

## SAGGI

VITTORIO STELLA

GENESI DELL'IMMAGINE E 'LUOGO' DELL'ESPRESSIONE.  
QUALCHE CONSIDERAZIONE SUL CINEMA

Non ho remore a premettere che tengo altra strada da gran parte delle teorie estetiche ormai egemoni dalla seconda metà del secolo scorso. Ritengo fondamentale la definizione dell'arte come intuizione-espressione la cui identità può coincidere con la materia (ossia con la consistenza fisica di una composizione), ma può trovarsi – e forse è il caso più frequente, benché non dimostrabile – in una immagine mentale, in sé organica. Affermarlo, pertanto, non comporta rinuncia al principio dell'unità di ogni opera d'arte, ma che, come diceva argutamente Croce, questa non è merito del tipografo. L'accertamento dell'unità è giudizio, e nello stesso tempo – non occorrerebbe ricordarlo – poiché si parla di unità, non prelievo di frammenti ma identificazione del luogo spirituale dell'unità. È coerente con la solitudine di suggestivi momenti poetici, quindi costituenti unità, che la messa in opera sia posteriore alla genesi estetica, quasi una consecuzione temporale conclusiva di un processo insieme poetico e pratico? L'unità dell'arte nella definitezza quale si verifica nella dialettica della coscienza momento e passaggio antitetico o comunque profondamente differenziatorio di una forma dall'altra, è assorbimento che supera e fonde in sé aspetti della forma precedente: la teoresi nel caso della logica, l'economica nell'etica. Nell'"emisfero" della conoscenza il processo si apprezza in base al *mostrarsi* dell'intuizione-espressione nell'esternamento oggettuale la cui *species* ultimamente limata riceve dall'artista l'assenso per cui la affida alla generalità della quale egli stesso fa parte, affinché se ne abbia memoria e conoscenza. Per Croce – si sa – il processo inizialmente mutuato da Hegel per riformarne la dialettica tenendone impregudicato il principio cardine che è l'unità dello spirito in reciproca conversione di essere e divenire, è la totalità (storica) del suo dispiegarsi. A differenza però dal sistema hegeliano che si attua per antitesi, lo spirito crociano non percorre un cammino in ascesa, ma si svolge in moto circolare, o più esattamente a spirale, negando, in tale condizione consentanea all'idea di progresso non propriamente ascensionale, quel ritorno dell'uguale, poco prima, ad esempio, insistente motivo del pensiero asistematico di Nietzsche, sia o no il rifiuto del sistema un approfondimen-

to gnoseologico, o piuttosto negazione dell'organon teoretico. Il processo spirituale veniva teorizzato come un'articolazione di attività paritetiche, sebbene poi tale struttura dovesse commisurarsi alla concezione dei gradi (individuale/universale) che parrebbe indicare una duplice e parallela disposizione verticale. Sono note le difficoltà della "tetradè" così disegnata: se ne discusse appunto la circolarità a cominciare da Aliotta, e soprattutto dalle osservazioni di Gentile, 'sinfilosophiche' a Croce nel periodo iniziale, per la collaborazione fruttuosa e intensa che stabilirono, le cui conseguenze positive permasero *praeter intentionem* anche durante la non più ricomposta frattura.

Il rapporto tra Ragghianti e Croce fu esso medesimo largamente sinergico, seppure neanche esso identitario perché non privo di un potenziale vivace confronto, anche se non contestualizzato. Il problema della tecnica e dell'arte vi incise infatti una differenza rilevante su cui l'anziano filosofo non credette di dover rimeditare esplicitamente *ab imis*. In certa misura si trattava di una difficoltà che investiva nel complesso il suo pensiero, che in proposito si prestava a due soluzioni differenti. Gli studi ragghiantiani sul cinematografo hanno determinato, probabilmente contro l'intenzione del giovane autore, un disparere in relazione alla natura del mezzo, cioè in cosa esso sia propriamente da reperire nell'oggetto cui ci colleghiamo e che facciamo nostro di fronte alla valutazione potenzialmente d'arte (nel caso, quando ne sia oggetto un film, ma la questione è generale), se occorra attendere quasi a un bilancio comprensivo del contesto in tutte le sue determinazioni o piuttosto mirare in deissi a una unità ideale preesistente alla veste testuale. Di fatto dunque non analizzabile, ossia non offerente un concreto orizzonte di riferimento al giudizio critico. Queste ipotesi coinvolgono il concetto di traduzione, da intendere, a rigore di termini, non come riproduzione, che non è possibile ottenere perfetta da una lingua all'altra, bensì costituisce atto *ri-creativo*, limite positivo di ogni lettura, di ogni accostamento a un'opera. Creazione e ricreazione non sono affatto in contrasto, in quanto, come ogni nostro atto vigile, si verificano nella consapevolezza di una situazione che abbia l'intero come proprio fine.

L'illustrazione dell'identità categoriale intuizione-espressione, richiesta – è ovvio – anche dalla esigenza di rispondere affermativamente alla domanda circa la possibilità artistica di un'opera cinematografica tenendo fermo che non si deve asserirla un'arte 'nuova' (arte, in questo caso, non sarebbe un concetto unico), nel senso che prima di determinare i particolari e quanto mai varii procedimenti in continua in-

flessione e riforma – che d'altra parte molte volte è soprattutto meccanica, ingegneresca – converge in Raggianti sin da *Cinematografo rigoroso* (1932) a rinsaldare la prospettiva dell'eterna palpitazione della coscienza nel suo inderogabile ordine ritmico. È la tesi di uno svolgimento che non sopporta incertezze e ipotesi di dismissioni e accessioni, bensì alterne manifestazioni proprie del suo decorso storico e inerenti alla sua essenza, che – si scusi la ripetizione – non è *di un'arte*, ma *dell'arte*, designazione concettuale delle positive funzioni della *aisthesis* che muove dalla aseità ma è impensabile immobilizzi in sé il respiro della coscienza.

Nel quadro crociano per cui il giudizio è pronuncia di attinenza categoriale in un processo dialettico dove ogni forma escluderebbe da sé le altre forme, una rescissione totale che caratterizzasse un'assenza di rapporto tra le categorie sarebbe dunque incompatibile con la totalità spirituale concepita come unità dinamica. Il saggio su Ibsen, che torna sul tema della traduzione, contiene per inciso solo un rapido schizzo teorico, ma ciò non toglie nulla alla pregnanza del suo significato, che comunque, inteso secondo la linea interpretativa qui accennata, presuppone quella dualità subcategoriale o intercategoriale che nel corso del tempo ha fatto sentire la sua presenza o necessità, costitutiva pure della letteratura. Questa adempie un fine economico, opera di civiltà educatrice alla bellezza nella specie del decoro (*quod decet*) estetico. In certo modo è un fine che non turba l'euritmia della costruzione, perché parallelo a quello cui provvede la prassi, dove l'economica, nella irruzione della vitalità cruda e verde, induce gli interpreti a chiedersi se quella energia sia addirittura e semplicemente natura precategoriale incompatibile con la coscienza spirituale contesta nell'ordine paritario delle sue forme o venga a costituire il pilastro pienamente spirituale dell'azione utile.

