo alla tecnica cinematografica e non riguardava né produttori né i registi.

Successivamente, con l'avvento del cinema sonoro, la musica divenne parte della colonna sonora come elemento subordinato al parlato.

Per comprendere il contesto in cui Ragghianti si trova ad operare può risultare utile verificare i contributi teorici di compositori e musicologi del dopoguerra, raccolti da Mario Verdone e Luigi Chiarini in *La musica nel film* edito da Bianco e Nero<sup>22</sup>: Antonio Veretti vede nella musica da film una direzione destinata a dare ottimi risultati, e proprio nei documentari la possibilità di fare «dei veri e propri poemi musico-cinematografici» [ivi, 47]. Raffaele Gervasio stabilisce la differenza sostanziale tra film e documentario nell'aspetto di drammatizzazione che ha il racconto nel film [ivi, 70]:

s'impongono [per il documentario] allora soluzioni musicali più raffinate, più astratte, basate sul ritmo o sul timbro o perfino sulla dialettica di temi dedicati a questo o a quell'oggetto. E poiché i documentari di tal genere sono per lo più impostati, per la parte visiva, sugli elementi più classici dello stile cinematografico: ritmo, montaggio, tono fotografico ecc., il musicista attento può trovarvi un'ottima guida per scrivere un pezzo di musica che può dirsi pura per il suo superare il fatto drammatico, ma che è cinematografica al cento per cento per la sua aderenza agli elementi stilistici del visivo.

Infine Roman Vlad [ivi, 76] dedica una riflessione alla musica nei film sulla pittura, facendo riferimento ai film realizzati da Luciano Emmer, di cui egli ha firmato le musiche: una ventina solo negli anni Quaranta, tra i quali *La leggenda di Sant'Orsola* [1948], *Il dramma di Cristo* [1948], *Racconto di un affresco* [1941], *La colonna Traiana* [1949]. In questi film sulla pittura le immagini

acquistano soltanto una mobilità estrinseca data dai movimenti della camera, dal ritmo del montaggio e da eventuali 'trucchi'. Spetta alla musica di 'animarle', di suggerirne i movimenti interni creando l'illusione che la 'realtà pura' di cui codeste immagini godono nello spazio pittorico si converte in una virtuale realtà esistenziale. Si verifica così il caso paradossale che la musica, arte astratta per eccellenza, contribuisce a conferire un'apparenza 'vivente', esistenzialmente concreta, alle forme di un'opera d'arte figurativa.

22. Bianco e Nero editore, Roma 1950, p. 43.

Nel 1949 arriva in Italia il volume *Komposition für den Film* di Hanns Eisler, un saggio sulla musica per film scritto a due mani con Theodor W. Adorno [1975]: i due autori espongono esperienze personali e considerazioni, spesso filosofiche, scaturite da anni di lavoro svolto a Hollywood, a contatto diretto con la produzione cinematografica. Pur riconoscendo la concordanza formale di cinema e musica come 'arti temporali', i due autori pongono le basi di una autonomia della composizione per film [ivi, 91]:

Il compositore per film non può sottrarsi al "piano" che è stato fatto nella considerazione drammaturgica dell'insieme e del suo nesso con il particolare. Mentre però questo ha fino ad oggi funzionato in modo sterilmente tecnico-amministrativo, il compositore deve cercare di renderlo fruttuoso. Egli deve essere padrone del semplice, del complicato, del collegato, dello slegato, del poco appariscente e del sorprendente, dell'infiammato e del freddo. Da questa esigenza di raccogliere come possibilità e di garantire la libertà di tutto ciò che nella musica nasce in modo ciecamente storico, deriva lo sviluppo produttivo della musica per film.

Di conseguenza la griglia operativa fornita dal regista, mediante la sceneggiatura, deve essere una opportunità e non un limite, concetto che è alla base della teoria contemporanea.<sup>25</sup>

Per tornare a Ragghianti c'è un passaggio nel testo di Adorno e Eisler [ivi, 30-31] che ci riporta alle critiche rivolte da Enrico Crispolti sulla scelta nei *critofilm*, di non utilizzare musica coeva alle opere d'arte analizzate, un atteggiamento da lui definito poco scientifico. Mi riferisco a quanto riportato da Gasperini [1995, 70] nell'intervista del 1980: «perché ha scelto di abbinare musiche di epoche diverse da quelle dell'opera di cui fa l'analisi?» a questa domanda Ragghianti risponde: «quando vado a vedere Tiziano, che faccio, suono Monteverdi? E se vado a vedere Michelangelo? Non c'è mica bisogno di suonare, le due cose non si integrano». I due autori Adorno e Eisler [1975, 30-31] avevano già chiarito, a proposito del

mescolare il cinema in costume con musiche della stessa epoca»: «è questa la sfera in cui hanno avuto luogo concerti di musica antica in castelli barocchi col lume di candela sul cembalo, durante i quali vecchie pianiste in costume di broccato eseguono noiosi pezzi prebachiani. Nella contraddizione con la tecnica cinematografica, necessariamente moderna, l'assurdità di simili manifestazioni diviene palese. Se devono proprio essere film in costume, si può ben procedere con l'uso senza riguardi di mezzi musicali più avanzati.

### Ejzenštejn e Ragghianti

Un esempio di interrelazione suono-immagine è quella che si ha nella sonorizzazione de *La corazzata Potëmkin* [1925] di Sergej Michajlovič Ejzenštejn a

25. Per approfondimenti si rimanda agli esempi di Piovani e Morricone [2010].

cura di Edmund Meisel, realizzata in occasione della presentazione del film a Berlino. La proiezione tedesca ha luogo all'Apollo-Theater, nell'aprile 1926, a quattro mesi di distanza da quella del Bol'soj, dove il film è stato accompagnato da una selezione di musiche da Beethoven e Čajkovskij. Ejzenštejn e Meisel lavorano insieme per pochi giorni e Meisel, esordiente in ambito cinematografico, compone la partitura a tempo di record, secondo il principio di unità delle arti del regista sovietico: interazione e integrazione fra elemento filmico ed elemento sonoro.

Meisel ha alle spalle lavori strettamente connessi con lo spettacolo poiché ha lavorato con Erwin Piscator, il cui teatro si compone di tecniche miste che prevedono l'integrazione con il cinema e la musica. Ha svolto, inoltre, riflessioni sull'accompagnamento musicale dei film muti sulla rivista «Illustrierter Film-Kurier», dal punto di vista tecnico, estetico e critico. In *La corazzata Potëmkin* il risultato è quello di aver costruito un 'contrappunto musicale' [Rondolino 1998, 65-68] atto a raddoppiare l'effetto drammaturgico e a sottolineare la tensione interna del dramma, con ritmi e dissonanze provenienti dal jazz e dalla canzone popolare [ivi, 68]:

Se è vero che Meisel ha dovuto comporre la sua musica su uno "spartito visivo" preesistente e imm modificabile [...] è altrettanto vero che questo "spartito visivo" era stato concepito e realizzato da Ejzenštejn appunto come una "partitura cinematografica", cioè come un dramma filmico strutturato secondo un andamento drammaturgico più musicale che narrativo, più visivo-dinamico che teatrale. Un film, in sostanza, che dimostrava più le affinità fra cinema e musica – tempi, movimenti, ritmi, pause, consonanze, dissonanze, sincopi, frasi melodiche, temi e variazioni ecc.. – che non quelle fra cinema e letteratura, cinema e teatro, cinema e arti visive.

Questa versione è stata recuperata solo in anni recenti e l'accompagnamento musicale di Meisel non rientra nelle versioni del film che hanno avuto diffusione commerciale, come quella di Nikolaj Krjukov del 1949 o l'accompagnamento di brani sinfonici di Šostakovič predisposto nel 1976.

Racconta Ejzenštejn [De Santi 1980, 59]:

Meisel «accettò subito di trascurare la funzione puramente illustrativa comune in quell'epoca (e non in quell'epoca soltanto!) agli accompagnamenti musicali e di accentuare certi effetti, specialmente nella musica delle macchine, nella scena dell'incontro tra la squadra e la corazzata. Fu questa la mia unica richiesta categorica: abbandonare l'abituale stile melodico per questa sequenza, fondandosi interamente su un ritmico battere di percussioni, e stabilire inoltre nel punto decisivo, nella musica come nel film, un passaggio repentino a una qualità nuova nella struttura sonora. Fu dunque il Potëmkin che a questo punto si staccò stilisticamente dai limiti del film muto con illustrazione musicale per entrare in una nuova sfera, quella del film sonoro, i cui veri modelli presentano una fusione di immagini musicali e visive, che ne fanno opere fondate su un'unità audiovisiva».

Ragghianti, che non ha avuto modo di assistere a questa versione di sonorizzazione del film, trova proprio in Ejzenštejn la massima affinità critica, che è basata sulla natura dinamica e cinetica di ogni opera di visione [Costa 1995a, 102].

Nella postilla al saggio *Immagine e parola* del 1938, mette in evidenza la perfetta coincidenza esistente tra il suo metodo di lettura dell'opera e quella del regista e, citando la descrizione che Ejzenštejn fa della scena della scalinata, afferma [Ragghianti 1975b, 47]:

Questa analisi di linguaggio cinematografico accerta che elementi narrativi o verbali, anche come simboli o analogie, furono estranei alla concezione e alla realizzazione della sequenza, esauriente nei suoi termini di ritmi, di movimento, di relazioni e di contrasti delle immagini, di alternanze animate dei tempi. Una composizione essenzialmente, anzi esclusivamente visiva, in cui discorso o dialogo non ebbero e non hanno posto.

In *Ejzenštejn, cinema e arte* [Ragghianti 1975c, 201] passa in rassegna gli scritti del regista, da cui emerge una attenzione ai valori propri delle arti figurative, delle quali è un sottile osservatore. In particolare, circa il rapporto fra musica e cinema, Ragghianti cita il passaggio in cui Ejzenštejn parla dell'equivalenza strutturale fra musica e arte figurativa, a sua volta ripreso dal saggio di René Guilleré del 1933, in cui si definisce il jazz come espressione della nuova estetica, dove «tutti gli elementi sono portati in primo piano, non diversamente da quel che accade nella pittura, nella scenografia teatrale, nell'architettura, nel cinema e nella poesia dei nostri tempi» [ivi, 230].

Ragghianti, infine, concorda con Ejzenštejn sulla contiguità del cinema con il teatro-spettacolo<sup>24</sup> e in *Arte essere vivente* scrive [ibidem]:

Altra coincidenza basilare, il procedimento di una lettura formale scompositiva o analitica di ogni opera d'arte, cioè d'architettura, scultura, pittura, grafica (come quella poi fatta col *critofilm* o film critico), che portava me all'unificazione teoretica di tutte le arti della visione compreso il teatro e il cinema come processi di linguaggio espressivo e comunicativo, ed Ejzenštejn nel 1946, ma con anticipazioni sembra dal 1937, alla definizione dell'unità delle arti visive storiche ed attuali, in quanto tutte consistenti in quella che egli chiamava "fluidità delle forme" cioè movimento, lo stesso carattere essenziale che io chiamavo per rigore teoretico spaziotemporalità.

24. «Ejzenštejn affermava che il cinema non era l'invenzione tecnica di Edison o dei Lumière e non aveva inizio con essa, ma aveva sin dalle origini la storicità dello spettacolo, cioè della "mobilità delle forme" realizzata coi corpi o con strumenti artificiali», [Ragghianti 1984, 43].

		Comunità millenarie pagina 1	
titoli	20	.....(alla fine) Un gruppo di paesi della Lunigiana (Castelnuovo, Ortonovo, Nicola, Monteggiori, Ameglia, Trebbiano, Pruno, Volegno, Pedona...) ha conservato quasi intatti i caratteri di urbanistica medievale.	
1.	largo, arioso	4	Costruiti a mezza altezza sui monti, sovrastano la piana (un tempo selvatica) e il mare
2.	"	1.50	annidati su punte o sproni collinari;
3.	"	1.50	.....(alla fine) e così si vedono
4.	"	1.50	dal diruto anfiteatro di Luni, capitale romana della regione.
5.	marcare la sequenza	4	I paesi arroccati sono (un) elemento tipico di ogni panorama di Lunigiana.
6.	"	4.90 <u>volée</u>	.....(verso la fine) La storia documentata di queste comunità umane comincia intorno all'anno Mille. Gli scavi archeologici provano
7.	andante	2	che dall'età della pietra e del bronzo,
8.	"	2	dalla protostoria italica (questa è la testa di un guerriero dell'età del ferro),
9.	"	1.50	fino alla civiltà romana
10.	"	1.70	e all'età romanica del comune rustico, queste comunità millenarie
11.	intimo sommesso	1.45	stettero sugli stessi luoghi. Al medioevo si fissano
12.	"	1.55	strutture e architetture, semplici, immobili nel silenzio,
13.	"	2.50	di profonda suggestione. (pausa) Venendo dalle città,
14.	spezzato concitato convulso	2.50	dal movimento, traffico, rumore convulso della vita moderna,
15.	sommesso ma largo (seguire i movimenti pen.)	4.75	si cambia mondo, si cambia storia. La vita scorre con diversa durata,
16.	"	6	ha tempo di fluire, tempo di fermarsi, tempo per le semplici gioie,
17.	"	5.40	tempo per la contemplazione. (pausa)
18.	"	6.85	.....(alla fine) Ogni comunità, chiusa e circondata dai suoi orti, dalle sue vigne, dai suoi uliveti, nell'aria salubre del monte, scorse

III

1a.

