
La questione del cinema nell'estetica italiana tra primo e secondo Novecento

Esiti teorico–storici e prospettive di ricerca

DOMENICO SPINOSA
Accademia di Belle Arti, Sassari

ABSTRACT: This text examines and compares the philosophical approaches to cinema developed in Italy during the early and late 20th Century. By casting light on the deficiency of a systematic philosophical frame and by highlighting the unsuitability of intellectualistic interpretative schemes, these reflections attempt to confront and renovate the traditional neo–idealistic aesthetics. Yet, the theoretical debate on cinema in Italy shows many deficiencies, since these philosophical reflections are only partially philosophical, and compromise themselves with the pragmatic plan of poetics.

KEYWORDS: aesthetics, neo–idealism, cinema, Galvano Della Volpe, Rosario Assunto.

In un saggio del 1961, dal titolo *Estetica e cinematografo*¹, Dino Formaggio sottolineava la necessità di affrontare il problema di un rinnovamento dell'estetica (in particolare, italiana) a partire dalla riproposizione della questione circa l'artisticità del cinema impostata "in una chiave nuova". Se è vero il dato secondo cui storicamente i rapporti tra estetica filosofica e riflessione critico–teorica in ambito cinematografico non sono mai stati fortunati e fecondi², aspetto questo ascrivibile certamente a una singolare assenza e «inadeguatezza delle estetiche di carattere filosofico», è tuttavia pensabile che, come riteneva appunto Formaggio, «il cinematografo può essere posto [...] come una specie di prova del fuoco di un'Estetica attuale, di un'Estetica cioè che intenda porsi quale piano di teorizzazione universale dell'arte, in modo

¹ D. Formaggio, *Estetica e cinematografo* (1961), «Cinestudio. Quaderni del circolo monzese del cinema», n. 9 (1964), pp. 46–59, poi ripubblicato in Id., *Variazioni su l'idea di artisticità. Profili di artisti e saggi brevi*, Segrate (MI), Nike, 2000, pp. 147–159. Sul presente saggio è tornata Simona Chiodo nel suo: *Un'estetica alla prova*, in E. Dagrada, R. De Berti e G. Scaramuzza (a cura di), *Estetica e cinema a Milano*, CUEM, Milano, 2004, pp. 29–36.

² Su questo punto, cfr. S. Givone, «Filosofia e cinema», in Id., *Prima lezione di estetica*, Roma–Bari, Laterza, 2007⁴, pp. 131–132.

da rispondere ai problemi di una cultura attuale»³. Se si vuole dunque ripensare l'estetica, bisogna fare i conti anche con le istanze e gli apporti dell'arte cinematografica. Tanto più ciò vale se si pensa al fatto che un'estetica propria dell'impegno e dell'ideale delle ricerche che ci hanno preceduto, da Kant a Hegel fino a oggi, un'estetica che intende farsi scienza filosofica deve ripensare anche le problematiche che l'arte cinematografica ha posto in essere. Questo discorso ci sembra essere oggi ancora attuale.

Secondo Formaggio, il cinema

si trova ad essere una specie di capo delle tempeste, davanti al quale molte estetiche hanno fatto naufragio. La stessa estetica crociana, direi, per tutte. Certamente il cinematografo è servito a mettere a nudo non poche inadeguatezze della riflessione filosofica sull'arte, proprio perché questa riflessione rimaneva solo parzialmente filosofica e si comprometteva con i piani pragmatici delle poetiche⁴.

Ed è proprio questa caratteristica (che Formaggio definisce «sistematizzante») dell'estetica neoidealista italiana di dissolversi e di confondersi con le esigenze delle poetiche novecentesche ha fatto sì che da un lato non venisse promossa un'adeguata indagine sul cinema (che a sua volta cercava giustificazioni e fini al di là di esso rinunciando così a un'opportuna analisi interna) e dall'altro pregiudicava la fattibilità di una rifondazione dell'estetica stessa. Dall'altra parte, Formaggio precisa che il cinema, oltre a mettere a nudo l'inadeguatezza dei telai di carattere sistematico-filosofico, evidenziava l'inidoneità degli schemi interpretativi sia delle ricerche che finivano su un piano intellettualistico, sia di quelle che, proseguendo una certa tradizione tipica dell'estetica neoidealista, riprendevano piuttosto un piano mistico-intellettualistico⁵.

Circa la scarsa considerazione del cinema da parte di Benedetto Croce, v'è un aneddoto che ci sembra opportuno riportare. Invitato a presiedere il Convegno internazionale di cinematografia⁶, svoltosi a Perugia dal 24 al 27

³ D. Formaggio, *Estetica e cinematografo*, cit., in Id., *Variazioni su l'idea di artisticità*, cit., p. 147.