Il libro di Vincenzo Martorano, *Percorsi della visione. Raggianti e l'estetica del cinema* (Milano, Franco Angeli, 2011), puntuale e acuto, è intrinsecamente anche un saggio su Croce, riflettendo non di sfuggita, nel percorrere il pensiero affine del grande critico lucchese sul problema della esternazione, uno dei pilastri dello storicismo estetico, di cui si è fin qui detto. L'estrinsecazione – ci chiediamo – obbedisce essenzialmente all'utilità e anzi necessità della mnemotecnica, mezzo grazie al quale ci è dato comunicare, rivivere, conoscere l'arte nella sua esibizione di opera poiché non in altro consiste il suo valore? O viceversa la genesi artistica sta già nell'intuizione assunta come l'ideale precedente, senza il quale l'opera non viene in essere, proprio nel senso che

non ci *appare*? In altri termini ci chiediamo, e così torniamo a quanto dianzi si è prospettato, se il momento creativo sia un unico atto teoretico o abbisogni della legata successione di distinti atti pratici (nella pregnante accezione categoriale che l'indicazione complessa della prassi ha in Croce), se coincida con il bagliore dell'intuizione-espressione o se conservi o consegua la sua esistenza e il suo essere nella serie e negli accorgimenti del lavoro di plasmazione, dove la materialità trascesa del 'mezzo' viene ad annullarsi, acquisendo nuova essenza. Se ciò che sentiamo e consideriamo manifestazione di un'unica realtà, unico non è, a quale attività occorrerà ascriverlo, oppure è giustificabile una doppia ascrizione senza pregiudizio della pertinenza di ciascuna forma? Non possiamo evitare di chiederci se alla tecnica, (prassi intellettuale) spetti ugualmente funzione e natura cognitiva, e non è un caso che in questo quadro di pensiero la scienza, sia empirica che astratta, confluisse nella prassi, visto che l'autonomia teoretico-concettuale, in quanto autocoscienza non è astrazione ma concreta relazione dialettica (storia-storiografia) vigente nel percorso ininterrotto in cui ha vita la realtà. Il tentativo di superare le difficoltà che sorgono dalla riduzione (non intesa certo come *deminutio*) ad azione, a pratica, si manifesta nel processo costitutivo per cui è dalla stessa elaborazione costruttiva dell'opera che deriva l'*inventio* (la scoperta, il 'nuovo') che intesse il divenire. Il rapporto tra ciò che giudichiamo arte e il lavoro di cui consta il suo proporsi in oggetto è stato percepito da non pochi – ma scongiurato da altri – come il nodo da sciogliere per dar fondamento alla valutazione critica di cui costituisce un capitale presupposto, indicando o negando l'attuazione in immagine, ossia – è lo stesso – espressione. Così è per Croce e certo non soltanto per lui. Che tale criterio sia stato addotto moltissimo ad 'autorità, ma spesso incompreso e molto contestato, sta sotto gli occhi di ognuno, però non è di questa vicenda storica che qui spetta propriamente occuparsi. Aver dato assoluto rilievo alla posizione del pensiero (proseguendo in ciò la tradizione idealistica, attraverso – si capisce – il grande tramite hegeliano) come sinolo della coscienza è stato tema immanente nell'universo riflessivo del nostro filosofo, la ragione per cui il suo sistema, quale reciproca conversione di metafisica e storia, deve correttamente essere qualificato di profonda radice idealistica, magari al di là di quanto egli, almeno a partire dalla tarda maturità, abbia cessato di qualificarlo tale.

Ragghianti, più dello stesso Croce, ha posto al centro del suo pensiero l'inscindibilità, nell'arte, della tecnica dall'espressione; e di arte – è ovvio – si parla quando la nucleazio-

ne del manufatto ha dato luogo a una formulazione d'immagine – ossia a un risultato esteticamente valido – e per ciò stesso giustifica l'asserzione di una *tèchne* che integri in sé l'essere dell'*ars* e consegua in questa sua realtà, come dire nella defisicizzazione della materia, del mezzo pratico, nella coscienza del contemplante, benché questa assunzione nella coscienza o, se la parola non dispiace, questa *spiritualizzazione*, si eserciti mediante l'analisi, imprescindibilmente corporeo-oggettuale della creatività figurativa dell'opera visiva. Nel riferirmi al maestro della facoltà pisana (*Ragghianti. La figuratività prosastica, la coscienza originaria*), osservavo: «Occorre dissipare l'ambiguità della [considerazione della] tecnica tra puro lavoro di estrinsecazione», di composizione fisica postuma al processo conoscitivo (creativo) 'compiuto' e [che] viceversa senza «un fare tale da [costituire di per sé] l'intera consistenza, realtà e concretezza dell'attività artistica essa non potrebbe essere intesa né ricostruita» (cfr. C. L. Ragghianti, *Arti della visione. I Cinema*, 33) nel suo effettivo valore dalla coscienza riflessa. E aggiungevo: «Venendo a far parte della produzione artistica completa nella sua» sostanza interiore come definiente «un processo dialettico di unità-distinzione con il significato del 'prodotto'», l'ostensione sensibile non deve andare confusa con una funzione «esteriore e postuma» (ivi). «Si conferma valida, quindi, la concezione della critica» professata nel «mettere a problema il suo essere» – il suo contenuto – «l'arte medesima, e trattandosi di cinema il suo 'valore visivo'». Il cinema era lo specifico oggetto e lo si affermava della stessa natura di quello in cui si realizza «un'opera di scrittura o di pittura» (ivi p. 16). Una posizione diversa, non unitaria, sul concetto di arte sarebbe stata contraddittoria. Ciò cui si dà nome di materia ed è l'esternazione oggettuale non coglie l'intera peculiarità qualitativa, dicendo arte intendiamo indistinguibile la formulazione d'immagine in contenuto e forma. L'attività formante è sintesi, quella che attinge l'espressione, ove la fisicità viene trasvalutata, se ne annulla ogni presenza significativa in ciò che l'ha preceduta, pur costituendo essa l'ineludibile mezzo che ci permette di comunicare con l'opera, ossia di farla nostra nella *realtà* del suo valore. Il conseguimento della ragion d'essere che le è proprio è la sua identità di opera d'arte di cui da fruitori siamo coautori, divenienti partecipi del suo divenire. L'essere formata in quanto autoformantesi è la condizione della sua presenza vitale.

Il bisogno di scrutare a fondo ciascuna delle forme spirituali quali da lui stesso configurate nella relazione alla totalità, e quindi nei rapporti che vi sono connessi e nelle obiezioni mosseglì non soltanto dagli avversari, ma da seguaci

che hanno avvertito esigenza di chiarimento e d'integrazione, ha indotto Croce a riflettere ancora su ciò che possa recare disagio se trattenuto entro il bacino di una singola categoria, per conseguenza ha legittimato di fatto, nel suo argomentare, il darsi di condizioni intermedie. Così la letteratura e l'eloquenza tra estetica e pratica (sia nell'aspetto dell'economica sia anche in implicazioni etiche afferenti, per esempio, ad esigenze educative), così l'immediata mediazione dell'azione vitale, e il superamento del piano irrazionalmente esistenziale nel positivo calcolo dell'utile. Si presenta, altrimenti detto, il problema di accezioni anfibiologiche interne a ciascuna delle categorie teorizzate definitorie di qualità formali autonome. Nella reciproca tracimazione o nella fusa compresenza di ambiti apparentemente diversi gli ipercritici hanno accusato il venir meno della attendibilità e organicità del sistema e magari della possibilità effettiva di linee riflesive architettonicamente legate in coerenza.

Comunque l'identità categoriale intuizione-espressione non è posta in difficoltà dall'affermare che arte si dà anche nel cinema evitando un vuoto teorico nella comprensione che altrimenti il mondo contemporaneo avrebbe di se stesso. Consapevole o inconsapevole, la retorica rapidamente estrema quanto ingenua su ciò che si configurò come un'invenzione e un'innovazione, giunse per altro a presumere la superiorità di valore artistico del mezzo di più recente espansione. Non occorre avvertire che il serio umanesimo speculativo e la robustezza storicistica di Ragghianti non hanno mai avuto indulgenza per simili inflazioni, cui, oltre tutto, conseguirebbe il rinnegamento della concezione unitaria dell'arte, per una supposta differenza di valore estetico da addebitare – o accreditare – al 'mezzo', mentre il negare una scala di valori dovuta alla diversità del mezzo è nozione di comune patrimonio affermatasi attraverso un processo plurisecolare di riflessione. Il cinema è stimolo e oggetto, da parte di Ragghianti, di argomenti che lo pensano «non diverso, anzi della stessa natura di [ciò] in cui si realizza un'opera di scrittura o di pittura» (ivi, p. 6). Il concetto di arte veniva ribadito unico: non è la materia – la fissazione in oggetto – che gli dà vita, ma la genesi ideativa che della materia si serve plasmandola. La tesi di una struttura organica, propria della coscienza quale si configura nella dottrina delle categorie, non tollererebbe dismissioni, diversioni, accessioni, ma è operante quale (e nello) sviluppo storico, non vettore di una semplice pluralità di procedure teorico-costruttive, e inerente al divenire del pensiero. Le tecniche e le tecnologie sono sì, all'incirca, specifiche ognuna di un'arte',