Figura 1 a-c.  
Carlo Ludovico Ragghianti,  
bozza sequenza inquadrature *Comunità Millenarie*

ACLR, CRITOFILM, B. 2, F. 1

		comunità millenarie pagina 2	
19.	crescendo (accel.)	6	sopra la pianura nemica, allora malarica, selvaggia o infestata da pirati e predoni; e s'affacciò in alto, dominante,
20.	c. s.	4.60	
21.	andante	1.50	L'isolamento dei paesi abitati, separati da forti di stanze,
22.	"	1.50	ha molte ragioni.
23.	andante	1	La torre delle campane e dell'orologio
24.	"	1.50	è l'asse di una delle tipiche piante: <u>concentrica</u> .
25.	arco musicale corrispondente	8	Il paese si sviluppa intorno: sicuro per la difesa, sopra le valli profonde,
26.	c.s.	5.50	compatto e razionalmente distribuito sulla cima del colle,
27.	c.s.	5.50	raccolto in tutte le sue funzioni vitali, ben soleggiato ad ogni ora del giorno. (pausa) Isolamento è anche autonomia, sufficienza economica delle fonti di vita:
28.	c.s.	6	presso l'abitato gli orti, poi gli uliveti, infine il bosco folto,
29.	lirico	1.50	che accoglie l'ombra dei paesi al tramonto.
30.	arco musicale	6	Dal bosco di lavoro ogni giorno si torna al paese,
31.	"	1.50	nelle piazzette e nelle case tranquille;
32.	c.s.	4.80	dal paese si parte ogni giorno al bosco o ai campi,
33.	"	1.55	e si lavora sempre alla sua vista. (pausa) Altra forma tipica
34.	andante	1.50	è <u>longitudinale</u> : una strada fiancheggiata da case,
35.	"	1.50	seguendo la struttura della cresta collinosa e l'asse solare;
36.	"	1.50	
37.	"	1.50	.....nella distribuzione diversa non mutano
38.	arco mus.	5.50	le funzioni interne e il rapporto col monte e col piano.
39.	andante	1.40	L'originalità urbanistica è chiara nello <u>spaccato</u> dei paesi:
40.	"	1.50	dal nucleo abitato, sulla cima,
41.	"	1.50	digradano terrazze coltivate a grano, orti e uliveti;
42.	"	1.50	
43.	"	1.50	.....struttura e dislivelli
44.	più animato	2;10	animano piazzette e strade interne,

IV

1b.







**Bibliografia**

- ADORNO Theodor W. - EISLER Hanns, 1975, *La musica per film*, Roma Newton Compton.
- BELLOTTO Adriano, *Il critofilm tra cinema industriale e cultura olivettiana*, 2000, in *Carlo Ludovico Raggianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra della Fondazione Raggianti, Complesso monumentale di San Michele, 28 novembre 1999 - 30 gennaio 2000, Milano, Charta, pp. 166-178.
- BERNAGOZZI Giampaolo, 1979, *Il cinema corto: il documentario nella vita italiana dagli anni quaranta agli anni ottanta*, Firenze, La casa Usher, pp. 117-121.
- CALDANA Alberto, 1957, *Film sull'arte a Venezia*, in «Bianco & Nero», 18/10, p. 56-64.  
[https://fondazioneesc.b-cdn.net/wp-content/uploads/2019/11/BN\\_1957\\_10.pdf](https://fondazioneesc.b-cdn.net/wp-content/uploads/2019/11/BN_1957_10.pdf)
- COSTA Antonio, 1995, *Carlo L. Raggianti I critofilm d'arte*, Udine, Campanotto.
- 1995a, *Dal cinema ai film (e ritorno)*, in COSTA Antonio, 1995, p. 102.
- DE SANTI Pier Marco ed., 1980, *Ejzenštein su Ejzenštein*, catalogo della mostra, Pistoia, Chiostro di San Francesco, 26 maggio-30 giugno 1980, Pistoia, Comune di Pistoia, Assessorato agli istituti culturali.
- GASPARINI Massimo, 1995, *Conversazione con C. L. Raggianti (1980)*, in COSTA Antonio, 1995, p. 69.
- MASETTI ENZO ed., 1950, *La musica nel film*, Roma, Bianco e Nero (Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia)
- PIOVANI Nicola - MORRICONE Ennio, 2010, in CALABRETTO Roberto, 2010, *Lo schermo sonoro: la musica per film*, Venezia, Marsilio.
- RAGGHIANTI Carlo Ludovico, 1933, *Cinematografo rigoroso* in «Cine-convegno», I, 4-5, pp. 69-92 (fascicolo speciale di «Il convegno: rivista di letteratura e di tutte le arti»); altra edizione, 1975-1979, in RAGGHIANTI Carlo Ludovico, 1975a, I: *Cinema*, pp. 5-37.
- 1975b, *Immagine e parola*, in RAGGHIANTI Carlo Ludovico, 1975a, I: *Cinema*, p. 47.
- 1975c, *Ejzenštein, cinema e arte*, in RAGGHIANTI Carlo Ludovico, 1975a, I: *Cinema*, p. 201.
- 1975d, *Film d'arte, film sull'arte e critofilm d'arte*, in RAGGHIANTI Carlo Ludovico, 1975a, I: *Cinema*, p. 231.
- 1975e, *Informazioni sul critofilm d'arte*, in RAGGHIANTI Carlo Ludovico, 1975a, I: *Cinema*, p. 246.
- 1975-1979, *Arti della visione*, 3 vols., Torino, Einaudi.
- 1984, *Critica d'arte di un autore di film*, in RAGGHIANTI Carlo Ludovico, 1984, *Arte essere vivente: dal diario critico 1982*, Firenze, Pananti, p. 43.
- RONDOLINO Gianni, 1998, *Il caso Ejzenštein-Meisel*, in *Cinema e musica: breve storia della musica cinematografica*, Torino, Utet, pp. 65-68.

SCREMIN Paola, 2000, *Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta*, in *Carlo Ludovico Raggianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra della Fondazione Raggianti, Complesso monumentale di San Michele, 28 novembre 1999 - 30 gennaio 2000, Milano, Charta, p. 150.

«seleARTE: rivista di cultura, selezione, informazione», 1952-1966.

**Carteggio**

<https://www.fondazioneaggianti.it/wp-content/uploads/2019/02/Critofilm-tab..pdf>

Lettera di Carlo L. Raggianti a Alberto Mortara, Firenze 9 settembre 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

Lettera di Carlo L. Raggianti a Alberto Mortara, Vallombrosa 10 settembre 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

Lettera di Carlo L. Raggianti a Alberto Mortara, 5 febbraio 1955, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

Lettera di Carlo L. Raggianti a Alberto Mortara, Firenze 18 maggio 1955, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

Lettera di Carlo L. Raggianti a Alberto Mortara, Firenze 18 novembre 1955, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

Lettera di Carlo L. Raggianti a Alberto Mortara, 10 giugno 1957, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

Lettera di Carlo L. Raggianti a Alberto Mortara, Firenze 12 giugno 1957, ACLR, *Critofilm*, b. 7 f. 2.

Lettera di Carlo L. Raggianti a Ugo de Lucia, Firenze 23 febbraio 1964, ACLR, *Critofilm*, b. 8 f. 2.

Lettera di Carlo L. Raggianti a Ugo de Lucia, Firenze 6 marzo 1964, ACLR, *Critofilm*, b. 8 f. 2.

**Critofilm**

EMMER Luciano, 1938, *Racconto da un affresco. Giotto*

– 1941, *Racconto di un affresco*

– 1948, *Il dramma di Cristo*

– 1948, *La leggenda di Sant'Orsola*

– 1949, *La colonna Traiana*

FERRONI Giorgio, 1950, *Incontro con la Olivetti*

PELLEGRINI Glauco, 1949, *Parliamo del naso*

RAGGHIANTI Carlo Ludovico, 1948, *La Deposizione di Raffaello*

– 1949, *Lorenzo Il Magnifico e le Arti* (perduto)

- 
- 1954, *Comunità Millenarie*
  - 1954, *Il Cenacolo di Andrea Del Castagno*
  - 1954, *Stile di Piero della Francesca*
  - 1955, *Lucca Città Comunale*
  - 1955, *Stile dell'Angelico*
  - 1955, *Storia di una Piazza (la Piazza di Pisa)*
  - 1957, *Urne Etrusche di Volterra*
  - 1957, *L'Arte di Rosai*
  - 1958, *Arte della Moneta nel Tardo Impero*
  - 1958, *Pompei urbanistica*
  - 1958, *Pompei città della pittura*
  - 1963, *Stupinigi*
  - 1964, *Michelangiolo*

RAGGHIANTI Carlo Ludovico - DETTI Edoardo, 1954, *Comunità Millenarie*

RISI Nelo, 1957, *Sud come Nord*

### Filmografia

EJZENŠTEJN Sergej M., 1925, *La corazzata Potëmkin*

Frames dal *critofilm*  
*Canal Grande*

FONDAZIONE CSC - ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA (IVREA)  
PER GENTILE CONCESSIONE ASSOCIAZIONE ARCHIVIO STORICO OLIVETTI





Frame dal *critofilm*  
*Canal Grande*

FONDAZIONE CSC - ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA (IVREA)  
PER GENTILE CONCESSIONE ASSOCIAZIONE ARCHIVIO STORICO OLIVETTI

Roberto Calabretto e Francesco Verona

## La musica nei *critofilm* di Ragghianti<sup>1</sup>

All'interno di una sua celebre intervista del 1980, Carlo Ludovico Ragghianti ha rilasciato una dichiarazione che, in un primo momento e apparentemente, sembrerebbe scoraggiare se non delegittimare qualsiasi riflessione sull'utilizzo del commento sonoro all'interno della sua produzione di *critofilm*. Alla domanda dell'intervistatore sui motivi che lo avevano spinto ad abbinare musiche di epoche diverse da quelle prese in esame nei suoi *critofilm*, Ragghianti aveva risposto [Gasparini 1995, 70-71]:

Quando vado a vedere Tiziano, che faccio suono Monteverdi? E se vado a vedere Michelangelo? Non c'è mica bisogno di suonare, le due cose non si integrano. Per ragioni convenzionali era impossibile ottenere un premio, che era necessario, dal Ministero dello Spettacolo se non c'erano tre elementi: il film, la materia artistica e la musica. Io personalmente la musica non ce l'avrei mai messa. [...] Altrimenti si dovrebbe fare una partitura musicale parallela al soggetto. Questo è possibile perché si può trasportare un'architettura in una musica e una musica in un disegno o pittura, poiché i principi ritmici sono tutti uguali. Questa soluzione io non l'ho mai potuta realizzare per vari motivi, quindi il commento musicale dei miei *critofilm* è solo un sottofondo, non ha nessun significato.

Sarà per questo motivo che la musica nei *critofilm* di Ragghianti, oltre ad essere un aspetto dell'opera del regista-teorico ancora negletto e poco indagato – come è stato messo in luce nel corso delle giornate di studio tenutesi nel 2019, il 15 novembre a Venezia presso la Fondazione Ugo e Olga Levi e il 29 novembre a Lucca presso la Fondazione Centro Studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti – rappresenta un campo di indagine tanto affascinante quanto problematico. Il primo nodo da sciogliere, pertanto, sarà quello di legittimare un simile percorso di ricerca anche andando contro le parole dello stesso regista che invitano a porsi davanti ai suoi *critofilm* con un atteggiamento volto a cogliere una musicalità interna alle immagini in movimento e non tanto come logica conseguenza dell'apporto della colonna sonora firmata da un compositore.

1. Questo articolo riprende e amplia quanto già apparso nella rivista «Luk», 27/2021, pp. 35-40.

Una situazione ben tratteggiata da Valentina La Salvia [2006, 19] che, a tal fine scrive:

Il critofilm, essendo in primo luogo una ricostruzione visiva del processo che ha portato alla creazione dell'opera d'arte, prescinde, per definizione, dal commento verbale. Essendo però nato come prodotto a carattere divulgativo e che ha lo scopo primario di rendere più semplice la comprensione di un'opera d'arte, necessita di una colonna sonora. La musica, utilizzata come temi musicali, ma ancor più come ritmo, pause, accentuazioni, movimento, intensità, si fonde con i movimenti della macchina da presa nei passaggi tra le inquadrature e si inserisce, imponendosi, fra le parole dello *speaker*.

Affermazione quanto mai significativa e densa di problemi – che non a caso erano stati al centro della teoria musicale cinematografica sin dagli anni Trenta con l'avvento del cinema sperimentale<sup>2</sup> – che dischiude una parte considerevole del pensiero ragghiantiano sulla musica per film [Calabretto 2005, 131-134].

Lasciando da parte le dichiarate motivazioni commerciali che lo avrebbero portato a servirsi della musica solo in vista della vittoria di un premio, si tratterà allora di capire cosa intenda Ragghianti quando parla di una partitura musicale «parallela al soggetto», e come si possa «trasportare una architettura in una musica e una musica in un disegno o pittura, perché i principi ritmici sono tutti uguali»; e, non da ultimo, in quale modo la musica vera e propria entri a far parte di un simile universo. Nei *critofilm* di Ragghianti, infatti, la musica è ben presente e proviene dalla mano di compositori come Giorgio Fabor ('al secolo' Fabio Borgazzi), Daniele Paris, Franco Potenza, Bruno Nicolai, musicisti di primo piano con buone esperienze nel cinema coevo, e Giuseppe De Luca – chiamato quest'ultimo, non tanto a comporre musiche originali, quanto ad adattare brani di repertorio per il *Michelangiolo*, secondo un modello già sperimentato decenni prima con *La Deposizione di Raffaello* [1948], primo esperimento cinematografico di Ragghianti. Compositori di varia estrazione che hanno offerto la loro collaborazione all'allestimento delle colonne sonore di queste pellicole, rendendo la filmografia di Ragghianti un caso di studio di particolare interesse. Non a caso diversi compositori, come Vittorio Gelmetti, si erano accorti della loro bellezza sollecitandone la proiezione in blasonati Festival, si veda la lettera a Mario Labroca in cui sollecita la proiezione di *Michelangiolo* [Gelmetti, 1964, 2]. Nelle riviste cinematografiche e musicali, invece, alcuni critici avevano sottolineato la centralità della colonna sonora al loro interno.