⁴ Ivi, pp. 147-148.

⁵ Nel saggio preso in esame, Formaggio non manca di giudizi fermi nei confronti di alcune problematiche legate al cinema (e non solo) lasciate irrisolte dall'estetica italiana neoidealista. Egli infatti sostiene che in verità «si è visto [...] abbastanza facilmente che il metro poesia non-poesia non bastava: era troppo semplicistico, non permetteva una giusta risoluzione della teoria dell'esperienza artistica in generale e in particolare dell'esperienza dell'arte cinematografica. C'erano troppi problemi che urgevano: anzitutto quello del carattere pubblico dell'arte filmica, poi il problema della tecnica, infine il problema della società e della storia: tutti problemi che venivano affrontati lateralmente o, in ogni caso, risolti troppo frettolosamente, senza un'indagine che tenesse conto, oltre che del problema eidetico (ossia trovare un'idea universale di cinema), anche del problema fenomenologico (dei vari momenti fenomenologici) di questa esperienza che è il cinema», (ivi, p. 148).

⁶ Gli atti del suddetto convegno furono poi raccolti nel seguente volume: U. Barbaro (a cura di), *Il cinema e l'uomo moderno*, Milano, Le Edizioni Sociali, 1950.

settembre 1949, Croce risponde con un fermo «lasciatemi lavorare». Questo rifiuto è commentato da Umberto Barbaro nel seguente modo:

Che nella Cina di Mao sia arrestato un bianco, rappresentante di una delle più potenti e delle più prepotenti potenze del mondo, per aver maltrattato un cinese, è una cosa infinitamente più importante *per la cultura*, che non la pubblicazione, su *La Critica*, di qualche spiritosa sfottitura antirazzista, non solo, ma anche infinitamente più importante di tutti e quattro i mattoni della *Filosofia dello Spirito*. Non sono pochi oramai, in Italia, quelli che si sono fatti diffidenti della cultura borghese e degli *ipse dixit* di codesti boriosi aristoteli; non sono pochi oramai quelli che ridono dei loro atteggiamenti di Orazio al ponte, salvatori di cultura e arginatori di barbarie. Su di essi è oramai calata assai fitta l'ombra di Dulcamara, il sospetto e la certezza di grave ciarlataneria⁷.

Per bene comprendere i rapporti fra cinema ed estetica in Italia, v'è da tener presente il fatto che quando il cinema, nel suo primo pensarsi su un piano teorico, si è scontrato con le "estetiche", riteneva di porre in atto una campagna in nome dell'autonomia delle leggi di riflessione e di comprensione di questa esperienza che per l'appunto si rappresenta come esperienza specifica dell'arte filmica: provava in altre parole a fondare un'estetica in proprio in opposizione alle "estetiche" che lo disconoscevano. Da questo punto di vista, la critica cinematografica aveva ragione nella sua insurrezione, dato che dall'estetiche filosofiche non aveva ricevuto alcun tipo di sussidio. Sostanzialmente essa aveva ragione, ma aveva torto a livello teorico. Ciò si spiega in realtà

perché — nota Formaggio — non si accorgeva che l'istanza di ribellione contro le estetiche aveva un'altra validità che non era quella che metteva in campo. Vale a dire, la ribellione che la critica faceva in modo indiscriminato contro le estetiche non era teoricamente consapevole, e non lo era neanche quando si dichiarava soggetta a una "estetica"; la medesima cosa avveniva nel campo del crocianesimo, dove alcuni critici si dichiaravano fedeli a quell'estetica e debitamente mettevano in testa ai propri saggi le formule crociane, salvo poi tradirle dieci righe dopo. Immediatamente sotto la testata, infatti, ci si accorgeva che, nella misura in cui il critico penetrava "vedendo", cioè osservando il movimento reale dei fenomeni, in quella misura egli veniva

⁷ U. Barbaro (a cura di), *Il cinema e l'uomo moderno*, cit., p. 10. Come ha notato Rocco Musolino, questa dura posizione di Barbaro non può essere considerata come un mero e semplice stato d'animo. Essa si iscrive in quell'aspra polemica anticrociana che fonda le sue radici nella presa di coscienza storica in chiave marxista, attraverso cui la condanna del fascismo si estendeva anche a quella nei confronti della concezione borghese della vita e della società nascosta sotto il mito dell'individuo. A tal proposito, cfr. R. Musolino, *Umberto Barbaro*, «Il Contemporaneo», a. II, n. 16 (agosto 1959), poi ripubblicato in Id., *Marxismo ed estetica in Italia*, Editori Riuniti, Roma, 1963, pp. 128–129. Sull'estetica di Barbaro, cfr.: M. Modica, *L'estetica di Umberto Barbaro e la questione del realismo*, «Filmcritica», a. XXX, n. 299 (ottobre 1979), pp. 367–378.

perdendo contatto con l'astrattezza della formula e spesso vi inseriva una serie di motivi che rovesciavano la formula stessa⁸.