ma non così rigidamente da non essere soggette e capaci d'incrementi ed *inventio* nella cerchia del proprio e dell'altrui territorio, appunto perché create dalla coscienza, che agisce e si svela nella individualità delle opere (nel caso, i singoli film), non altro appunto da essa. L'individualità non esclude dalla propria attuazione peculiari raggruppamenti intermedi, cioè, se la parola viene intesa esattamente, 'generi' relativamente mobili per loro vicende. Tali gruppi o, nel significato limitato, 'generi', suggeriscono o impongono chiarimenti e accentuazioni in risalto nello svolgimento storico. Anche a non tenere in conto le antiche radici saggiamente segnalate da Raggianti, in quanto in certo modo affini a quelle che il film avrebbe sviluppato, il cinematografo vanta ormai un passato più che secolare. La dimensione della sua crescita, malgrado la sovrabbondanza dei procedimenti tecnici, presenta un ventaglio di fenomeni inferiore in confronto a quello delle altre arti, perlomeno di quelle che hanno avuto maggior varietà di risultati, lontane origini nel tempo della civiltà, ed evidenza nella riflessione estetica classica e moderna. Inquadrata o no in relazioni inscindibili, questa si proietta nelle allegazioni dell'apprezzamento, coinvolgendo una compagine sistematica o, all'opposto in un'attività rivendicante a se stessa il pregio dell'arte, e sia per sé identificabile e basilaramente distinguibile; o magari professi l'agnosticismo metodico nella più laboriosa e circospetta precisazione erudito-filologica. Il transito dall'ipercriticismo intellettualistico all'irrazionalismo scettico-decostruttivo, è stato, più che un passaggio, un salto e uno scatto, tuttavia meno ardui di quanto sembrasse prevedibile. Nel cinema, e in tutto il dominio mediatico, la forbice qualitativa, da un punto di vista sociologico, a riflesso dell'enorme massa, incide immensamente di più che sulle altre arti coeve, per induzione consapevole e, ancor più, inconscia, scavando un solco solo all'apparenza incolmabile tra un'intenzione di *élite* colta e la produzione ordinaria. Dico 'all'apparenza' perché contemporaneamente l'implicazione diventa reciproca irruzione dell'una nell'altra tendenza e i procedimenti più rozzi e i più 'sostificati' danno luogo a sfrenate commistioni: *coniurant amice*, avrebbe certo commentato Benedetto Croce. Anche a questo proposito in prospettiva storica è necessaria la prudenza, poiché la commistione tra spontaneità artigiana da un lato ed espansione tecnologica e assimilazione funzionale all'avanguardia dall'altro, è quanto avviene sin dagli incunaboli primonovecenteschi.

Molta generalità vedo improntare il contemporaneo atteggiamento critico, se guardo a quel che si prova in perti-

nente nesso con ciò di cui ci occupiamo; cioè pur sempre il pensiero di Ragghianti in relazione a Croce e all'anticrocianesimo, al postcrocianesimo, al voluto o involontario oblio della parola del filosofo. Nel migliore dei casi si tratta di una rinuncia, di fatto o proclamata, alla ricerca della coerenza. Il maturo Ottocento e il primo Novecento espressero un eminente impegno conoscitivo delle attività umane per l'edificazione di una modernità anche socialmente innovatrice ed eticamente matura benché consapevole di attraversare in sé divergenze profonde tra positivismo e metafisica, criticismo e storicismo, razionalismo e idealismo, sistematico o no, e realizzatrice delle immersioni nella rosa dei venti delle psicologie: divergenze così ampie e immanenti quasi da esaurire in esse la propria realtà. Questa vigorosa fase di ricerca di verità e organicità fu solcata, seguita e scossa da un periodo di lunga e ancora persistente durata, egemonizzato, sul piano dell'arte, dalla virulenza dell'avanguardia che attingeva ad almeno alcune di quelle divergenze profonde e per ciò stesso era contesa fra le loro istanze. Ciò che fa indicare con un solo nome il convulso pullulio di tendenze e ambizioni in realtà poco provvedute di proprio contenuto non sono certo fenomeni concordi ma la tensione ossessiva tra la vociferazione della forza, la deflazione della situazione in atto, l'ostentazione di ottimismo, gioia, umorismo, satira, ironia, comicità: tutto ciò, insomma, che fosse incompatibile con la cultura, a torto o a ragione qualificata accademica, che da principio riteneva le sbarrasse la strada. Senza timore di esagerare si può dire che l'ossessione, la violenza e il caos costituissero il canone di riferimento e la meta dell'espansione di comportamenti e di prodotti che di solito si dichiaravano afferenti all'arte, mentre per altri ciò che occorreva ripudiare e annientare era proprio l'arte nelle sue attuazioni e nella sua concezione. Il cinema ha avuto certamente largo spazio e febbrile attività in questa opposizione mutuando posizioni culturali riconosciute e convogliando schiere di intellettuali fra teorici, sostenitori e diffusori e in qualche caso autori e registi dei propri 'monumenti'. La 'nuova' arte è stata così – ed è – riserva di caccia di intellettuali qualificati, come di giornalisti tra l'intellettuale e il portaborse parapolitico e professionisti-operatori, fonti di anomiche ostentazioni e verdeti, orgogliosi di disprezzare la coerenza cui, da fedeli nichilisti, negano la ragion d'essere. Ne sono risultati, accanto a felici, innegabilmente pur se eccentrici, momenti di acute impressioni, una selva di compiaciuti snobismi, competizioni, autoesaltazioni da 'artisti aggiunti ad artisti', e lodi sorprendenti perché rivolte a prodotti che si augurereb-



be non fossero mai stati confezionati da una società civile. Il linguaggio – o sarebbe più vicino al vero parlare di devianze dal linguaggio – sfiora l'assenza di significato tra la presunzione di suoi pregnanti segreti e la velleità di dire.

Rispetto all'idolatria dell'estremo che, a constatarla oggi, scopre rughe secolari, la parola di Ragghianti e quella di studiosi a lui affini, benché meno di lui consapevoli, è da riconoscere come una penetrante prospezione storicistico-teoretica del mondo dell'immagine nel plesso di estetica e critica, come dire del metodo d'interpretazione dell'arte. Lo storicismo, nei diversi rami che si distanziano fra di loro fino ad opporsi, subisce nel periodo più recente una incongrua riduzione polemica della incidenza di cui si è già detto. Indicherei nella persistente natura ideologica uno dei sismi distruttivi provocati da quella enorme fornace che fu la seconda guerra mondiale e, in Italia, ebbe strumenti, in sostanza specifici, in riviste quali «Cinema nuovo», «Filmcritica» e, a un certo punto, la breve durata e il maggior equilibrio della «Rivista del cinema italiano». Basti pensare al comunismo fazioso di induttori di opinioni vantate indiscutibili da Guido Aristarco, il marxista travisatore di Croce e di Gentile, da Umberto Barbaro, ingenuo crociano-marxista e da coorti di altri anche più agitati e assai meno colti, sia membri di partito e compagni di strada che sarebbe lungo citare, o a riviste di più largo spazio culturale e di meno consueta se non migliore *envergnure* fino ai «Quaderni piacentini», non meno faziosi, sebbene non privi di una loro intelligente funzione. L'altro 'sisma' è dato dalla valanga mediatica, autentica 'invasione barbarica', se ci è permesso di utilizzare il titolo – *nomen omen* – di una, non so se ancora in rete operante, rubrica televisiva. Sembra non potersi disconoscere, a tale regresso culturale, altro carattere, che di alluvionale sindrome di decadenza e di cedimento o, invece, di placido allagamento, a meno di ritenere che lo storicismo sia soltanto una sprovvaduta fede nelle magnifiche sorti e progressive, per cui la pienezza d'essere stia sempre in ciò che vien dopo. Lo storicismo non prevaricato o contaminato da ideologia, né costretto a rifugiarsi in una visione scettica, bensì in grado di esercitare una isolata funzione di resistenza e di contrasto sta in trincea nella situazione presente. La quale, peraltro, ebbe un potente avversario nella coscienza critica di Ragghianti, che sin dalla precoce giovinezza capì che la critica d'arte o, che è lo stesso, di poesia, acquisisce la sua energia veritativa nell'essere aspetto fondamentale di una *Weltanschauung* che trascende il generico attingendo alla generalità come legame teoretico, o – dovremmo un'altra volta guar-

darci dall'uso di termini spiacevoli ai più? – un 'sistema'. Il presunto scardinamento della struttura logico-dialettica dello svolgimento, accanto a un laborioso proseguimento cui ormai purtroppo viene scarsamente riconosciuta la consapevole basilarità del vero, caratterizza posizioni di pensiero non estranee alla eredità – *si licet parva componere magnis* – del ceppo hegeliano.