2. Ricordiamo velocemente che negli anni venti del Novecento, Ricciotto Canudo e Sebastiano Arturo Luciani, avevano sostenuto l'innata musicalità del cinema che di conseguenza rendeva superflua la presenza della musica vera e propria al suo interno. Il cinematografo si poneva come una "musica per gli occhi" retta dal ritmo, additato come la principale risorsa delle immagini in movimento. Queste metafore portavano sempre più a mitizzare la "musicalità" del racconto cinematografico e ad assimilare idealmente la conformazione di una partitura all'insieme di un testo filmico, assimilazione messa invece in discussione da Jean Mitry.

### La musica per i documentari negli anni del dopoguerra

Varrà allora la pena brevemente contestualizzare l'operato di Ragghianti all'interno del panorama della musica per film e della stessa musica per il documentario che, a partire dagli anni Cinquanta, era andata incontro a un significativo processo di rinnovamento e di emancipazione dai logori *cliché* che l'avevano condizionata per lungo tempo. Le partiture modellate sul sinfonismo tardo ottocentesco, con il costante ricorso al bozzettismo folclorico e alle canzoni alla moda, allora non erano più gli indiscussi punti di riferimento dei registi, per cui le tipologie musicali cinematografiche lentamente stavano mutando accogliendo al loro interno i nuovi linguaggi musicali che si stavano facendo strada anche in Europa. Anche le funzioni dell'accompagnamento sonoro avevano conosciuto dei cambiamenti: il commento ridondante che aveva caratterizzato per lunghi anni le pellicole del cinema italiano risultava ormai essere logoro e anacronistico. Compositori e registi ora propendevano verso partiture che fossero in grado di dialogare realmente con le immagini, anche in situazioni di asincronismo, per far scaturire nuovi percorsi audiovisivi, favoriti dalle stesse sperimentazioni di cui le colonne sonore si facevano portatrici.

In un simile contesto, il documentario si stava delineando sempre più come il genere maggiormente indicato per accogliere e dialogare attivamente con la musica per la sua lontananza dal 'racconto' tipico del cinema di finzione che costringeva il commento sonoro all'interno di rigide griglie, come il tematismo da sempre imperante nel cinema, e di scontate funzioni, come il commento e la ridondante sottolineatura. Nel documentario, dirà Mario Nascimbene [1992, 109], «l'argomento, il ritmo, il montaggio, la fotografia ne sono gli elementi puri tipicamente cinematografici ed il musicista sensibile può così abbandonarsi ad una piena libertà creativa». A *pendant*, Luciano Emmer [1959, 214] scriveva:

il cortometraggio ha infatti, nel maggior ambito del cinematografo, un'estetica specifica, che lo apparta dalle grandi correnti estetiche e dall'evoluzione stessa del cinematografo come linguaggio d'arte: esso non si rivolge necessariamente alla rappresentazione della vita vera e vissuta, e quindi può concedersi libertà vietate, esperienze intellettuali che sarebbero pericolose o gratuite nel film normale.

Parole che invitano a un apporto creativo da parte della musica chiamata a dialogare con gli stessi elementi musicali del linguaggio cinematografico, come lo stesso compositore farà nella sua collaborazione con il cinema e la produzione documentaristica di Valerio Zurlini. Anche *Raffaele Gervasio* [1942, 3], parimenti attivissimo in questo genere, in quegli stessi anni aveva ben colto la centralità del problema della forma che la musica doveva assumere in un simile contesto: «più che sottolineare e commentare, deve creare una nuova realtà immagine-suono», in sintonia con tutte le teorizzazioni coeve.

Roman Vlad, presenza di primissimo piano all'interno del cinema italiano dotato di una consapevolezza non comune agli altri compositori del tempo nella produzione documentaristica coeva, in un intervento all'interno di «Bianco & Nero» ben scriveva [Vlad 1950, 112]:

I procedimenti tecnici della realizzazione cinematografica (movimento della macchina da presa, montaggio, trucchi) possono procurare alle immagini soltanto un dinamismo estrinseco: spetta alla musica di “animarle”, di suggerire i movimenti interni, di creare un campo di forze dinamiche che compensi in una certa misura la stereotipia del semplice moto traslatorio dei rigidi fotogrammi.

E, nel toccare un problema che sarà al centro della poetica di Ragghianti, Vlad sottolineava [ibidem]:

Mentre nei disegni animati le immagini sono dotate di movimenti interni, nei film sulla pittura esse acquistano soltanto una mobilità estrinseca data dai movimenti della camera, dal ritmo del montaggio e da eventuali trucchi. Spetta alla musica di animarle, di suggerirne i movimenti interni creando l'illusione che la realtà pura di cui codeste immagini godono nello spazio pittorico si converte in una virtuale realtà esistenziale. Si verifica così che la musica, arte astratta per eccellenza, contribuisce a conferire un'apparenza “vivente”, essenzialmente concreta, alle forme di un'opera d'arte figurativa.

In Ragghianti, però, la musica non è chiamata a svolgere simili funzioni. Al contrario è, o dovrebbe essere, l'equivalente dei movimenti ritmici di immagine: è parallelismo, non vera e propria dialettica, rispetto all'immagine e al tempo della visione. Secondo Vlad e Emmer, in un documentario la musica doveva unirsi armoniosamente al ritmo delle immagini in movimento conferendo alle stesse un ulteriore elemento di dinamismo, maggiormente poetico, a cui si univa il suo «potere allusivo» in grado di trasfigurare la realtà rappresentata, come ben dimostrerà la loro collaborazione. Una collaborazione particolarmente interessante per il fattivo rapporto di condivisione e dialogo fra regista e compositore che porterà a dei risultati di grande interesse.

La complementarietà dialettica fra le componenti del linguaggio audiovisivo, allora meta, forse utopica, di molti registi, nei *critofilm* di Ragghianti cede invece il passo alla predominanza dell'aspetto visivo. Egli giungerà così a scrivere nel 1950 che «un film d'arte è sempre, idealmente parlando, muto: concreto nel linguaggio proprio, il cinematografico, senz'altra aggiunta» [Ragghianti 1952, 89]. E tale «sbilanciamento a favore del “muto”», come ha ben sottolineato Antonio Costa [1995, 63] «non deve stupire in quanto nella definizione stessa di cinema come arte visiva è implicita una rimozione dell'aspetto sonoro». Rimozione che, in un testo di presentazione ai primi *critofilm* redatto dallo stesso Ragghianti, porterà il critico ad affermare che l'accompagnamento musicale era stato posto, nei limiti del possibile, come sottofondo non invadente, in cui il

termine sottofondo non depone certo a favore della qualità degli interventi musicali, né tantomeno della loro importanza. Anzi, nella copiosa riflessione estetica maturata proprio in quegli anni, quel termine è additato come il vero e proprio pericolo da evitare in quanto implica una concezione del commento sonoro che Igor Stravinskij aveva definito come semplice ‘tappezzeria’. La più volte ribadita autonomia espressiva delle immagini in movimento lo porterà anche a stabilire un parallelismo, più volte invocato anche da altre autorevoli voci, fra il film d'arte e il melodramma per cui nel primo le voci starebbero alla colonna sonora allo stesso modo con cui la musica si rapporta ai versi poetici nel secondo. Se il ritmo e il montaggio sono gli agenti significanti che agiscono alla base delle immagini in movimento, la forma musicale agisce alla base della drammaturgia operistica. Pura immagine e puro suono, pertanto. Il film d'arte, di conseguenza, è nella sua intima essenza immagini in movimento, senza nessun'altra aggiunta.

### Le modalità di allestimento del sonoro

Non è questa la sede per addentrarci nelle modalità con cui Ragghianti allestiva il visivo: basterà ricordare l'utilizzo della pellicola a colori Ferraniacolor, il movimento della macchina da presa, le luci, il montaggio, il *cinemascope* e le *sky-line*. Parimenti non va trascurata la sua collaborazione con celeberrimi direttori della fotografia quali Anton Giulio Borghesi, Umberto Pitscheider e, soprattutto, Carlo Ventimiglia che affiancò Ragghianti fino a *Michelangiolo*, l'ultimo *critofilm*, fornendogli utili consigli per il raggiungimento dei celebri sinuosi movimenti di macchina e delle riprese nitidissime.

In merito alle finalità di questa sua esperienza, egli aveva detto [Ragghianti 1975b, 240]:

Come studioso d'arte e anche di cinema, da lungo tempo sono convinto dell'opportunità, per non dire della necessità, che lo studioso d'arte si familiarizzi con questa esperienza e l'approfondisca, non per uno snobistico desiderio o per una ostentazione di novità, ma proprio perché possa aumentare e precisare, con l'uso attivo e conscio di questo linguaggio eguale in sostanza a quello “figurativo”, le proprie possibilità di indagine delle opere d'arte. Per parte mia non esito a riconoscere che lo studio del film come espressione, come linguaggio, mi aiutò notevolmente a precisare i termini della riflessione critica.

All'interno di questo suo *modus operandi*, non va allo stesso tempo dimenticato che, nella precisione con cui egli scriveva le sceneggiature, la presenza della musica non fosse in alcun modo trascurata e al contrario tenuta sotto rigido controllo nella raccomandazione di vigilare il sincrono con le immagini.

Nel corso dei dieci anni, a partire cioè da *Comunità Millenarie* del 1954, primo *critofilm* della *seleArte* cinematografica, fino al grandioso, in termini produttivi e di durata, *Michelangiolo* del 1964, le scelte musicali di Ragghianti sembrano convergere attorno ad alcuni punti che vengono delineati in una lettera al

produttore Alberto Mortara datata 8 maggio 1954. Ai fini della contrattazione, Ragghianti mette subito in chiaro l'importanza dell'operatore e del fotografo discutendo, poi, la scelta del soggetto e facendo un paragone con esperienze coeve, soprattutto quelle con Emmer. Discutendo i tempi di realizzazione, dice di essere a disposizione per la verifica del montaggio, lasciando sottintendere come sia un'attività demandata a terzi.

Passa poi a chiarire le funzioni che deve avere la musica e scrive (figura 5b, p. 58):<sup>5</sup>

Per la musica di accompagnamento, a parte i sottofondi che basta siano puramente ritmici – è la parte minore – in mancanza di una musica fatta apposta occorre adattare testi musicali noti al ritmo di movimenti del film, cioè prendere della musica di dischi ben scelta, tagliare, accorciare, allungare secondo l'esigenza del montaggio (e così accelerare, rallentare, ecc). Ma vi sono maestri specializzati in questa parte, che con una buona guida possono far miracoli.

Ancora una volta le richieste vertono sul ritmo e sulla necessità di adeguamento alle esigenze del montaggio audiovisivo che paradossalmente fanno passare in secondo piano la scelta del musicista – sostituibile anche dall'utilizzo di qualche disco – chiamato a collaborare per l'allestimento della colonna sonora, affidata alla sapiente mediazione di Mortara. Il parametro ritmico rimane comunque la costante preoccupazione di Ragghianti che continua a concepire la musica come una naturale ancella del montaggio cinematografico.

In un'altra lettera a Mortara del 10 agosto 1954 da Vallombrosa-Saltino (figura 6, p. 59), nell'indicare le disposizioni sui primi tre *critofilm*, dapprima indica alcuni dettagli inerenti la stampa della pellicola e la visione del girato di *Comunità Millenarie* poi, entrando nel merito delle scelte sulla musica e sul compositore, annota:<sup>4</sup>

che io trovi a Milano il compositore della musica, che così potrà subito intendersi con me circa gli effetti musicali da realizzare in funzione del ritmo e del significato delle pellicole.

Entrando nel vivo del suo epistolario, strumento di fondamentale importanza ai fini della nostra ricerca, troviamo altri momenti dello scambio con Mortara che ci illuminano sulle modalità con cui il critico si serviva del commento sonoro. Il 9 settembre 1954 da Vallombrosa-Saltino, rispetto a *Stile di Piero della Francesca*, manifesta le medesime preoccupazioni in merito all'uso della voce e della musica e scrive (figura 7, p. 60):<sup>5</sup>

3. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 8 maggio 1954, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, d'ora in poi ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2. Mortara, a stretto giro, risponde il 14 maggio: «Quanto alla musica, abbiamo un accordo con la soc. Ricordi per la realizzazione della colonna musicale conforme ai desideri espressi dal regista» Lettera di Alberto Mortara a Carlo L. Ragghianti, 14 maggio 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2.

4. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 10 agosto 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2.

5. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 9 settembre 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2.

Il parlato è stato semplificato e reso più accessibile, come tu desideravi, pur senza deformare il carattere del film, che nella parola ha un chiarimento o meglio una sottolineatura di ciò che si vede cinematograficamente attuato. Attenzione alla voce: che sia grave, calma, semplice, mi raccomando senza alcuna affettazione retorica! [...] Le indicazioni per il Maestro Borgazzi sono, s'intende, puramente indicative, e vogliono soltanto chiarire bene le esigenze di ritmo musicale che sia capace di associarsi senza dissenso al ritmo cinematografico. Raccomando caldamente due cose: di segnare bene i passaggi o i tagli che ho sottolineato (dissolvenze, antitesi, crescendo, movimenti di panoramica e di carrello ecc.); e in particolare di fare musica assolutamente eguale per le inquadrature 36 e 37, perché l'eguale musica sottolineerà l'egualità dell'effetto cercato.

La musica del *critofilm* si basa su un motivo minimale, scarno ed essenziale, che va incontro ad un momento di tensione quando la voce fuori campo prende in esame la *Crocifissione del Polittico della Misericordia*. La musica segue sempre lo stacco del montaggio visivo seguendo il ritmo delle immagini.

In merito allo schema compositivo di *Comunità Millenarie*, il giorno seguente commenta:<sup>6</sup>

Resta ancora da far bene le quattro, cinque brevissime riprese di traffico: raccomando vivissimamente che siano vere e proprie sfrecciate, e se mai la prima soltanto sia dal più al meno perspicua, cioè faccia identificare la grande città, dei grattacieli.

Le indicazioni per la componente sonora di Ragghianti sono sempre di massima e insistono sempre nel raccomandare l'efficacia del parametro ritmico, perché i suoni (egli parla di suoni e raramente di motivi, melodie) assecondino lo scorrimento delle immagini in movimento (figura 14, p. 67).<sup>7</sup>

Per la musica – scrive a De Lucia il 3 novembre 1963 – avverta il Maestro che alla sequenza 2, con scene di caccia, può elaborare un motivo del genere hallalì, di gusto settecentesco, ma basta un'allusione. Per il resto, valgono le solite regole. Musica distesa quando la visione è lenta o panoramica, musica accidentata, con le incidenze o gli accordi o le fratture nei punti in cui la visione è mossa o scatta. L'importante è che non vi sia contraddizione tra il ritmo della ripresa e quello della musica.

Parimenti, a proposito di *Il Cenacolo di Andrea del Castagno*, nella stessa lettera continuerà a ribadire le medesime raccomandazioni.<sup>8</sup>

Anche in questo caso per la musica ho dato solo indicazioni più che altro relative al ritmo delle immagini. Vedrà l'ottimo Maestro. Tuttavia la cosa importante – che tu gli vorrai ripetere da parte mia – è che tutta la prima parte (fino al nr 11) è essenzialmente, per quanto molto delicatamente, parodistica; perciò la musica, e così la voce (diversa dalla seconda! mi raccomando) debbono per parte loro avvalorare l'effetto che si è inteso raggiungere con

6. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 10 settembre 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2.

7. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Ugo De Lucia, 3 novembre 1963, ACLR, *Critofilm*, b. 8, f. 2.

8. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 10 settembre 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2.

le immagini e col loro montaggio. Per il coro bastano tre o quattro voci, che gridino per esempio due (o tre) le frasette indicate, e le altre (3 o 4) soltanto il “basta!”. Così si avrà un effetto breve, ma sufficientemente intenso. Se poi la musica, spezzandosi e concitandosi, aumenterà l'effetto, tanto meglio (e prima dovrà “dissolvere” come l'immagine nr 11).

Parole che tradiscono una sorta di diffidenza nei confronti del compositore con cui non si crea un lavoro comune, come invece accadeva con Emmer e i suoi collaboratori, ma piuttosto una forma di subordinazione a delle istanze dettate dal regista stesso che è il vero e proprio protagonista assoluto della produzione. Un modo di concepire il lavoro di allestimento di una pellicola in cui l'autorialità del regista è determinante ma, allo stesso tempo, foriera di problemi con gli altri membri della catena produttiva. Non a caso, lo stesso Mortara lamenterà le difficoltà nel lavorare e rapportarsi con Ragghianti (figura 12, p. 65).<sup>9</sup>

Carissimo Carlo – scrive il 4 giugno 1958 –, non voglio polemizzare, ma è indubbio che lavorare con te è difficile... Ho ricevuto, questa mattina, il famoso cartello, ma non il commento. Così sarà per De Lucia. Posso finalmente averlo? Se lo avessi mandato, come ti avevo mille volte chiesto e tu assicurato, la musica avrebbe potuto tener conto delle parole (né quei famosi 36 metri mancanti avrebbero modificata la situazione). Invece sarà incisa, in modo assolutamente indipendente; e ciò con evidente danno, anche tuo.

Un *modus operandi* che ben rivela quale fosse la preoccupazione fondamentale del regista nel concepire le funzioni del commento sonoro. Invocando i numi tutelari di Béla Balázs e Vsevolod I. Pudovkin, che faranno capolino in altri momenti dell'epistolario, la musica secondo Ragghianti doveva corroborare il ritmo delle immagini perseguendo una mera funzionalità alle stesse. Basti pensare al finale di *L'Arte di Rosai* in cui Ragghianti in maniera perentoria scrive (figura 3, p. 36):<sup>10</sup>

«Attenzione!!! la musica deve finire con l'inq. 57, anche rompendo (simbolo morte) In corrispondenza all'inquadratura 58 (autoritratto di Rosai con gli occhi fissi) deve essere silenzio, per mt 2.80 e fondu!».

Anche se nel corso dei diversi *critofilm* talvolta i cambiamenti musicali non corrispondono ai raccordi del montaggio visivo, per cui la musica non inizia precisamente sullo stacco ma lo ritarda o anticipa, gli interessanti asincroni che si vengono a creare non contraddicono le preoccupazioni di Ragghianti.

9. Lettera di Alberto Mortara a Carlo L. Ragghianti, 4 giugno 1958, ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2.

10. Carlo Ludovico Ragghianti, *Note di commento musicale al critofilm L'Arte di Rosai*, ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2. Il 28 luglio 1961 scrive a Mortara: «il film potrà essere terminato entro breve tempo, con l'aggiunta della musica, per la quale darò anche la solita traccia ritmico-semantic» (Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 28 luglio 1961, ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2).

### Funzioni della musica nei *critofilm*

Non a caso, gli appunti di lavoro e le scalette degli stessi *critofilm* non contengono molte indicazioni musicali di carattere espressivo ma si soffermano quasi esclusivamente sulle indicazioni agogiche di ogni singolo intervento. Motivo per cui le tipologie del rapporto musica immagine si giocano quasi esclusivamente all'interno di questa funzionalità mirante a trovare simili corrispondenze simmetriche per cui un crescendo musicale si riflette in una progressione di immagini, le dinamiche e i movimenti scalari accompagnano quelli della macchina da presa, i cambi di inquadratura sono scanditi da sincroni espliciti, le transizioni più sfumate nelle dissolvenze incrociate sono tradotte e restituite musicalmente con gli arpeggi e glissandi e via dicendo.

Il 18 maggio 1955 Ragghianti scrive a Mortara in merito all'allestimento dello *Stile dell'Angelico* e pone alcuni problemi tirando in campo anche le caratteristiche della musica (figura 9, p. 62).<sup>11</sup>

La maggiore semplicità deriva sia dalla volontà di farti spendere il meno possibile, sia dal carattere piuttosto statico e monumentale dell'arte dell'artista. Un elemento significativo del film, infatti, dovrà essere il passo, molto misurato e piuttosto lento. Se la musica, pure alla diavola, e cioè senza alcuna inerzia al ritmo delle immagini, verrà contenuta anche essa in un ritmo largo e pausato, con sonorità spiegate ma mai troppo forti, con emotività ma senza accenti sentimentali i motivetti sporadici, nel complesso si otterrà un effetto buono. [...] Un punto importante: la coincidenza esatta del parlato sui punti segnati, alle inquadrature giuste. Non avvengano gli sfalli dell'Andrea del Castagnaccio. Il parlato è, come vedi, assolutamente ristretto all'essenziale. Il dicitore dei film fatti andava bene, e può essere lo stesso.

Le preoccupazioni sono sempre le medesime e la musica viene liberata da qualsiasi preoccupazione di offrire un commento alle immagini, quasi fosse un loro sfondo neutro che non deve creare problemi al ritmo del montaggio. La musica di questo *critofilm* è di Giorgio Fabor, punto di riferimento della prima fase della filmografia di Ragghianti. Fabor esemplifica la tipica immagine del compositore cinematografico del secondo dopoguerra: solida formazione maturata all'interno dei Conservatori, presenza nell'universo della musica leggera e lungo seguito di collaborazioni con la RAI anche come responsabile di cicli di trasmissioni sulla musica per film. Attivo nell'universo del cinema, ha lavorato con Dino Risi per cui ha musicato *Poveri ma belli* [1955], Damiano Damiani con *Una ragazza piuttosto complicata* del 1969 e altri mettendo in mostra un linguaggio stereotipato ma pur sempre efficace per le esigenze che allora il cinema chiedeva al commento sonoro.

Anche in *Stile dell'Angelico* Fabor crea lunghi pannelli sonori che si avvicinano

11. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 18 maggio 1955, ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2.

proponendo situazioni opposte, sia da un punto di vista della strumentazione che delle forme musicali utilizzate. Il commento verbale è sempre in primo piano e la musica asseconda le sue movenze.

I medesimi problemi si pongono per *Lucca Città Comunale* in cui le preoccupazioni di Ragghianti continuano a essere le medesime, come si evince da una sua lettera a Mortara del 18 novembre 1955.<sup>12</sup>

Mi raccomando, infine, per il lettore: quando si inizia un discorso con l'inquadratura, iniziarlo a quel punto e non arbitrariamente; quando si scrive alla fine [sottolineatura dello stesso Ragghianti], fare una pausa e dire alla fine come indicato; quando si segna una pausa, fare una pausa. Questa raccomandazione vivissima [sottolineatura dello stesso Ragghianti] è generale: non vorrei che ci fossero sfasamenti incongrui, come ce ne sono due nel Castagnaccio. In questo caso, poi, il commento è, necessariamente, così aderente alle immagini, che se non viene inserito con assoluta esattezza si rischia di fare una confusione grossolana. Rivisto a distanza nella memoria, e col suo commento, se la musica sarà ben condotta e ben accentata nei punti salienti, mi sembra che (malgrado che si potesse desiderare qualcosa di più nelle vedute aeree), il critofilm sia dei nostri migliori; ed ormai abbiamo possibilità di comparazione!

Questo *critofilm* inizia con un tema che poi ritroveremo circolarmente alla fine. La panoramica su Lucca inizia nel silenzio e poi è accompagnata da un seguito di pannelli sonori che vedono dapprima gli archi a cui poi subentra un pianoforte a dar vita ad un gioco di temi. Subentra poi un corno accompagnato dal pianoforte e, come di consueto, Fabor fa della varietà strumentale l'elemento su cui poggiano le proprie scelte musicali. Apprezzabili dinamiche musicali sembrano voler seguire le panoramiche della macchina da presa così come i procedimenti di variazione tematica trovano una loro giustificazione nel complesso dell'articolazione narrativa del *critofilm*.

Ancora Fabor collabora per *Urne Etrusche di Volterra*. Ancora una volta partiamo dai consueti scambi epistolari del Nostro con Mortara, a cui scrive da Firenze il 10 giugno 1957 (figura 11, p. 64):<sup>13</sup>

Aggiungo che ho calcolato tutti i tempi con il cronometro, e che il commento sta larghissimo nelle immagini; per cui vi sarà molto spazio dedicato alle pure immagini e al sostegno musicale, come desideravo. Quanto a quest'ultimo, ti mando per ogni caso un percorso approssimativo, seguendo lo sviluppo del critofilm e aderendo al carattere e al ritmo delle immagini nella loro successione, indico la qualità della musica che sarebbe necessaria, non come temi musicali, ma come ritmo, pause, accentuazioni, movimento, intensità, etc. poi il Maestro farà quel che vorrà, dato che egli non condivide certo per ragioni professionali il mio concetto sulla funzionalità della musica al corso filmico [...]

12. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 18 novembre 1955, ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2.

13. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 10 giugno 1957, ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2.

Questo genere di indicazioni che costantemente affollano l'epistolario di Ragghianti, ovviamente, condizionano il gesto compositivo dei diversi compositori che si trovano a dover creare temi di breve respiro e non complessi nella loro struttura, adatti a essere sottoposti ad elementari processi di variazione per adeguare la colonna sonora all'evoluzione del racconto per immagini e soprattutto ben disposti a essere sottoposti alle operazioni di montaggio a cui la musica è chiamata. Una simile preoccupazione condiziona l'allestimento della musica durante lo scorrimento dei titoli di testa – luogo di particolare interesse per la musica cinematografica – che spesso viene ridotto ad essere una semplice sigla simile a quella televisiva. Non mancano incursioni nel repertorio della tradizione classica, secondo una consolidata dialettica cinematografica, talvolta con evidenti citazioni colte come, tra gli altri, l'inizio di *Stile di Piero della Francesca* in cui risuonano alcune battute tratte dalla *Toccata e fuga in re minore "dorica"* (BWV 538) di Johann Sebastian Bach. E ancora a Bach sembra strizzare l'occhio più volte Giorgio Fabor sempre nel corso della medesima pellicola con il suo tematismo *à la manière de*, ulteriore cifra stilistica della musica dei *critofilm* in cui troviamo allusioni che spaziano dalla musica medioevale, al tardo romanticismo fino al Novecento di *Rosai*.

In *Stile di Piero della Francesca* ci troviamo di fronte a un'abbondanza di materiale musicale rispetto ai due *critofilm* precedenti e la musica sembra assumere delle movenze e funzioni di maggior interesse. Basti pensare agli arpeggi o ai glissandi che sottolineano dissolvenze o cambi di immagine, agli accordi che scandiscono il ritmo delle inquadrature della crocifissione a conferire drammaticità alle immagini quasi la musica voglia assumere una ben precisa valenza semantica, oltreché ritmica, grazie anche alla natura del soggetto a cui la musica stessa deve aderire.