È in questo quadro di parziale desistenza della energia critico-costruttiva che hanno trovato spazio ora di continuità ora di riemersione le avanguardie, sebbene parecchi ne asseriscano la pacifica estinzione o ne scoprano la natura di futile riciclaggio. In realtà le nuove avanguardie (ma una vera cesura non si è avuta) esorbitano non meno che le fondative del primo Novecento, soltanto non suscitano le allarmate reazioni né le febbrili seduzioni di quel tempo poiché una forza d'urto perde, nella ripetitività, l'originaria attrazione della presunta rivelazione del nuovo. Il compito che rivendicano è comunque l'irrisione e la distruzione del patrimonio storico, quanto meno di quello della civiltà occidentale, da surrogare con la bizzarria cui si assegna un crisma non abbastanza accreditato di totale alterità.

Solo in apparenza ci siamo distratti dal cinema, giacché l'aggrapparsi al mito dell'avanguardia aumentando il numero delle passive letture è quanto in gran parte esso ci offre. Fare un'opera giovandosi della sua tecnica e tecnologia nell'ambizione di formulare immagini non costituisce alcuna essenziale diversificazione dalle altre arti. La meraviglia, la partecipazione emotiva, la presenza di contenuti appartengono anche ad esso. La diversità, enorme, è della materia e della misura; di misura cioè non di natura e neanche di una relativa diversità di fini. Il bel libro di Martorano, come la vasta saggistica storica e militante, ma con una spiccata consapevolezza dei problemi che nella pubblicistica è ben raro riscontrare, induce per il suo stesso oggetto a osservare, benché non v'indugi troppo, il rovesciamento d'indirizzo avvenuto dai Venti agli Ottanta del XX, gli anni che Raghianti (1910-1987) ebbe sott'occhio, e i decenni seguenti, sempre più poveri d'immagini e d'idee e – se così non parrà troppo duro – carenti di tensione che non sia di servizio ideologico, ma di libera teleologia.

La subordinata funzione pratica della distinzione (non dei distinti 'metafisici' o categorie) delle arti è però incancellabile, per quanto irrilevante alla definizione propriamente detta estetica della loro identità, essendo unica l'identità dell'arte di qualunque tecnica si valga, sia pure con maggiore appariscenza com'è proprio delle visive. Il cinema ne ha uti-

lizzate alcune, in adozione occasionale, altre in espansione nel tempo, dalle origini (sia detto con la riserva già esposta che ha avuto in Raggianti il più coerente sostenitore) dinamico-figurative, a differenza di quanto si è manifestato nelle altre tecniche di arte visiva, fisicamente statiche anche quando dinamiche nella effettività delle loro intuizioni. La visività potenziata in espressione di movimento è ciò che il gusto, l'abito foggiate dalla scelta professionale, la struttura culturale di Raggianti avvertono più affini, ma la fermezza della convinzione teoretica lo preserva in ogni caso dall'istituire, in base ad essa, una scala di valori che privilegi il visivo. Nelle arti del vedere il fenomeno è funzione delle particolari esperienze ed escogita esperimenti miranti di solito a invalidare ed espungere il precedente, o perlomeno a ridurlo alle decisive o comunque passate esperienze della poesia, della narrativa, del teatro, al quale ultimo l'adolescenza del cinema si era accodata o affiancata in una sorta d'irregolare albero genealogico, tra vanto ereditario e avversione rivendicante un proprio maggior merito. L'implicazione pratica è tanto evidente da rendere inutile la richiesta di chiarimenti: la ricerca estetica che riguarda il cinema convive con essa nel bisogno di sgrovigliarsene e distinguersene. Era naturale che i critici non subordinati a un certo codice socio-politico e la massa degli spettatori troppo modestamente acculturati e poco sensibili non percorressero la stessa strada sebbene finissero, come tuttora, per convergere e allearsi in modo non del tutto involontario o inconsapevole. Basti pensare quanto l'invadente capriccio edonistico e la gratuità dell'inverosimile facciano perdere interamente dal sociologismo e dall'ambizione dell'ascolto, anziché dal *Kunstwollen*, il piatto della bilancia fondendosi con quanto nell'ideologia suona falso, anziché venire ammesso e riconosciuto in quel che eventualmente abbia di positivo. L'obiettivo sociopolitico è pretestuosamente travestito da risultato artistico per essere poi, questo medesimo obiettivo, di fatto travisato e tradito. Nel risalire alle ramificate e complesse vicende della 'sesta' arte, la praticità è lo spazio entro cui vive e che impronta di sé tanto del suo venire in essere e ne fa il proprio fine sin dagli incunaboli nell'impegno a sbalzare in evidenza la componente utilitaria anche quando gli autori non abbiano chiaro il senso delle loro stesse invenzioni giocose, di autonomo divertimento che di norma vi si insinua a catturare spettatori e consenso. Per comprenderne l'insieme occorre che la storia del cinema sia riguardata negli ingranaggi della società. Al critico che ne indaga il cammino, ormai da tempo non più breve, spetta capire se e quali valori di espressione siano

stati prodotti, e distinguerli, mediante un processo di discernimento qualitativo complementare all'identificazione dell'arte perché questa nell'aspetto filmico vi si è generata dentro, formando quell'*altro da sé*, che solo la dialettica interna è in grado di enucleare. La domanda afferisce certamente alla genesi dell'immagine (visiva poiché si tratta di cinema ma non assolutamente esclusiva), ma questa non può disattendere l'orizzonte di riferimento del proprio contenuto: racconto, azione, conflitto, intelaiatura prosastica non possono prescindere dalla esplicitazione diegetica.

Non ritengo di fare torto in alcun modo alla memoria e alla statura intellettuale di Ragghianti, se penso che il suo giudizio, straordinariamente sicuro e addirittura *tranchant* nel qualificare il cinema arte figurativa, forse sia stato alquanto impaziente nell'indicare la sovranità dell'*eidōs* in quanto realizzazione assoluta dell'arte filmica, come, a tirar le somme, il primo trentennio dell'espansione gli suggeriva fosse. A tirar le somme è una posizione che in qualche misura deroga dal teorema dell'arte unica. Questa inflessione del giudizio lo ha infatti dissuaso da una stima ugualmente perentoria del pathos prosastico della narrativa e in parte del teatro, collaterale, all'inizio, all'arte ultima nata. Ciò lo ha indotto, pur senza ledere l'equilibrio e la pertinenza del gusto, a ritenere del tutto dominante l'attuazione della esteticità nella figurazione cinematografica, coerente in questo al risalto – non dirò al vetusto concetto di 'primato' – da lui assegnato alla pittura e alla scultura. D'altra parte il futurismo e l'avanguardia in genere scelsero come meta privilegiata della loro poetica la velocità, il ritmo ansioso, l'insofferenza per la serena autonomia della contemplazione. Esempio della facilità d'incorrere in equivoci, pare a me, in contraddizione con uno dei più vulgati pareri, l'assunzione ad esemplare da ammirare del cagnolino di Balla, espressa da tanti critici e storici e ricordata da Ragghianti, (D'Annunzio, benché così idealmente distante - «rapidità rapidità la prima nata...», si trovava a scandire uno stesso metro) nonché condivisa dall'opinione quale metafora di fremente fibrillazione. Al contrario, a me sembra che il vibrante fremito del cagnolino a passeggio, risulta bloccato dalla moltitudine delle sue gambette e la rapidità si esaurisce in uno statico e pleonastico cumulo.