Da quanto stiamo vedendo, già si possono definire gli atteggiamenti che guidano la poetica musicale dei *critofilm* di Ragghianti e che sono riassumibili nei seguenti punti:

- la musica generalmente segue movimenti della macchina da presa, spesso progressioni melodiche ascendenti o discendenti che altro non sono che il corrispettivo visivo delle panoramiche verticali;
- i temi si possono replicare all'infinito e al tempo stesso essere variati;
- i temi, nella maggior parte dei casi, sono semplici, facilmente identificabili, con cellule ripetitive e modificabili;
- allo stesso tempo, fanno un uso continuo della variazione e del timbro strumentale che segna passaggio tra inquadrature differenti e stacchi.

Ma quali elementi di novità, non dobbiamo dimenticare che nei *critofilm* di Ragghianti troviamo anche la presenza di situazioni ben lontane dai *topoi*

musicali scontati che fin qui abbiamo tracciato. Ricordiamo allora il contributo di Franco Potenza, musicista a cui spetta il merito di aver introdotto nell'universo cinematografico la presenza della musica concreta che ha avuto un ruolo particolarmente attivo nel cinema sperimentale. Lontano dai *topoi* che allora imperversavano nella musica cinematografica, Potenza lavora per piccoli organici ed evita i lunghi pannelli sonori che caratterizzavano le colonne sonore coeve. Tra le tante, basti citare le sue musiche per *E venne un uomo* di Ermanno Olmi [1965] in cui Potenza mette in evidenza un linguaggio estremamente eterogeneo alternando situazioni composite molto efficaci.

La sua presenza arricchisce lo spettro del *sound* dei *critofilm* di Ragghianti facendo dialogare strumenti acustici ed elettrici e introducendo una consistente presenza di rumori che via via assumono un'importanza musicale, come accade nell'*Arte della Moneta nel Tardo Impero*.<sup>14</sup> Il tutto a creare un'efficace coesione sonora di grande effetto in cui troviamo anche un organo elettrico e un set di strumenti a percussione che crea dei suoni minimali, lontani da qualsiasi movenza tematica e naturalmente predisposti a scandire il ritmo delle immagini. La colonna sonora, allo stesso tempo, non rinuncia a qualche presenza tematica, affidata ad uno strumento solista, che si rivela sempre utile a garantire coerenza narrativa al *critofilm* stesso.

In *Pompei urbanistica* troviamo, invece, il pianoforte impegnato ad accompagnare le immagini ribattendo la medesima nota, quasi fosse un'unica pulsazione da cui poi partono gli interventi degli altri strumenti, e la presenza di un coro muto. Un seguito di situazioni particolarmente interessanti che ben assecondano lo scorrimento delle immagini.

Nei *critofilm* di Ragghianti, non trascurabile anche il rapporto tra musica ed effetti luministici che, sebbene sia presente ovunque, appare in tutta la sua portata in *Urne Etrusche di Volterra*, pellicola che vede tra l'altro l'inizio della collaborazione con Ugo De Lucia e con il direttore della fotografia Umberto Pitscheider. Nel corso della partitura, troviamo situazioni musicali con intensità coincidenti con l'apparizione delle immagini, movimenti ascensionali per seguire movimenti di macchina, situazioni molto animate e vibranti come le luci. Particolarmente efficace il tema marcato con note staccate al pianoforte con dei glissandi cromatici discendenti che danno l'effetto di velatura luministica. La colonna sonora presenta una struttura musicale basantesi su un tema con continue variazioni, talvolta impercettibili, affidate di volta in volta a strumenti e quindi timbri differenti.

In molti film, inoltre, il commento musicale acquista una rimarchevole importanza, sebbene esso sia sempre subordinato alle immagini a cui è chiamato ad offrire sostegno: «ho calcolato tutti i tempi con il cronometro», scrive Ragghianti

14. In questo *critofilm* di particolare interesse sono alcuni cambi di inquadratura scanditi da un glissato.

a Mortara il 10 giugno 1957<sup>15</sup> (figura 11, p. 64)

e [...] il commento sta larghissimo nelle immagini; per cui vi sarà molto spazio dedicato alle pure immagini e al sostegno musicale, come desideravo.

Infine, va ricordato un ultimo aspetto per certi versi complementare al precedente, e più di tutti importante: la ricerca di un effetto di drammatizzazione delle immagini attraverso la musica, praticamente inesistente nei *critofilm* dedicati all'architettura e alle città in cui prevale l'aspetto ritmico, ma per converso evidente nelle pellicole sulla pittura, in *Stile di Piero Della Francesca* prima, e ancor di più in *L'Arte di Rosai* e in *Fantasia di Botticelli*, film che sembra racchiudere molti degli aspetti visti fino a questo momento. Non è un caso che le indicazioni fornite da Ragghianti per questi *critofilm* vadano al di là dei consueti riferimenti agogici: se in *Stile di Piero Della Francesca* sono ancora molto contenuti, limitandosi a un «drammatico» verso la fine del film, in *L'Arte di Rosai* viceversa vengono messi ben in evidenza fin da subito: «musica animata, drammatica, forte»; e ancora «musica più animata, drammatica, con punte e crescenti sulle inq. 37 e 38, che sono altamente tragiche e dolenti». <sup>16</sup> Una musica, pertanto, capace di restituire la drammaticità del colore ben espressa, ancora una volta, in una lettera a Mortara:<sup>17</sup>

Quanto al colore [...] per il Rosai, raccomanda che non facciano né degli «abbellimenti», e tantomeno delle «armonizzazioni»: bisogna che i colori restino schietti, anche crudi come sono, aridi e vibranti come nelle pitture del Quattrocento; guai a unificare o a patinare o a equilibrare!

### Daniele Paris

Una situazione che ritroveremo anche nei *critofilm* musicati da Daniele Paris, voce di primo piano nell'universo della musica italiana del Novecento, socio fondatore del *Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza* e compositore di Liliana Cavani [*Milarepa*, 1974, *Il portiere di notte*, 1974 e *Al di là del bene e del male*, 1977], Luigi Di Gianni e Lorenza Mazzetti. Nelle sue colonne sonore, lo scorrimento delle immagini in movimento è caratterizzato dall'alternanza fra la voce fuori campo e la musica, la presenza dei silenzi e gli impasti sonori.<sup>18</sup>

15. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 10 giugno 1957, ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2.

16. Carlo L. Ragghianti, *Note per il commento musicale a critofilm L'arte di Rosai*, ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2.

17. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 10 giugno 1957, ACLR, *Critofilm*, b. 7, f. 2.

18. Alle esperienze maturate nell'universo cinematografico di Paris è dedicato il volume di Maria Francesca Agresta [2010]. La collaborazione di Paris con Ragghianti, purtroppo, è solo citata di sfuggita e nella filmografia finale. Utili, ai nostri fini, le testimonianze dei registi sopraccitati in cui si sottolineano le modalità di profonda collaborazione instaurate con Paris, attento e presente anche nelle fasi della postproduzione.

In *Antelami. Battistero di Parma* [1963], il motivo iniziale si ripresenta al termine del *critofilm*, chiudendo circolarmente il racconto, secondo una delle modalità consuete dei *critofilm*. La partitura si basa su un tema che viene scambiato da alcuni strumenti e si distende lungo l'arco dell'intera narrazione, quasi fosse uno sfondo continuo alle immagini e alla voce fuori campo, come di consueto sempre molto presente. L'orchestrazione è di stampo sinfonico e ricorre a stilemi tipici del tardo Ottocento, come il tremolo d'archi o il pedale per assecondare particolari momenti della narrazione. In *Stupinigi*, la cui musica sarà severamente censurata da Ragghianti, Paris mette in mostra una partitura che, all'inizio, si basa su un medesimo tema esposto dai corni che dà luogo ad un seguito di variazioni che 'giocano' con la medesima figurazione ritmica per buona parte del *critofilm*. Seguono poi altri temi esposti dai violini per ritornare ad altri con gli strumenti a fiato che ricalcano le movenze della musica *à la manière de*. In *La Certosa di Pavia*, Paris cerca di imitare movenze stilistiche del passato. Spesso la voce inizia senza la musica che poi si aggiunge e accompagna l'intera sequenza proponendo il consueto gioco tematico, sempre a partire da strutture molto semplici in cui la pulsazione ritmica è molto in evidenza. Una situazione che ritroveremo anche in *Fantasia di Botticelli. La calunnia* [1961]. A completare le presenze musicali nei *critofilm* di Ragghianti, va infine citata la collaborazione di Bruno, un compositore divenuto celebre nell'universo cinematografico per il suo sodalizio con Ennio Morricone e per le sue musiche per *Camminacammina* di Ermanno Olmi [1983]. Nicolai scrive le musiche per *Canal Grande* [1963], mettendo in mostra il suo consueto mestiere di compositore cinematografico. Basti pensare alla maniera con cui la musica accompagna i movimenti della macchina da presa e alle sue dinamiche in crescendo quando le inquadrature ritraggono delle icone della città, come piazza San Marco.

Da quanto siamo venuti a vedere, i motivi per dedicare una riflessione alla musica nei *critofilm* di Ragghianti sono molti, nonostante il critico-regista abbia sempre ribadito il carattere secondario della componente sonora all'interno della sua poetica. La dichiarata e ribadita preminenza del parametro ritmico nell'accompagnamento musicale alle immagini in movimento non deve mettere in secondo piano altre situazioni di particolare interesse nella dialettica audiovisiva che si viene a creare in questi film, come il rapporto con le luci, l'utilizzo dei rumori e i procedimenti di drammatizzazione a cui la musica è chiamata. Un seguito di situazioni che legittimano una riflessione sulla presenza della musica nei *critofilm* di Ragghianti.

espresso  
Firenze, 8 maggio 1954

Caro Mortara,

in risposta alle tue lettere relative all'iniziativa culturale di "seleARTE cinematografica", desidero precisarti quanto segue:

1. vorrei che il compenso allo scrivente ( escluse eventuali estensioni alla televisione) fosse portato a L.400.000.= per film, e ciò perchè io non do soltanto o soggetto, o gerga o commento verbale, ma faccio tutto ciò, secondo il concetto originale che ho per realizzare critofilm d'arte; sono certo che vorrai considerare positivamente questo punto, mentre ti faccio presente che ho rifiutato offerte maggiori per l'uso del mio nome o della mia opera;
2. occorre che l'operatore sia un tecnico intelligente e duttile, che sappia essere débrouillard, e adeguarsi a modi di ripresa non abituali; inoltre è necessario che siano tutelate a mio favore tutte le risorse ed accorgimenti tecnici originali che uso per l'attuazione del films (troverai tu la clausola migliore per ciò, anche nei riguardi dei tuoi associati);
3. a mio parere, per avere il maggior numero possibile di elementi favorevoli, occorrerebbe limitarsi a un primo lotto di tre documentari ognuno di circa 300 metri in 35 mm., di natura collegata ma diversa, e precisamente:
  - a. un film che almeno all'apparenza sia analogo a quelli meglio noti al pubblico, cioè un film monografico di presentazione di un artista anche gradevole e ben conosciuto ed apprezzato: ho ultimato un film dal titolo "Vero Ghirlandaio", che riassume il carattere della sua arte e insieme è animato, drammatico, veloce e sorprendente;
  - b. un film del tipo "saper vedere", dedicato ad una sola opera d'arte e ad un aspetto specifico della creazione figurativa di un solo artista, eseguito in modo da praticare tutte le nuove risorse di cui sopra, e che essenzialmente consistono nell'applicazione cinematografica di una lettura estetica ( cioè secondo il mio metodo di analisi e di emersione dei valori delle opere d'arte); un film, questo, che si affiderebbe essenzialmente alla "sorpresa" sul pubblico, che si renderebbe conto - credo con piacere o comunque con esito positivo di curiosità e di interesse, a parte gli intellettuali - di capacità ancora ignote del cinema e del documentario. Dato il precedente di Emmer e di altri, credo che, appunto per la materia già nota e in qualche modo familiare, sarebbe indicato un film sul disegnare o concepire disegnativo di Leonardo. Questo film è in notevole parte studiato, e la sua realizzazione esige poco tempo.
  - c. un film-rivista tipo: con un tema o più temi collegati, vario, mobile, con effetti continui di novità e di sollecitazione. Credo che il tema, che non sarà male (per un primo film del genere) sia froebeliano, e sia pure per modo di dire, potrebbe essere utilmente questo: arte e natura (cioè artisti e paesaggi, ritratti, oggetti) considerati "mondo esterno" o "immagini reali", e invece soggettivazioni delle singole fantasie).

5a.

Figura 5 a-b.

Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 8 maggio 1954

ACL, CRITOFILM, B. 7, F. 2

4. salvo gli "esterni" richiesti per la concessione del 3%, tutti questi films possono essere eseguiti su fotografie, coi debiti accorgimenti; per ognuno dev'essere preveduta una spesa per fotografie, intorno alle 50.000 lire, perchè occorrono fotografie di eguale luminosità e di speciale formato quando si debbano operare movimenti di camera.

5. per l'esecuzione del film, cioè la ripresa, io posso considerare un periodo di attività collocato nel mese di giugno p.v. Poi sono a disposizione per la verifica del montaggio (del resto già preventivato ad unguem).

6. Per la musica di accompagnamento, a parte i sottofondi che basta siano puramente ritmici - è la parte minore - in mancanza di una musica fatta apposta occorre adattare testi musicali noti al ritmo di movimenti del film cioè prendere della musica di dischi ben scelta, tagliare, accorciare, allungare secondo l'esigenza del montaggio (e cioè accelerare, rallentare ecc). Ma vi sono maestri specializzati in questa parte, che con una buona guida possono far miracoli.

Per quanto riguarda la formula "selezione Olivetti cinematografica", se come ritengo non può avere opposizione ministeriale, benissimo. Vorrei, come detto, che fosse menzionato come "redattore" lo Studio di storia dell'arte e il Comitato Cidalco, che agevolerà la conoscenza in Italia e all'Estero, senza controparte.