A ragione nell'*Estetica* di Guido Calogero è implicita la denuncia – e non si tratta davvero di una posizione speculativa inedita – dell'assenza o fragilità dell'equilibrio patoideico come *défaillance* dell'arte, e corrispettivamente insostenibile una privilegiata assolutizzazione del vedere.

Non sono un critico militante, ma uno studioso avvezzo a riflettere sull'arte, specialmente nella dimensione in lato senso lirica con incursioni non rare nelle sue forme non verbali, e sui problemi della loro identità e distinzione attraverso una 'lettura' delle singole opere che trascenda l'adesione o il rifiuto sentimentale per una interpretazione complessiva della concezione della *Welt* che vi si rispecchia. In quanto tale ritengo sia da verificare la ricezione valutativa di molte opere, anche se, o proprio perché qualificate arte da lunghe tradizioni e vicende storiche solcate da polemiche e apprezzamenti minoritari diversi. Del resto confronti e contrasti si danno, magari in discontinuità e fasi di silenzio, in circostanze che ai contemporanei e ai posteri possono apparire, o in effetti sono, ampiamente sfalsate. Le facili eulogie danno in genere il tono più frequente al responso valutativo. Di questi tempi le lodi aumentano, salvo poche eccezioni, di giorno in giorno, e le ultime non sempre mostrano un miglior fondamento. Malgrado l'ovvio ricorso di dispareri, non ci s'imbatte spesso in qualche scontro di idee meritevole del nome di discussione. Ciò che ostacola un'assimilazione critica attendibile è l'inconfessato condizionamento, da cui non è esente la stessa 'modernità' del cinema, da *idées reçues* plurisecolari (ovviamente, per ciò di cui qui parliamo, precinematografiche) aliene dal ripensamento. Il pregiudizio ideologico, che quasi sempre è la veste del dogmatismo politico, di solito non cerca neppure di camuffare, o camuffa male, la propria arroganza, nell'intento di forzare l'assenso. L'orientamento avviene per mezzo di rappresentazioni dell'oggetto visive, ma contestualmente verbali, ossia del fine cui si volge, essenzialmente assegnandogli il compito onnicomprensivo entro il quale si identificano le varie ideologie. Non occorrerebbe precisare che tale compito può qualificarsi ideologico in quanto esclude ogni altra prospezione: il dogmatismo, nel suo aspetto di negazione della costruzione dialettica della verità, ne è la condizione. Tutto ciò, a dirlo in poche parole, scade in sovrapposizioni aliene dal sentire e dal pensare la formulazione d'immagine come espressione, atteggiando entro un involucro irrilevante ed estraneo ciò che altro non è se non un tentativo esteticamente fallito.

Ragghianti, più di ogni altro in Italia (solo Cesare Brandi forse gli potrebbe stare accanto, benché non con altrettanta energia polemica, se negli ultimi anni non avesse perseguito anche lui orizzonti teorici sensibilmente differenti accostati alle teorie strutturalistiche, neosemantiche e simili) ha individuato e colpito alle radici sviamenti e insufficienze rapportabili a una condizione di fondo, tutti connessi nella nostra

coscienza di contemporanei. Occorrerebbero analisi che affrontassero, in relazione a singole individualità, il problema della natura di ciascuna opera con spirito libero da coatte apologie, quanto dire dotato di quella pervicace indipendenza spirituale che Luigi Russo, rimettendo a nuovo un termine classico, diceva acribia. Ho l'impressione – e può darsi non si tratti di una fuggevole bizzarria – che il *thesaurus* dell'arte subirebbe, ad una pacata e mite ricognizione, un imponente sfoltimento, soprattutto degli innumerevoli gestori e passivi prosecutori delle tendenze di massa (ma non soltanto), dilatandosi per le 'allogrie' che già ruppero gli argini nel primo quarto del Novecento e da allora procedono in progressione geometrica, magari combattuta, ma pressoché ininterrotta nel mondo occidentale. Nelle note di cronaca (nonché nella letteratura specifica, che forse ne è meno toccata, salvo poche eccezioni) spicca l'appiglio di informatori, che sarebbe improprio assomigliare ai critici, al confronto di ricorsi tematici e sequenze tra opere critiche o – cinematograficamente – arcaiche; oppure tale ricorso deluderebbe l'esigenza del giudizio - che il fruitore richiede, se ne renda o no pieno conto, perché si approprierebbe delle sue ambizioni di rilevatore di finezza, eleganza, spregiudicatezza e magari, di volta in volta, approssimativo sbandieramento di ricostruzione storica. Per se stesso questo intento e desiderio è indizio di scarsa attitudine al reperimento selettivo dei valori realmente costituenti, cioè al discernimento della natura del proprio oggetto di riferimento.

Opposto è il luogo di Ragghianti nel suo polemismo innervato da una forte istanza di verità quanto lontano dalle tendenze ora dette, in certo modo presenti già al momento in cui esordiva contestualmente da metodologo e teorico per il fatto di essere un critico storico-estetico. E mi sia concesso, a questo punto, non tacere come la coincidenza di pensiero tra metodologia e critica *in re* non sia più – o sia soltanto per eccezione – la meta delle giovani generazioni, protese, o forse ripiegate, nel mito assimilativo dell'*artifex additus*. Sono tendenze, quelle cui il pensatore di *Arte, fare e vedere* si è opposto, non tali da lasciare presumere che sarebbe stato quasi rimosso e cancellato il bisogno di capire, ossia di esporre in corretti termini logici, in cosa consista un'opera che constatamo rivendicata d'acchito essere arte. Questa condizione è rappresentativa, almeno come tendenza prevalente, del rapporto critica-cinematografo come ambiva a porsi e nei casi migliori si poneva a partire già dagli anni Venti e prmissimi Trenta e –non occorre dirlo – non mette in dubbio che ogni giudizio sia soggetto a revisione, anzi è necessariamente esso

medesimo una revisione. Non altro da questo è il processo di ricerca per aver diritto a fregiarsi di questo nome. Così, verso un livello di pertinenza che non si adulteri in banale pubblicità, ma neppure si adagi nel non tener conto di ciò che traspare dallo stesso negativo, permettendo che l'ottusità si trasformi nell'oppressiva energia di un'azione devastante. Non credo perciò di poter consentire senza riserve con qualcuna delle analisi e prospettive di Raghianti e altrui – non certo critici poco significativi – in merito ad alcuni film, non molti in verità quelli di cui mi sovviene. Analisi scrupolose, ma talora pedanti (mai quelle ragghiantiane) e dunque a prima vista superflue, ma per qualche aspetto invitanti ad attente riletture; neppure la semiotica dell'errore è immeritevole. L'interesse destato da loro non è stato e non è estraneo a segnalarne l'insufficienza, tuttavia indicare le ragioni che motivano l'insoddisfazione può non essere irrilevante.

A conclusione di quanto precede oso osservare come la considerazione del cinema, struttura più di ogni altra modificatrice, ma allo stesso tempo aumentante la rigidità con cui le sue opere una volta compiute si espongono al pubblico, configura in modi suoi propri il plesso di arte e tecnologia senza per questo alterarne nel profondo la natura. Non subisce intacco, di fatto, il problema dell'ideazione e dell'esteriorizzazione, ovvero se costituenti un rapporto o una coincidenza dove la dualità scompare? Dubito che la questione possa asserirsi definitivamente risolta. Le due posizioni, ridotte all'osso, possono essere espresse come segue. L'una, senza dubbio la più diffusamente accolta, è imperniata sulla risoluzione in unità di tecnica e arte, vale a dire sulla ricaduta intuitivo-espressiva dell'attività strutturante, ciò che si qualifica essendo ravvisabile *non in altro* che in quella determinata consistenza in cui lo percepiamo interiorizzandolo – tale che senza quei segni, linee, colori, figure composte come sono composte, sostantivi, sequenze di versi, di suoni, d'immagini, ordine insurrogabile di proposizioni – non avrebbe realtà. L'unità estetica è un 'fantasma' insostituibile il cui nesso di formazione, non subisce impedimenti dalle fasi, eventualmente complesse, della composizione, fino al compimento che lo consegna in trasparenza *ne varietur*. I momenti da cui viene in essere si legano e fondono, talché pensarli separabili equivarrebbe a non costituirli oggetto reale della propria individualità nella contemplazione, nel sentimento, nel pensiero. È un inganno dell'apparenza che l'atto intuitivo del soggetto (coscienza, spirito), ossia il formularsi, il concretarsi dell'immagine, ammetta un interno differire.

Ed è però a un punto l'unità pratica del soggetto ( il soggetto in quanto prassi), se intendiamo l'opera quale strumento della memoria, senza di che non ne avremmo conoscenza, non potremmo riviverla in una esperienza che non è mai ripetizione. È questa la posizione crociana nella sua tensione a risolvere la tecnica di un'opera d'arte sul piano della 'susservienza' pratica alla fruizione dell'arte, garantendo in tal modo la sopravvivenza oggettuale affidata ai procedimenti che, obbedendo al proponimento dell'autore, plasmano la materia di cui si valgono. La precedenza dell'ideazione funge pertanto, e comunque, da pilastro, ma la sua oggettualizzazione è momento necessario di identità. L'altra posizione estrema, che si trova anch'essa asserita con energia, sebbene non compiutamente esposta dallo stesso filosofo nel già richiamato saggio su Ibsen, in termini, a veder bene, solo in superficie ironici circa il luogo di consistenza dell'immagine che in tutte le sue forme è pur sempre lirica, procede dalla genesi. Al venire in essere della creazione fantastica non occorrerebbe l'esibizione fisica in parola, scrittura, suono, notazione, scultura, monumento, edificio, complesso urbano, apparato e rappresentazione teatrale o cinematografica, esecuzione canora e orchestrale, se è vero, per dir così, che come *est Deus in nobis* tale è in noi, nostra creazione, l'immagine, proprio quell'atto intuitivo-espressivo, in tutte le inflessioni che lo costituiscono. Non sarebbe esatto dire che con ciò si abolirebbe la comunicazione (gnoseoprassi) poiché quel che avviene nella produzione della individualità autrice è il fulmineo seguirsi della comunicazione dell'atto autorale a se stesso, il darsene conoscenza, il fondamento della infinita capacità di rievocarlo. All'essere dell'arte provvede l'autocoscienza dell'artista, e artista è ogni uomo, se di ognuno è l'attitudine a elaborare ed esperire, per il fatto stesso di vivere, la totalità del processo spirituale: mi pare questo il senso del *nihil humanum a me alienum puto*, dove al carattere estimativo (*puto*) bisogna sostituire la perentoria e indubitabile asserzione dell'*esse*. Questa estrema soggettivazione interioristica (che occorre intendere nell'accezione del concetto crociano di individuo) dà luogo a una immensa dilatazione e nel contempo dispersione del patrimonio artistico che, in solo apparente paradosso tenderebbe a restare nell'animo di chi lo genera, lo vive, ne sente la possibilità e la potenza, facendone alimento della propria coscienza e, in quanto tale, suo prodotto, proprietà sua e di ciascuno. Che questo patrimonio in evoluzione resti sempre chiuso nell'animo d'altra parte non è necessariamente vero, in quanto le occasioni che



possono farlo emergere sono infinite. Si tratta di una immensa realtà in perpetua integrazione, non appariscente ma collateralmente agente, non assolutamente destinata ad affiorare ed essere riconosciuta. È evidente che solo alcune volte venga a essere oggetto di una esigenza cui l'arte soddisfa nella trasparenza *in lineis, coloribus, versibus* ...

È incoerente ritenere inesplorabile l'intuizione-espressione pura interiorità intatta dalla pratica se si prende atto che questa s'impone costitutiva della estrinsecazione, dal momento che l'intuire-esprimere è un atto della coscienza diveniente nell'intimità del soggetto, poiché viene in essere come autorivelazione (o disvelamento) non di una soggettività empirica bensì trascendentale, ossia manifestazione individuale della universale soggettività, trascendente la dualità universale-individuale. All'attività dell'autocoscienza non è *necessario* esibirsi nella specie di materia sensibile, della materia *può* servirsi – è opportuno insistere su questo punto – come strumento. La diversità tra l'attività assolutamente teoretica e un'attività che abbia l'estrinsecazione quale necessario complemento del proprio reale essere si conferma non superata dalla *mera* ascrizione all'estetica: l'autonomia non è avulsione. Ad una effettiva penetrazione di ciò che è uso designare opera non conduce una lettura carente d'indagine sulla creazione fantastica cui non sfugge il percorso e il processo che la fa essere quale è giunta ad essere nel suo operoso farsi corporeo, osteso a fronte di chiunque, fruendone, ne divenga contestuale autore.

L'assenza di una interrogazione sul senso, o significato del significante è incomprendimento anche della più semplice immagine. Una formulazione lirica racchiusa in minima misura è, per esempio: «Siamo come d'autunno sugli alberi le foglie», sulla cui semplicissima consistenza metaforica si è esercitata fruttuosamente l'estimazione della qualità o 'resa' poetica malgrado la poco intelligente irrisione pregiudiziale degli avversari della critica estetica. La quale, beninteso, critica non è, se non è – in una – semantica, quindi tale da presupporre un bilancio selettivo di effettive ed eventuali varianti. Se il testo definitivo fosse «siamo come le foglie sugli alberi d'autunno», oppure «siamo come, d'autunno, le foglie sugli alberi» le tre versioni sarebbero equivalenti? È evidente che no ed è perfino dubbio che lo sarebbero nel significato 'prosaico', in quanto la differenza estetica ha pure un riscontro nei semantemi. Il testo ungarrettiano esprime una pacata similitudine velata di malinconia per il presagio dell'inevitabile, per la provvisorietà della condizione, per un sapere che è il non sapere quando le foglie abbiano a cadere. La me-

tafora della foglia come fine o precarietà di vita trae origine da uno stato d'animo che coinvolge il prender coscienza che non può non esser così; e paventa la casualità e l'imminenza inevitabile. L'autunno segna l'inevitabile – destino? – con una immagine in verità alquanto *fanée*. Una lettura neutra sarebbe sbagliata, travisante e lacunosa, mentre si addice agli altri nastri verbali, freddamente oggettivi, che non sono del poeta. Il secondo enuncia una constatazione, il terzo potrebbe essere di un contadino che osservi, non sappiamo se indifferente o con disappunto, lo spogliarsi dei rami, immane segno delle alterne stagioni, del momento delle seminagioni o del raccolto. Di Ungaretti vien fatto subito di pensare a unità liriche (o d'intenzione lirica) altrettanto brachilogiche, ascrivibili a una poetica ermetica, laddove ermetico non può dirsi l'epillio citato. Gli esempi gremiscono la memoria di ogni lettore, sicché, restando in *Allegria di naufragi* prendiamo «Balaustrata di brezza per appoggiarci la mia malinconia stasera» o «D'altri diluvi una colomba ascolto». L'epillio, il frammento, l'appunto, lo schizzo, l'accordo appena accennato, il movimento verso la concrezione (anche) fisica di un bagliore fantastico, oppure unità sintattiche ben più complesse, possono persistere autoreferenziali, viventi in uno spazio segreto agli altri e levarsi ugualmente alla cosmicità ed eticità com'è di una matura concezione che riconosca la maggiore ampiezza d'ali dell'immagine formulata, attingente comunque l'unità affinché sia additata poesia. Ciò è congruente con la convinzione che alla stima del critico spetti la facoltà di dissentire soltanto a fronte di un oggetto estrinsecato se diretta non a un oggetto che sia anche per altri con cui confrontarsi, qualsiasi pronuncia non avrebbe senso. La gnoseoprassi è allora fondamentale al costituirsi di un rapporto ulteriore, qual è il giudizio critico-estetico, sia di contestazione sia di valorizzazione. Dunque una proposizione qualificativa della quale è un pilastro la distinzione tra la teoresi (arte o pensiero critico-storiografico) e la prassi (economica o etica) che non esclude specificazioni infracategoriali. Rispetto ad essa, in termini crociani non è dato regredire, perché sono proprio le articolazioni del distinguere che spingono ad elaborare, integrandola, la quadripartizione sistematica speculativa raggiunta. Il divario tra il *canto* interiore e il plesso gnoseopratico di cui consta l'esternazione, cioè l'essenza della componente pratica – la comunicazione ossia il *pergere ad omnes* mediato dalla presenza corporea per effetto della limitazione o *esse ad se ipsum* (autoreferenza), nonché la possibile riduzione del *faínein* li-