Se l'operatore avrà bisogno di un assistente, io ne ho uno ottimo e di piena fiducia qui.

Spero di avervi risposto adeguatamente su tutti i punti, e frattanto resto in attesa di una tua cortese comunicazione al riguardo, ed abbiami con i più cordiali saluti

Carlo L. Ragghianti

5b.

Vallombrosa-Saltino, 10 agosto 1954

dr Alberto Mortara

Romor Film  
Via Oslavia 17

M i l a n o

Caro Alberto,

ti ho telegrafato sabato, ricevuta la tua lettera; ma credo opportuno aggiungere questo espresso, per concordare bene i nostri movimenti.

Io dunque partirò da qui il 16, per vedere il 17 Olivetti a Forte dei Marmi; la sera proseguirò per Milano, e quindi il 18 mattina sono pronto per mettermi al lavoro.

Dato che ovviamente mi costa il dedicare questi giorni ai films, desidererei perdere il minor tempo possibile (e tu sei certo d'accordo), e perciò suggerisco quanto segue:

per quando arrivo alla Ditta Donato è necessario:

1. che io trovi tutto il positivo dei tre films, ordinato già secondo l'ordine delle inquadrature e delle sequenze: così ridurrò al minimo il lavoro da fare per i primi due, mentre per "Comunità millenarie" ci sarà molto da fare, dato che io non assisterò alle riprese, e dovrò verificare, oltre alla pellicola messa in ordine secondo la mia traccia anche le parti fatte extra;
2. che io trovi a Milano il compositore della musica, che così potrà subito intendersi con me circa gli effetti musicali da realizzare in funzione del ritmo e del significato delle pellicole.

Per quanto riguarda le due negative a colori (facciata di chiesa romanica e musaico romano) esse sono state fatte, e ti sono state spedite - a ciò che mi scrive il col. Rocchetti - a Milano prima dello sviluppo, in modo da guadagnare tempo: sono due rulli di 6 pose ognuno, e vi sarà da scegliere la posa più luminosa e più corrispondente al tono delle altre adiacenti.

Penso che troverò a Milano il Borghesi o qualche aiuto, che mi coadiuvi, attacchi e tagli la pellicola ecc. Io so montare, ~~xxx~~ ma non so fare il lavoro artigianale connesso.

Altro non schiede. Buona vacanza a Zermatt, ed abbiami cordialmente

Carlo L. Ragghianti

espresso

Figura 6. Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 10 agosto 1954

ACL, CRITOFILM, B. 7, F. 2

Vallombrosa, 9 settembre 1954

dott. Alberto Mortara  
Romor Film  
via Oslavia 17

espresso                      M i l a n o

Caro Mortara,  
ti mando per espresso il sonoro e parlato del "Piero".  
Il telegramma ti ha chiarito la piccola modifica che deve essere fatta nel montaggio: dove, ripeto, l'inquadratura nr 8 diventa la nr 7, e la successione quindi è 6, 8, 7, 9, 10 (rispetto al montaggio fatto). Ciò è stato reso necessario dal parlato.  
Il parlato è stato semplificato e reso più accessibile, come tu desideravi, pur senza deformare il carattere del film, che nella parola ha un chiarimento o meglio una sottolineatura di ciò che si vede cinematograficamente attuato.  
Attenzione alla voce: che sia grave, calma, semplice, mi raccomando senza alcuna affettazione retorica!  
Le indicazioni per il Maestro Bergazzi sono, s'intende, puramente indicative, e vogliono soltanto chiarire bene le esigenze di ritmo musicale che sia capace di associarsi senza dissenso al ritmo cinematografico.  
Raccomando caldamente due cose: di segnare bene i passaggi e i tagli che ho sottolineato (dissolvenze, antitesi, crescenti, movimenti di panoramica e di carrello ecc); e in particolare di fare musica assolutamente eguale per le inquadrature 36 e 37, perchè l'eguale musica sottolineerà l'egualità dell'effetto cercato.  
Domani mando sempre per espresso i parlari egualmente elaborati del "Castagnaccio" e delle "Comunità".

Vorrei sapere, anche con una certa approssimazione, quando i film saranno finiti e disponibili. Il mio calendario sarebbe questo: vederli anzitutto io a Firenze (prima copia), privatissimamente. Poi bisogna disporre quella presentazione a Roma, cosa che presenta sempre difficoltà, perchè bisogna mettere d'accordo Olivetti, ministri, professori, deputati, critici, persone di cultura, élite e così via; quindi occorre poter predisporre tutto con una certa tempestività. Avendo quel dato che ti chieggo, intanto mi farò dare un calendario da Olivetti, e fisserò di massima con lui per gli inviti ecc.

Saluta tanto la signora Lisa, i puttini e in particolare la signorina, che è piaciuta molto anche a me, ed abbimi affettuosamente

Carlo L. Ragghianti

Figura 7.  
Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 9 settembre 1954

ACL, CRITOFILM, B. 7, F. 2

Vallombrosa, 10 settembre 1954

Caro Alberto,

eccoti sonoro e parlato delle "Comunità millenarie"; col che il mio compito è terminato.  
Mi sembra che questo film, anche per il parlato, divenga molto efficace, oltrechè originale.  
Come già telegrafatoti, anche qui una lieve modifica al montaggio, per le necessità del parlato (ma viene anche meglio in sé, credo): cioè la inquadratura 56 deve essere inserita fra le 46 e 47; ne risulta assai più chiaro e motivato tutto il discorso delle immagini. Io l'avevo inserita al vecchio posto soprattutto per motivi di ritmica; ma anche nel modo definitivo sta bene (viene dopo una pan. ascendente). Cura tu stesso che sia eseguita la modifica.  
Resta ancora da fare bene le quattro o cinque brevissime, rapidissime riprese di traffico: raccomando vivissimamente che siano vere e proprie sfrecciate, e se mai la prima soltanto sia dal più al meno per spiccia, cioè faccia identificare la grande città dei grattacieli o meglio dei grattaculi.  
Per la musica, come sempre indicazioni di massima e specialmente di carattere ritmico, perchè i suoni si associno bene e senza dissensi, anzi con coerenza e avvaloramento, alle immagini.  
Ti accludo anche quello che dovrebbe essere il testo che mi riguarda nei titoli dei films.  
Ora resto in attesa di vederli, e frattanto abbimi

C. L. Ragghianti

nota bene  
per i titoli:  
seleARTE va fatto copiare dalla copertina della rivista i titoli riguardanti questa e Olivetti, meglio in caratteri Olivetti che fra l'altro sono molto belli  
per i titoli in maiuscole, preferire (direi) i caratteri classici ma marcati, evitare in ogni modo il malgusto dei "caratteri fantasia" (!); ed anche, direi, fare una presentazione bella, ma semplice, tipografica, spaziata bene e con bei caratteri, ma evitando anche fregi, svolazzi, incorniciature e via dicendo. Anche la presentazione ha la sua importanza.  
credo sarebbe opportuno fissare una volta per tutte la presentazione dei titoli della serie "seleARTE", perchè la ripetizione è positiva, in quanto si fa ricordare (ciò a parte le sigle della Titanus, Romor ed Este, che allineeranno certamente: un forsehnato che picchia colpi in un enorme tam tam; il ritretto in ppp del famigerato democristiano Romor, e infine il Castello Estense con annessi e connessi, compresi nastri, foglie di quercia e di alloro e altri simboli civili!)

Figura 8.  
Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 10 settembre 1954

ACL, CRITOFILM, B. 7, F. 2

Firenze, 18 maggio 1955

Caro Alberto,

ecco le norme per l'operatore, ben specificate. Intanto leggile tu, e verifica così quanto ti occorre sapere. Poi le trasferirai al cameraman, ma dovrò sempre io dare tutte le avvertenze opportune, ed i chiarimenti eventuali.

Ho fatto comprare e preparare tutte le fotografie delle inquadrature, che saranno messe a disposizione dell'operatore, il quale così non potrà sbagliare. Inoltre sono stati fatti anche disegni esplicativi e schemi.

Per quanto riguarda le inquadrature da girare da lastre, anche in questo caso tutto è stato predisposto come sopra; comunque mi riservo di venire a dare direttamente schiarimenti e disposizioni al regista Bianchi.

La maggiore semplicità deriva sia dalla volontà di farti spendere il meno possibile, sia dal carattere piuttosto statico e monumentale dell'arte dell'artista. Un elemento significativo del film, infatti, dovrà essere il *p a s s o*, molto misurato e piuttosto lento. Se la musica, pure alla diavola, e cioè senza alcuna inerza al ritmo delle immagini, verrà contenuta anche essa in un ritmo largo e pausato, con sonorità spiegate ma mai troppo forti, con emotività ma senza accenti sentimentali i motivetti sporadici, nel complesso si otterrà un effetto buono.

Il metraggio è stato già calcolato inquadratura per inquadratura, e solo con qualche approssimazione per i movimenti complessi. Quindi non ci sarà che da attenersi esattamente a quanto predisposto, e l'effetto è raggiunto in partenza; non prevedo variazioni di nessun genere. Il massimo che potrebbe capitare è questo; che a un'inquadratura, nello stesso luogo, ne venisse sostituita un'altra, perchè magari più luminosa o meglio resa dalla pellicola.

Quanto al montaggio, ho disposto per il tavolo qui a Firenze. Non avrai che da spedirmi o meglio da mandarmi tutto il negativo, ed io lo restituirò approntato per la stampa.

Un punto importante: la coincidenza esatta del parlato sui punti segnati, alle inquadrature giuste. Non avvengano gli sfalli dell'Andrea del Castagnaccio. Il parlato è, come vedi, assolutamente ristretto all'essenziale. Il dicatore dei film fatti andava bene, e può essere lo stesso.

Arrivederci presto, saluta i tuoi, Licia è ancora a letto con forte febbre, io vegeto al chiuso e con una tosse maladettissima. Viva il papa, viva la madre superiora on. Scalfaro!

Carlo L. Ragghianti

Figura 9.  
Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 18 maggio 1955  
ACLR, CRITOFILM, B. 7, F. 2

18 maggio 5

Caro Alberto,

ecco l'elaborato e il commento del critofilm sull'Angelico.

Noterai che il commento è stato ridotto, et pour cause, al minimo, lasciando il campo alle immagini, al movimento e al commento musicale (su cui dio piova); e che è anche di una facilità degna, quasi, di Giovanni Mira!

Sulle 77 inquadrature predisposte ad unguem, solo 27 esigono il trattamento da fotografia. Tutto il resto si può eseguire sul posto, con un buon operatore, e col minimo di esigenze (cioè palchi, luci, attrezzi).

Nota altresì che le fotografie in grandissima parte sono di piccolo formato: trattandosi di teste o di dettagli perspicui, si può operare con la macchina Donato (truka perfezionata) anche con piccole lastre. Ciò però significa una riduzione notevole di spesa, di cui sono certo mi sarai grato. Osserverai anche che in alcuni casi vi è, quanto alla lastra da eseguire, un punto interrogativo: ciò significa che forse l'operatore può farcela a girare i movimenti senza ricorrere alla fotografia e al lavoro su lastra.

Il lavoro di ripresa delle fotografie è iniziato. Si hanno già i permessi per girare, di notte, nel Museo di San Marco.

Quanto all'elaborato, il carattere statico e grandioso dell'arte del pittore esige molte riprese frontali o fisse, e poco mosse. Quindi l'operatore non incontrerà notevoli difficoltà: anzi tutto è stato volontariamente studiato perchè fosse il più facile e piano possibile.

Calcolo che il film verrà un po' più lungo degli altri già fatti, intorno ai trecento metri effettivi. Il caacolo, grosso modo, lo puoi fare anche tu, almeno come media.

Debbo essere avvertito quando si potranno iniziare le riprese in San Marco: te lo telegraferò senz'altro, per modo che tu possa al più presto disporre per l'operatore e tutto quanto. Calcolo però che in due o al massimo tre notti, lavorando bene, tutto possa essere girato senza difficoltà. Molti dipinti sono stati puliti, molti sono piccoli e mobili, per altri occorreranno piccoli palchi o ripiani di modesta altezza, e trasportabili. Siamo già stati al Museo di San Marco e nel Convento: quindi col Baruffi puoi calcolare anche il perco lampade (modesto: come quello usato in Palazzo Strozzi) che occorre.

Resto in attesa di tue comunicazioni, e frattanto abbimi cordialmente

Carlo L. Ragghianti

segue Lucca: che ci dà un daffare cane (ci siamo anche dovuti andare: e le verifiche ahimè ci hanno fatto perdere tempo, con pochi risultati, come ti dirò). Penso avrai Lucca (al figurato) entro domani l'altro, terminata l'ultima stesura con le varianti d'elicottero.

Figura 10.  
Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 18 maggio 1955  
ACLR, CRITOFILM, B. 7, F. 2

Firenze, 10 giugno 1957

Caro Alberto,

ti mando secondo l'impegno il testo del commento parlato al critofilm sulle urne etrusche di Volterra.

Non è interamente di mio gusto! ma l'ho fatto così freudiano, per andare incontro alle esigenze da te prospettate. Mi sembra, tuttavia, che sia evitata ogni soverchia scolasticità, mentre ai punti opportuni si danno anche quelle notizie storico-cronologiche e di inquadramento necessarie alla comprensione anche primaria.

Il fatto è, però, che il critofilm è e resta un saggio critico originale: se ti vorrai dare la pena (ed è una pena davvero) di scorrere la letteratura archeologica su questa scultura, leggerai che essa non val niente, che è opera di artigianato bottegaio e mediocre, che interessa soltanto perchè raffigura alcuni miti classici greci, che è pura e semplice quanto superficiale e approssimativa imitazione di modelli greci (al solito); e così via discorrendo. Ora noi, per contrario, dimostriamo che si tratta di un fenomeno originale, e di grande valore artistico; per di più, facciamo notare la sua relazione sia con la pittura vascolare che con la scultura ellenistica, ed infine additiamo come questa scultura fu un'esperienza certa per grandi artisti italiani da Nicola Pisano a Michelangelo!

Vorrei che tu scrivessi al signor Gallina, perchè mi mandi il materiale fotografico: ci tengo molto, e sono pronto a pagarne le spese. Penso che tale materiale potrà forse servire per un'illustrazione del critofilm o per un suo commento in forma di articolo archeologico-critico. Ti prego di non dimenticarlo.

Aggiungo che ho calcolato tutti i tempi con il cronometro, e che il commento sta larghissimo nelle immagini; per cui vi sarà molto spazio dedicato alle pure immagini e al sostegno musicale, come desideravo.

Quanto a quest'ultimo, ti mando per ogni caso un percorso approssimativo, nel quale, seguendo lo sviluppo del critofilm e aderendo al carattere e al ritmo delle immagini nella loro successione, indico la qualità della musica che sarebbe necessaria, non come temi musicali ma come ritmo, pause, accentuazioni, movimento, intensità ecc. Poi il Maestro farà quel che vorrà, dato che egli non condivide certo per ragioni professionali il mio concetto sulla funzionalità della musica al corso filmico.

Aspetto a gloria le misure precise (come per Volterra) del critofilm di Rosai. Ho già abbozzato il testo, ma debbo controllarne le frasi sulle misure delle inquadrature e delle sequenze.

Sappimi dire quando i films saranno pronti, perchè li vorrei visionare possibilmente prima della loro presentazione.

Quanto al colore, per Volterra c'è poco da dire; per il Rosai, raccomanda che non facciano nè degli "abbellimenti", e tanto meno delle "armonizzazioni": bisogna che i colori restino schietti, anche crudi come sono, aridi e vibranti come nelle pitture del Quattrocento; guai a unificare o a patinare o a equilibrare!

Saluti affettuosi dal tuo

C.L.R.

Figura 11.  
Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 10 giugno 1957

ACLR, CRITOFILM, B. 7, F. 2

C. C. Milano 397770

romor film s. r. l.

Milano - Via San Pietro all'Orto, 17  
Telefono 70.20.63

Milano, li 4 Giugno 1958

Espresso

Egr. Prof. Carlo L. Ragghianti  
Villa La Costa  
Firenze Castello

Carissimo Carlo,

non voglio polemizzare, ma è indubbio che lavorare con te è difficile....

Ho ricevuto, questa mattina, il famoso cartello, ma non il commento. Così sarà per De Lucia. Posso finalmente averlo? Se lo avessi mandato, come ti avevo mille volte chiesto e tu assicurato, la musica avrebbe potuto tener conto delle parole (nè quei famosi 36 metri mancanti avrebbero modificata la situazione). Invece sarà incisa, in modo assolutamente indipendente; e ciò con evidente danno, anche tuo.

De Lucia ti manderà forse oggi il bianco e nero della truka (che così ho fatto stampare due volte), ma tu manda d'urgenza per espresso a me e a De Lucia il commento parlato.

Se non si arrivasse in tempo, non si potrebbe dire che non abbia fatto pressioni con te, dal lontano ottobre.

Se si arriverà in tempo, molti lavori e molti servizi costeranno esattamente il doppio del necessario.

Per dare l'ultima verifica al documentario, io, che dovrò essere a Roma lunedì 9, mi fermerò il 10 (martedì). Per quell'epoca, tutto sarà pronto. Poichè mi hai detto che sei abbastanza libero, ti avverto di quanto sopra, e penso che tu voglia venire, come sarebbe opportuno.

Calcolo quindi che tu arrivi a Roma la sera di lunedì, per andare assieme alla FonoRoma martedì mattina alle 9. Se mi comunichi qualcosa meglio. Altrimenti considero accettata la proposta.

Arrivederci, cordialmente

*aff. Alberto Mortara*  
(Alberto Mortara)

Figura 12.  
Lettera di Alberto Mortara a Carlo L. Ragghianti, 4 giugno 1958

ACLR, CRITOFILM, B. 7, F. 2

Firenze, 28 luglio 1961

*Mortara*

Carissimo Alberto,

De Lucia già ti avrà comunicato telefonicamente la buona novella. Dato che il critofilm risulta pieno ed esauriente, rinuncio alla ripresa aerea, sebbene questa avrebbe di per sé dato una immagine insostituibile del comprensorio edilizio, del rapporto col paesaggio ecc. Ho utilizzato tutto (salvo tre o quattro riprese), in quanto il critofilm era costruito preventivamente con una logica perfetta di sviluppo; e ne è venuta fuori una piana di 468 metri che, snellita, ripulita, e con alcune eliminazioni, si è ridotta a 452 metri, con il finale e senza i titoli.

Spero che tu veda presto la copia di lavoro, per renderti conto che il film è veramente bello, animato, sicuro, vario; a parte l'aderenza critica alla genesi e al compimento dell'opera.

Voglio però confermarti che, come anche De Lucia ha potuto verificare, non si può togliere nulla, perché diversamente si dovrebbe incidere su un contesto che, a parte le cose originali e i veri e propri tours de force, ne risulterebbe diminuito e saltuario. Ma sono certe che sarai soddisfatto, e che l'eliminazione della spesa dell'aereo ti faciliterà la decisione positiva. La "Certosa" avrà la stessa lunghezza delle "Terre alte di Toscana".

Ho riscontrato le prove del colore, e mi sembrano ottime, superiori all'aspettativa. Ho dato i consigli necessari per la stampa delle sequenze meno luminose, per l'uniformazione degli interni, per le tonalità degli esterni, che sono molto variamente colorati.

Sono d'accordo con De Lucia che, non appena egli mi avrà inviato le misure e i tempi delle inquadrature e delle sequenze, gli manderò il testo del commento parlato. Così il film potrà essere terminato entro breve tempo, con l'aggiunta della musica, per la quale darò anche la solita traccia ritmico-semanticca.

Ti prego infine di autorizzare De Lucia a mandarmi la copia di lavoro delle "Terre alte" con tutti gli spezzoni buoni che furono messi da parte e non utilizzati: vorrei conservare questo materiale positivo, sia pure in copia unica, a scopo di documentazione di studio.

Resta inteso che saremo a Rimini il 27 sera, e cominceremo il lavoro il 28, continuandolo sino alla fine, cioè al 2-3 settembre. Mando a De Lucia rilievi, misure e osservazioni per i provvedimenti opportuni.

Buone vacanze, ed abbini cordialmente

C.L. Ragghianti

Figura 13.  
Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 28 luglio 1961

ACLR, CRITOFILM, B. 7, F. 2

Firenze, 3 novembre 1963

Caro De Lucia,

Le mando, con ritardo che mi duole, il testo del commento parlato. Raccomando la voce: non sia discorsiva, ma bene staccata ed eguale di tono.

Per la musica, avverta il Maestro che alla sequenza 2, con scene di caccia, può elaborare un motivo del genere hallall, di gusto settecentesco, ma basta un'allusione. Per il resto, valgono le solite regole. Musica distesa quando la visione è lenta o panoramica, musica accidentata, con le incidenze o gli accordi o le fratture nei punti in cui la visione è mossa o scatta. L'importante è che non vi sia contraddizione tra il ritmo della ripresa e quello della musica.

Sempre a proposito della sequenza 2, fatta in trucka dal sig. Ventimiglia: la prima dissolvenza, ricordo, è troppo rapida e brusca, il primo quadro (in basso) sparisce prima che si possa veder bene la scena. Credo sarebbe bene rifarla. Anzi provveda a farla rifare, eguale, ma più precisa nei tempi (anche lei osservò che in un altro punto era diseguale di velocità).

Non appena verrò a Roma (e l'avvertirò preventivamente, come di solito), andrò in moviola per montare il nastro del parlato. E così potrò rivedere tutto, anche le correzioni che Lei doveva fare.

Per l'altro lavoro, ho già iniziato la preparazione, che è abbastanza complessa. Nei prossimi giorni formulerò un esatto piano di lavoro, in relazione ai miei impegni, e lo seguirò. Preparatevi ad utilizzare le vacanze natalizie.

Debbe vedere il dr. Mortara, e con lui prenderemo gli accordi utili.

La ringrazio frattanto, e mi abbini cordialmente

C.L. Ragghianti

Figura 14.  
Lettera di Carlo L. Ragghianti a Ugo De Lucia, 3 novembre 1963

ACLR, CRITOFILM, B. 8, F. 2

✓

1

- Botticelli -  
Titoli

Titoli  
[0.40]

Fantasia di Botticelli  
(Loos Calunnia)

2

2

Figura 15.  
Daniele Paris, *Fantasia di Botticelli. La calunnia*, partitura  
ARCHIVIO PRIVATO DANIELE PARIS

**Bibliografia**

- AGRESTA Maria Francesca, 2010, *Il suono dell'interiorità. Daniele Paris per il cinema di Liliana Cavani, Luigi Di Gianni, Lorenza Mazzetti*, Lucca, LIM.
- CALABRETTO Roberto, 2005, *Fra un semisilenzio e l'altro: per una moderna teoria della colonna sonora*, in «Bianco & Nero», 65/3, 550-551, pp. 131-134.
- COSTA Antonio, 1995, *Carlo L. Ragghianti I critofilm d'arte*, Udine, Campanotto.
- EMMER Luciano, *La musica nel cortometraggio cinematografico*, in BIAMONTE Salvatore ed., 1959, *Musica e film*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, p. 214.
- GASPARINI Massimo, 1995, *Conversazione con C. L. Ragghianti (1980)*, in COSTA Antonio, 1995, pp. 70-71.
- GELMETTI Vittorio, 1964, *Lettera a Mario Labroca*, in «Mondo Nuovo», 6/36, 13 settembre, p. 2.
- GERVASIO Raffaele, 1942, *La musica dei documentari*, in *Documentari INCOM*, Mostra internazionale d'arte cinematografica Venezia Settembre, p. 3.  
<https://raffaelegervasio.com/wp-content/uploads/2019/11/incom-musica-realizzatori-p12.pdf>
- «Luk», 2021, nuova serie, 27, pp. 35-40.
- LA SALVIA Valentina, 2006, *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, Lucca, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, p. 19.
- NASCIMBENE Mario, 1992, *Malgré moi, musicista: primo trattamento (ed unico...)*, Venezia, Edizione del Leone, p. 109.
- RAGGHIANTI Carlo Ludovico, 1952, *Cinema arte figurativa*, Torino, Einaudi, p. 89.
- 1975-1979, *Arti della visione*, 3 vols., Torino, Einaudi.
  - 1975b, *Film d'arte, film sull'arte e critofilm d'arte* in in RAGGHIANTI Carlo Ludovico, 1975a, I: *Cinema*, p. 240.
- VLAD Roman, 1950, *La musica nel documentario d'arte*, in «Bianco & Nero», 9/8-9, agosto-settembre, p. 112.  
[https://fondazioneesc.b-cdn.net/wp-content/uploads/2019/11/BN\\_1950\\_08\\_09.pdf](https://fondazioneesc.b-cdn.net/wp-content/uploads/2019/11/BN_1950_08_09.pdf)

**Carteggio**

<https://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2019/02/Critofilm-tab..pdf>

- Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 8 maggio 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7 fascicolo 2.
- Lettera di Alberto Mortara a Carlo L. Ragghianti a 14 maggio 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7 fascicolo 2.
- Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 10 agosto 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7 fascicolo 2.
- Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 9 settembre 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7 fascicolo 2.

- Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 10 settembre 1954, ACLR, *Critofilm*, b. 7 fascicolo 2.
- Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 18 maggio 1955, ACLR, *Critofilm*, b. 7 fascicolo 2.
- Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 18 novembre 1955, ACLR, *Critofilm*, b. 7 fascicolo 2.
- Lettera di Carlo L. Ragghianti a Alberto Mortara, 10 giugno 1957, ACLR, *Critofilm*, b. 7 fascicolo 2.
- Lettera di Alberto Mortara a Carlo L. Ragghianti, 4 giugno 1958, ACLR, *Critofilm*, b. 7 fascicolo 2.
- Lettera di Carlo L. Ragghianti a Ugo De Lucia, 28 luglio 1961, ACLR, *Critofilm*, b. 7 fascicolo 2.
- Lettera di Carlo L. Ragghianti a Ugo De Lucia, 3 novembre 1963, ACLR, *Critofilm*, b. 8 fascicolo 2.

**Critofilm**

RAGGHIANTI Carlo Ludovico, 1948, *La Deposizione di Raffaello*

- 1954, *Il Cenacolo di Andrea del Castagno*
- 1954, *Michelangiolo*
- 1954, *Stile di Piero della Francesca*
- 1955, *Lucca Città Comunale*
- 1955, *Stile dell'Angelico*
- 1957, *L'Arte di Rosai*
- 1957, *Urne Etrusche di Volterra*
- 1961, *Fantasia di Botticelli. La calunnia*
- 1963, *Antelami. Battistero di Parma*
- 1963, *Canal Grande*
- 1963, *Stupinigi*

RAGGHIANTI Carlo Ludovico - DETTI Edoardo, 1954, *Comunità Millenarie*

**Filmografia**

CAVANI Liliana, 1974, *Milarepa*

- 1974, *Il portiere di notte*
- 1977, *Al di là del bene e del male*

---

DAMIANI Damiano, 1969, *Una ragazza piuttosto complicata*

OLMI Ermanno, 1963, *Camminacammina*

– 1965, *E venne un uomo*

RISI Dino, 1955, *Poveri ma belli*



Frames dal *critofilm*  
*Pompei urbanistica*

FONDAZIONE CSC - ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA (IVREA)  
PER GENTILE CONCESSIONE ASSOCIAZIONE ARCHIVIO STORICO OLIVETTI



Frame dal *critofilm*  
*Pompei urbanistica*

FONDAZIONE CSC - ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA (IVREA)  
PER GENTILE CONCESSIONE ASSOCIAZIONE ARCHIVIO STORICO OLIVETTI

Elena Testa

## I *critofilm* conservati nell'Archivio Nazionale Cinema Impresa, la bellezza ritrovata

All'incirca una quindicina di anni fa, a pochi chilometri da quella Torino che fu la culla del cinema italiano, nacque il csc (*Archivio Nazionale Cinema Impresa*), per recuperare, conservare e valorizzare il materiale cinematografico realizzato dalle aziende italiane.