rico, ipotizzata scherzosamente dallo stesso Croce però logicamente (ma ... *cave consequentiaris*) legittima, rispecchiano la differenza, che non mai è diversa afferenza categoriale tra un'immagine lirica e un'opera di struttura complessa e di ampio svolgimento – poema, dramma, romanzo –. La tettonica di queste opere che godono di una superiorità loro di volta in volta attribuita per tradizione, di norma comprende – tutti sappiamo – luoghi, svolgimenti, e molteplici situazioni più o meno intimamente connesse. La problematicità del giudizio di rado risulta superata dall'osservare le faglie delle opere vaste, in quanto esse suggeriscono di chiederci se entro l'ampia dimensione asserita unitaria sussistano tratti quali unità solo spazialmente minori e tali da doversi considerare autonome o, comunque, quale sia il loro rapporto con la configurazione totale dell'opera. Basti ricordare la storia di Gertrude in Manzoni, il Grande Inquisitore in Dostoevskij, gli inserti che tessono la campagna napoleonica in Russia di Tolstoj, senza dire, perché apertamente discorsive e non più drammatiche, delle molte considerazioni generali sulla guerra nello stesso grande romanzo.

Non si dimentichi che la fin troppo diffusamente vantata – potenziale o come di fatto attuata – artisticità del cinema ha d'altra parte subito, dal suo sorgere e dal suo affermarsi, parecchie reazioni negative, radicali e qualche volta non banali, più dal punto di vista teorico però, che nell'apprezzamento critico. Penso, al caso fra i più significativi, di Cesare Brandi, come sempre attentamente argomentato, e lo affianco all'apparente, e ritengo invece eloquente, silenzio di Croce, che, come anche Martorano ci ricorda, quando frequentava le sale cinematografiche per accompagnare le figlie e concedere una pausa alla sua intensa officina, non badava a chiedersi se quel che gli scorreva sotto gli occhi attingesse l'arte, anzi è da credere non desse senso a quella interrogazione discriminativa, ma poiché la sua estetica non predeterminava un canone di procedimenti formativi trascesi in arte, laddove altri no, l'ovvia risposta sarebbe stata che pure quell'intrattenimento avrebbe potuto elevarsi a intuizione-espressione, e magari vi si elevasse in quella 'pellicola' cui al momento prestava o no l'attenzione di spettatore. Comunque, tralasciando per un po' di riferirmi a quel che con evidenza è intrattenimento, e non sempre del miglior gusto, nel campo del cinematografo, dalle timide prove di 'istantanee' e minisequenze liriche, lirico-descrittive e di conciso dramma o di balbettante racconto, è diventato un immenso continente in continua espansione, non pago di considerare la pro-

pria crescita come indiscussa innovazione tecnologica, ma allo stesso tempo tale da arricchire di realtà mai prima attinenti al mondo immaginoso dell'arte: tralasciando questa fenomenologia o situazione di fatto, che ne è della divergenza interna tra l'essere *erga omnes* come vogliono i sostenitori della necessità della esternazione sensibile e l'essere *ad se ipsum*, posizione teorica assolutamente interioristica? Direi che la divergenza sussiste, maggiore che nelle altre arti ma, in fondo, di identica natura, pur se di assai differente ampiezza di manifestazione. Sarà una ipotesi dell'eccezionale o, come suol dirsi, di scuola, ma niente vieta a un regista di riservare a se stesso la visione di un proprio film o di ricantarne tra sé e sé la memorizzata 'canzone', posto che riesca a restituirsene fotogramma per fotogramma, nota per nota.

L'avvenuta dilatazione numerica dei film è uno dei più vistosi fenomeni sociali da cui l'intera umanità sia stata investita. Sulla qualità del prodotto incide un complessivo deterioramento contenutistico etico e formale, uguale e contrario al potenziamento quantitativo e al 'lessico', per così dire, strumentale della tecnologia. Ciò non esime dal sottolineare che si danno, rari quanto si voglia, film d'arte (e di verità) che stupiscono rispetto alla ingente massa, a un di presso povera di ciò che nel campo della parola si denomina propriamente letteratura, opera di civiltà nel senso forte che per l'appunto Croce assegnò a questa parola. Tale condizione, che alla storiografia sociopolitica offre un'amplissima rete di temi, riguarda solo a margine quello di cui ci si occupa in queste righe. Le conseguenze e la situazione parallela che si sono determinate e le loro ripercussioni possono riassumersi nella mente riflessiva dei critici e, in genere perfino in vasti settori di un'audience non del tutto inerte, in due osservazioni strettamente connesse. La prima è la tacitazione dell'apprezzamento estetico in sé o attraverso comparazioni, che per un verso dà luogo a un processo simile all'astensione culta dall'assiologia: astensione nel contemporaneo canonizzata dalle estetiche e ancor più dalle valanghe delle poetiche che negano i giudizi di valore o ne rimettono i confini e l'incidenza a coloro che li pronunciano. L'efficacia, la responsabilità loro si può ricordare che ha come precedente, cautelato o no da modestia, il *nolite iudicare* degli eruditi e dei positivisti. Questo silenzio dell'apprezzamento è dell'estetica e della specifica recezione critica nella deriva odierna. L'altra osservazione, che concerne l'atteggiamento, più generalizzato, e in contraddizione con il primo, porta ad avvertire una sorta di sussiego eulogico, una benevolenza latitudinaria di-

tribuita egualmente a una inverosimile moltitudine di prodotti. I due aspetti coesistono come di regola nell'assimilare e/o accogliere l'azione condizionante della propaganda politica e della pubblicità commerciale, incoercibili disseminazioni di luoghi comuni, di presunte verità, di infantili slogan e asserzioni imperative formanti il patrimonio di opinioni che, ai nostri giorni, viene conclamato ad ogni stormir di fronda, di proposito e in ogni circostanza.

A conclusione di questo non molto confortevole giro d'orizzonte, per suo carattere e intento, a fronte delle rilevanti questioni che si sono venute a toccare nel loro intreccio e nella loro contiguità, sarebbe in certo qual modo opportuno un riferimento a qualche autorevole posizione assiologica argomentata o asserita in merito a opere nate in quella fascia di tempo che risale, se non proprio agli arcaici albori acutamente colti da Ragghianti, sicuramente all'infanzia e all'impetuosa adolescenza di quanto si è potenziato e di cui all'inizio non era facile prevedere l'alluvione. Senza dubbio un'opera d'arte è anche oggetto di un giudizio 'storico' per così dire di seconda istanza, quello non direttamente relativo ad essa, ma di integrazione con quanto proposto dai suoi critici, e perciò tematizzante un momento di storia della storiografia. Ma, *ab uno disce omnes*: una manifestazione, in certo qual modo inattesa, quasi di norma rapidamente ne suscita altre analoghe. La letteratura sul cinematografo – teorico-estetica, diaristico-intimistica, pubblicistico-ideologica, elementarmente politica, variamente saggistica – è stata pressoché sincrona, com'è naturale in un evo maturo avvezzo attraverso la stessa indagine sulla propria identità a porsi il problema della nascita di una nuova tecnica che non nascondeva l'ambizione di *fondare* un'arte diversa dalla cementata consistenza e nozione delle altre e addirittura superiore rispetto ad esse. Non starò a ripetere, perché già largamente premesso, come arte e arti siano termini plurali qui ricorsi nel loro proprio significato che afferma *uno* il concetto di arte, o alternativamente riferiti per brevità cioè come semantemi empirici, arte e arti quali nell'uso comune. S'impegnarono sulla questione (pseudoproblematica?) delle origini prontamente asseverante un asserto positivo, alcuni degli stessi registi e attori; altri, intellettuali 'terzi', di fatto agenti da ideologi, inclini, d'acchito, a privilegiare la produzione russa degli anni iniziali della profonda trasformazione rivoluzionaria, ossia a privilegiarla, in primo luogo, in quanto rivoluzionaria. In quel grande capovolgimento, animato all'esordio da un'autentica volontà di costruire il mondo

nuovo, il cinema incise più intimamente che nelle altre maggiori nazioni. Nella elaborazione delle poetiche filmiche che non temevano (ma s'illudevano) di tradurre in libera espressione la loro totale partecipazione, l'avanguardia multiversa operò con molta efficacia nell'esibire la neotecnica delle sue rappresentazioni con capacità visive mai prima sperimentate e ritenute non adeguatamente realizzabili. Nel futurismo italiano, nel suprematismo, e nelle tante altre accezioni immediatamente assunte e seguite dall'avanguardia in Europa e in America il cinema agiva da fertile compagno e da incomparabile strumento.