Negli anni l'Archivio si è evoluto, aprendosi a generi cinematografici poco o per nulla conosciuti come il cinema a tematica religiosa, il film di famiglia, il cinema sperimentale e militante che entrano in relazione con il cinema d'impresa, completando e arricchendo l'affresco sociale, e così contribuendo alla sua divulgazione.

I film d'impresa tornano alla luce dopo un lungo oblio, restituendoci aspetti significativi della vita aziendale, in uno sguardo complessivo che abbraccia sia il momento della produzione sia il rapporto con i consumatori, ma all'interno di queste collezioni non è raro trovare opere anomale per contenuti, modalità espressive e contesto produttivo. Un patrimonio capace di mostrare campo e controcampo del medesimo periodo storico, che se adeguatamente interrogato, in esso è possibile rintracciare l'evoluzione di modelli di configurazione della società, che hanno contribuito alla creazione di un immaginario culturale dell'epoca in cui sono stati realizzati.

Una delle aziende protagoniste di questa trasformazione è certamente l'Olivetti, il cui fondo filmico è stato depositato nel 2008 dall'*Associazione Archivio Storico Olivetti* presso l'*Archivio Nazionale Cinema Impresa* di Ivrea, che da allora ne cura la catalogazione, la digitalizzazione, il restauro e la valorizzazione.

Il fondo Olivetti consta di 985 pellicole in 8mm, 16mm e 35mm e 1009 video U-MATIC, BETACAMSP e VHS, realizzati tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Novanta del secolo scorso. La produzione cinematografica dell'Olivetti è parte del progetto industriale e culturale della propria attività di impresa, che include la promozione dei prodotti, i metodi di lavoro, la formazione professionale, i servizi sociali destinati ai dipendenti e ai loro famigliari, le politiche sul territorio, le manifestazioni culturali, il design, l'editoria e la ricerca in ambiti tecnici e artistici. I film sono di varie tipologie e durate e si distinguono nel panorama del cinema d'impresa nazionale per l'eccellenza delle collaborazioni artistiche e per il carattere sperimentale ed estetico della ricerca linguistica.

Un *corpus* importante di film Olivetti è costituito dai *critofilm*, 25 documentari di 'critica' d'arte realizzati da Carlo Ludovico Ragghianti per la serie *seleArte* cinematografica tra il 1948 e il 1964.

Carlo Ludovico Ragghianti, critico d'arte, conoscitore del mezzo cinematografico e consapevole del rapporto tra le arti visive e il cinema, nei *critofilm* utilizza il linguaggio delle immagini in movimento per ispezionare capolavori d'arte pittorica e scultorea, descrivere architetture celebri, raccontare vite e opere di artisti e mostrare città e scorci del paesaggio italiano.

Ragghianti gira in genere i suoi film a colori, con il procedimento a monopack Ferraniacolor, utilizza talvolta il cinemascope, riprese aeree, speciali carrelli per i movimenti di macchina, dimostrando di dominare perfettamente le tecniche cinematografiche. Ragghianti mette in scena vere e proprie lezioni per immagini, crea un linguaggio nuovo e autonomo che unisce le valenze didattiche e spettacolari del cinema alla critica d'arte.

csc (*Archivio Nazionale Cinema Impresa*) ha predisposto il recupero e un accurato restauro digitale dei *critofilm*. Un lavoro di particolare complessità, poiché si tratta di numerosi titoli con problematiche ed esigenze differenti, che si è svolto in varie fasi nel corso degli anni.

I supporti dei *critofilm* sono pellicole in 35mm e 16mm, negativi scena, controtipi, positivi di circolazione e sono collocati presso i cellari climatizzati dell'Archivio che garantiscono temperatura e umidità controllata secondo le indicazioni della FIAF (*Fédération internationale des archives du film*). A questi materiali si aggiungono le colonne sonore ovvero la registrazione di parlato, musica, rumori ed edizioni in lingua straniera, poi miscelate in un'unica traccia ottica o magnetica, che viene unita alla copia finale del film.

Dopo un'attenta ricerca che ha preso in considerazione materiali filmici ed extrafilmici (visti di censura, sceneggiature, ecc.), si è resa possibile la ricostruzione filologica delle opere, che non si è limitata ai materiali conosciuti ma si è estesa presso altri archivi con il rinvenimento di parti mancanti a integrazione di quelle conservate a Ivrea. Si è poi proceduto alla revisione fisica e al restauro tecnico: rifacimento delle giunte, eliminazione di eventuali residui di collanti e nastri, riparazione di rotture e aggiunta di nuove code. In alcuni casi i materiali sono stati sottoposti a un ciclo di pulizia chimica, valutando di volta in volta l'opportunità del trattamento. Le pellicole sono poi state scansionate a 2K e a 4K presso il laboratorio di restauro dell'Archivio di Ivrea.

Al sound track registrato in magnetico su pellicola abbiamo rivolto un'attenzione particolare. Il lavoro è stato realizzato anche grazie alla consulenza tecnica di Federico Savina, docente del Centro Sperimentale di Cinematografia e già fonico di mix musiche e consulente Dolby, che è stato fondamentale nella scelta della strumentazione adatta per il riversamento di questo materiale. Scelta che è

caduta su un macchinario Gervasi capace di leggere tutte le tracce del supporto e di trasformarle in file digitali.

Nei *critofilm* sono state riscontrate due tipologie di decadimento fisico: la 'vinegar syndrome', o 'sindrome acetica' e il *fading*. La sindrome acetica si manifesta con un odore di aceto progressivamente crescente, e porta alla decomposizione del supporto. Non può essere arrestata ma solo rallentata con le adeguate misure di conservazione. Tuttavia, sul lungo periodo, tende a colpire comunque tutte le pellicole in triacetato di cellulosa.

Il *fading* non è altro che la decolorazione dell'immagine che perde prima i blu poi i gialli fino a divenire completamente rossa. Una problematica piuttosto diffusa nei film degli anni Sessanta e Settanta. Tutti i *critofilm* sono affetti da questa problematica, l'unica soluzione è un intervento di restauro digitale sul colore: la *color correction*. Per i titoli legati a opere pittoriche la ricostruzione del colore è doppiamente complessa, poiché deve tener conto sia dell'opera d'arte originale, che delle caratteristiche fotografiche della pellicola e va eseguita con grande cura per evitare artifici.

L'équipe del laboratorio dell'Archivio Nazionale Cinema sta terminando il restauro digitale con software professionali in grado di stabilizzare l'immagine, eliminare lo sporco, la polvere e gli aloni di muffa, correggere il colore e il pompaggio luminoso, attenuare la grana e migliorare la qualità della colonna sonora.

Le nuove unità archivistiche digitali create dalla digitalizzazione dei supporti analogici e dal restauro digitale sono archiviate su nastro magnetico LTO.

Questo importante lavoro di recupero permetterà di godere dei *critofilm* nella loro recuperata bellezza originale, opere coinvolgenti e piacevoli, che diventano un mezzo capace di spiegare e far conoscere le opere d'arte a un pubblico ampio e differenziato.



*Stupinigi*, fotogramma prima e dopo la *color correction*

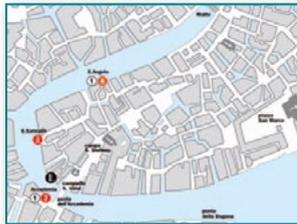
FONDAZIONE CSC - ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA (IVREA)  
PER GENTILE CONCESSIONE ASSOCIAZIONE ARCHIVIO STORICO OLIVETTI



Frames dal *critofilm*  
*Urne Etrusche di Volterra*

FONDAZIONE CSC - ARCHIVIO NAZIONALE CINEMA IMPRESA (IVREA)  
PER GENTILE CONCESSIONE ASSOCIAZIONE ARCHIVIO STORICO OLIVETTI

## FONDAZIONE UGO E OLGA LEVI | VENEZIA



San Marco, 2893 | 30124 VENEZIA | Tel. 041 786777  
info@fondazionelevi.it | www.fondazionelevi.it

## FONDAZIONE RAGGHIANTI | LUCCA



Via San Michele, 3 | 55100 LUCCA | Tel. 0583 467205  
info@fondazionezagghianti.it | www.fondazionezagghianti.it



Fondazione  
Ugo e Olga Levi onlus



Fondazione  
Cassa di Risparmio  
di Lucca

grafica studioriccucci, Lucca - stampa

## La musica nei critofilm di Ragghianti

VENEZIA | LUCCA | DUE GIORNATE DI STUDI

«Il critofilm, essendo in primo luogo una ricostruzione visiva del processo che ha portato alla creazione dell'opera d'arte, prescinde, per definizione, dal commento verbale. Essendo però nato come prodotto a carattere divulgativo e che ha lo scopo primario di rendere più semplice la comprensione di un'opera d'arte, necessita di una colonna sonora. La musica, utilizzata come temi musicali, ma ancor più come ritmo, pause, accentuazioni, movimento, intensità, si fonde con i movimenti della macchina da presa nei passaggi tra le inquadrature e si inserisce, imponendosi, fra le parole dello *speaker*» (Valentina La Salvia).

All'interno degli elementi che concorrono a realizzare i critofilm di Ragghianti, quali il movimento della macchina da presa, le luci e il montaggio, di primario interesse è la presenza della musica. Non a caso diversi compositori, come Vittorio Gelmetti, si erano accorti della loro bellezza, sollecitandone la proiezione in blasonati festival. Nelle riviste cinematografiche e musicali, invece, alcuni critici avevano sottolineato la centralità della colonna sonora al loro interno. Compositori di varia estrazione hanno offerto la loro collaborazione all'allestimento delle colonne sonore di queste pellicole, rendendo la filmografia di Ragghianti un caso di studio di particolare interesse. Basti pensare a Giorgio Fabor, Franco Potenza, per giungere a Bruno Nicolai e, soprattutto, Daniele Paris, quest'ultimo voce di primo piano nell'universo della musica italiana del Novecento, socio fondatore di 'Nuova Consonanza' e compositore di Liliana Cavani.

Questa iniziativa, articolata in due giornate di studi tra Venezia (15 novembre 2019) e Lucca (29 novembre 2019), intende esplorare aspetti del tutto ignorati nell'ambito della musica per film e parzialmente indagati in quello del documentario.

## VENEZIA | venerdì 15 novembre 2019 | ore 15.00

Fondazione Ugo e Olga Levi onlus  
Biblioteca «Gianni Milner»

Saluto introduttivo di  
Giorgio Busetto direttore della Fondazione Levi

Proiezione del critofilm  
**Canal Grande** (1963)

Interventi di:  
Francesco Verona  
Università degli Studi di Padova  
Antonio Costa  
Università IUAV di Venezia

Stefano Bulgarelli  
Museo Civico d'Arte di Modena

Proiezione del critofilm  
**Lucca città comunale** (1955)

## LUCCA | venerdì 29 novembre 2019 | ore 15.00

Fondazione Centro Studi sull'Arte  
Licia e Carlo Ludovico Ragghianti  
Sala conferenze «Vincenzo da Massa Carrara»

Saluto introduttivo di  
Paolo Bolpagni direttore della Fondazione Ragghianti

Proiezione del critofilm  
**Arte della moneta nel tardo impero** (1958)

Interventi di:  
Roberto Calabretto  
Università degli Studi di Udine - Fondazione Ugo e Olga Levi  
Elena Testa

Archivio Nazionale Cinema Impresa -  
Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Ivrea

Valentina La Salvia  
Biblioteca Labronica di Livorno

Proiezione del critofilm  
**Terre alte di Toscana** (1961)

ingresso libero



All'indirizzo internet  
<https://www.fondazionelevi.it/attivita-editoriale>  
è consultabile il catalogo delle pubblicazioni.  
Alcuni volumi possono essere scaricati  
gratuitamente in formato PDF.  
I volumi possono essere acquistati presso  
Fondazione Ugo e Olga Levi  
[info@fondazionelevi.it](mailto:info@fondazionelevi.it)

La collana *Quaderni di Musica per Film* della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia intende aprire una riflessione sull'universo sonoro delle immagini in movimento. Raccoglie, pertanto, saggi e monografie sulla musica cinematografica e sui diversi aspetti e problemi dell'allestimento di una colonna sonora. Una particolare attenzione è riservata alle attività dei gruppi di ricerca che operano all'interno della Fondazione e ai loro risultati, che in questa collana trovano il loro naturale approdo.

**INDICE** Davide Croff; Alberto Fontana; Antonio Costa, *Per conoscere Raggianti e i critofilm*; Valentina La Salvia, *Sulla funzionalità della musica al corso filmico. La musica nei critofilm di Carlo Ludovico Raggianti*; Roberto Calabretto e Francesco Verona, *La musica nei critofilm di Raggianti*; Elena Testa, *I critofilm conservati nell'Archivio Nazionale Cinema Impresa, la bellezza ritrovata.*