Riconosciuto il folto diagramma d'inflessioni del suo esternamente fisico (del quale non si starà ancora a discutere la duplice valenza spirituale), si ribadirà che la ricerca relativa all'opera filmica ha per suo legittimo obiettivo *anche*, ma nel nostro discorso *essenzialmente*, l'individuazione del valore estetico, poiché l'estrinsecazione materica in cui esso si comunica non ha limiti stabiliti o prefissabili. Le premesse fatte in queste poche pagine tendono a confermare l'inerenza di una metodologia all'esercizio critico nell'individuare la formulazione d'immagine e un cursus narrativo felicemente risolti. Detto altrimenti, si ribadisce incancellabile la prospezione della coscienza estetica, anche nell'attuale età che in riferimento alla subordinazione e al soffocamento della volontà d'arte può ben definirsi ingrata, e senza quell'intento di maturazione che si addice, o piuttosto si addiceva, all'adolescenza, a ciò che gravita ansiosamente o con fiducia verso il futuro. Questa descrizione, in base ai principi qui richiamati e interpretati dell'idealismo, non meno storicistico per il fatto di essere tuttavia incentrato sull'assolutezza delle categorie dello spirito unitario, andrebbe incontro alla negazione di se stessa se trascurasse l'immanenza delle forme nella loro situazione concreta e dinamica per concepirle quasi prosecutrici di principi metafisici. La condizione presente è tale che quella *species* di attività il cui insieme si dispiega come cinematografia, e ciò che vi è collaterale, marginale o ne deriva, si è venuta caratterizzando con sempre maggior prevalenza sul versante della pratica economica, sociologica, politica e su quello, altrettanto pratico, di un intrattenimento ipnotico narcotico, ed agisce con massiccio impiego di strumentazione tecnologica dei cui esperimenti fa continuo uso o sostanzioso tema di racconto. E si aggiunge che il racconto viene abbassato alla confezione in serie di prodotti con uguaglianza e varianti prestabilite e dosate secondo ciò che si crede richiesto dalle opportunità del momento. Il 'mestiere

del critico' (così non per caso usava dire al tempo del rondismo letterario nell'intento di coniugare la forma classicisticamente pura all'idealismo, ma poi non più con il colore formalistico dell'inizio, quasi simultaneamente agli intenti storiografici, quando non chiuso nella *élite* del *nolite indicare*) si profondeva in stime di mitici capolavori da un fitto tessuto di fasi, scuole e stagioni. Tali, nel dogmatico rifiuto di ogni traccia accademica, il vasto spettro dell'avanguardia astratta, surrealistica, informale, geometrica, cromatica o no; per l'appunto, l'or ora rammentato filone bolscevico russo, seguito, in direzione che non si professava opposta, ma di fatto lo era, dalla celebrata edificazione sovietica e poi dalla grande guerra patriottica; tali in un giro d'anni rapido e breve, l'espressionismo tedesco e tedesco-americano, le inflazioni nazionalistiche, il realismo franco-inglese più psico-intimistico che sociologico, la propaganda ideologica marxistica più che mai proiettata su scala mondiale e le sue flessioni e diversioni. L'attenzione di questa critica, a suo modo aristocratica, non poteva sottrarsi dal rivolgersi anche, se non soprattutto, ora con toni sfumati, ora imperiosamente assertivi, all'esonazione di divulgativa politica e di banale intrattenimento e divertimento. Negli ultimi decenni, la produzione americana preponderante, non tanto ormai per numero, visto che industrie nazionali sono sorte e vengono sorgendo quasi ovunque, quanto da modellatrice e tipizzatrice di contenuti che assorbono pressoché la totalità del mercato, lascia poco spazio a un'autentica esigenza espressiva. La crescita delle possibilità tecnologiche si applica allo stupefacente: catastrofismo, enormità dimensionale, horror, mostruosità zoologiche, deformazione di figure umane, invenzione di macchine in forma di persone e di persone robotiche, inverosimili mostri zoologici, abuso di proporzioni irreali prive di suggestioni emotive, se non forse per bambini di età prescolare e con influenze probabilmente deleterie e men che mai ricche di suggestioni fantastiche. Sono questi i conati di comunicazione destinati a un pubblico incolto e rozzo, a una capacità di comprensione animalescamente minorile. Non certo una molteplicità produttiva di positiva efficacia didattica. L'accusa cui più spesso si va incontro nella valutazione quando questa non sia accuratamente evitata, come oggi è quasi precetto, è quella di moralismo, dove non risulta cosa quel sostantivo stia a significare nel proposito di chi se ne serve: forse, magari proprio all'opposto dell'intenzione di chi appunto se ne serve, il moralismo è parola generica per indicare tutto ciò che non è volgare e ottuso.

Suppongo sia spontaneo obiettare che, ad arginare la stampa esaltatrice del ventaglio d'innomerevoli stecche dei tipi di film appena elencati, occorrerebbe un'indagine scopritiva generosamente evidenziatrice di quel che se ne eccettua. Certamente è così e darebbe luogo a uno sfrondamento e ulteriore ridimensionamento, utile per un equilibrato e realistico sguardo alla realtà. Non già che il pensiero estetico sul cinematografo sia carente: qui in Italia *Estetica del cinema*, a cura di Daniela Angelucci, Bologna, Il Mulino, 2009, una quanto recente e bella antologia, bene introdotta dalla curatrice, ci ammonisce del contrario. L'assenza, in questo libro, di Ragghianti fra i più rappresentativi teorici prescelti è tuttavia sorprendente, anche dal punto di vista della valutazione letteraria (poiché Giannotti Bastianelli non vi manca), data l'energica polemica e la generale vivezza di scrittura del grande critico, che fu forse il primo a mettere serio ordine di pensiero nel panorama di confuso e variamente pubblicitario riferimento giornalistico, all'idealismo allora in Italia dominante. E poi, nonostante giudizi ben motivati sui singoli film ne siano apparsi parecchi, quel che si può osservare è una quasi generale sopravvalutazione di opere indefettibilmente mirate 'canoniche', sulla cui essenza non è più tornata una discussione aliena da pregiudizi. Per chi ritiene fondamentale la distinzione poesia-non poesia, ponendola comunque nel quadro della «unità organica compositiva del complesso» (Sergej Michajlovič Ejzenstein, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, trad. italiana, a cura di Paolo Gobetti, Torino, Einaudi, 1962 p. 144) e cioè che «il particolare esiste (...) nel generale» e il «generale (...) soltanto nel particolare». Sono parole di Lenin (*Op. XIII*, pp.302-303) di sapore hegeliano che, considerandone la radice, avrebbero trovato – o meglio tuttora trovano – nell'attualismo una involontaria, o forse consapevole, precisione speculativa. La verifica di questa integrazione reciproca in un plesso indisgiungibile ma analiticamente discernibile è la compiuta realizzazione del discorso critico stimolato da una 'rilettura' dei 'testi', a partire proprio dai grandi classici, come avviene per ogni 'arte'. Alle quali opere che, anche nel cinema, sono state costituite in quadri esemplari di canoni forse troppo numerosi, possono attentamente accostarsi, e spesso anteporsi, film all'apparenza modesti, di registi non o non ancora acclamati, rivelatori di voci fedeli alla individualità e certamente espressive al contrario di quelle in continuo riciclaggio, che altro non sono se non testimonianza di un regresso, assimilate a torto a un passato fecondo, non ancora lontano.