Tutto questo ha evidentemente condizionato i rapporti tra estetica e cinema, o meglio tra una teoria generale dell'arte (estetica rigorosa) e i piani di indagini subordinati (poetiche e critiche). Quella gloriosa critica doveva dunque intuire che la battaglia avrebbe dovuto essere una presa di posizione non contro l'estetica, ma contro alcune "estetiche" che in fondo si sono rivelate pseudo-estetiche, perché di fatto sono poetiche.

La stessa estetica crociana oggi, a una meditazione serena, appare più come una poetica che come un'estetica, se è vero che l'estetica è una teorizzazione generale di carattere universale e filosofico, e la poetica una posizione pragmatica, la quale non abbia abbastanza depurata la propria definizione non tanto dell'esperienza artistica totale, quanto del processo e del metodo secondo cui descrivere questa esperienza⁹.

Il discorso di Formaggio, secondo cui, in breve, il "cinema come arte" potesse dare vita a ciò che potremmo definire uno "smascheramento" dei limiti interpretativi di una certa estetica che volge il suo sguardo all'indietro, può essere allineato alle considerazioni sull'arte cinematografica che Maurice Merleau-Ponty espresse nella sua nota conferenza dal titolo *Le cinéma et la nouvelle psychologie*¹⁰ del 13 maggio 1945 tenuta presso l'Istituto d'Alti Studi Cinematografici di Parigi e che ci sembra opportuno in breve qui riportare. Il filosofo francese pone al centro del suo discorso il fatto che nel Novecento la corrente fenomenologica da un lato e la *Gestaltpsychologie* dall'altro partecipano insieme a quella che può essere considerata la ricerca di un nuovo modo di mostrare il mondo e le sue relazioni. Esso non viene più "spiegato", bensì fatto vedere. E in tutto ciò anche il cinema è parte attiva. Nota infatti Merleau-Ponty:

Questa psicologia e le filosofie contemporanee hanno il carattere comune di presentarci, non, come le filosofie classiche, lo spirito e il mondo, ogni coscienza e le altre, ma ogni coscienza gettata nel mondo, sottomessa alla sguardo delle altre, apprendendo da esse quello che è. Una buona parte della filosofia fenomenologica o esistenziale, consiste nello stupirsi di questa inerenza dell'io al mondo e dell'io agli altri, nel descriverci tale paradosso e tale confusione, nel fare *vedere* il rapporto fra soggetto e mondo, fra soggetto ed altri, anziché spiegarlo, come facevano i classici

⁸ D. Formaggio, *Estetica e cinematografo*, cit., in Id., *Variazioni su l'idea di artisticità*, cit., pp. 148–149.

⁹ Ivi, p. 149.

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie* (1945), «Les Temps Modernes», n. 26 (nov. 1947), pp. 930–947, poi ripubblicato in Id., *Sens e non-sens*, Paris, Les Editions Nagel, 1948, pp. 85–106 (tr. it. di P. Caruso, «Il cinema e la nuova psicologia», in *Senso e non senso* (1962), introduzione di Enzo Paci, Milano, il Saggiatore, 2004).

ricorrendo allo spirito assoluto. Orbene, il cinema è particolarmente adatto a fare apparire l'unione di spirito e corpo, di spirito e mondo, e l'esprimersi dell'uno nell'altro. Ecco perché non è sorprendente che il critico possa, a proposito di un film, evocare la filosofia¹¹.

Nella visione del filosofo francese, la fenomenologia e la psicologia della forma non si fondano solo sulla connessione di concetti, bensì riguardano il rendere visibile il fondersi della coscienza con il mondo, il suo concretarsi in un corpo, la sua convivenza con le altre, e tutto questo è squisitamente d'ordine cinematografico¹². Ovviamente, ricorda Merleau-Ponty, bisogna stare attenti a non cadere in frettolose e semplicistiche conclusioni. In realtà, l'arte ha sempre a che fare con i sentimenti e le emozioni, mentre la filosofia è fatta per esporre idee e concetti. Infatti

se infine ci chiediamo perché questa filosofia [la fenomenologia] si sia sviluppata proprio nell'età del cinema, non dovremo evidentemente dire che il cinema derivi da essa. Il cinema è anzitutto un'invenzione tecnica in cui la filosofia non c'entra affatto. Ma non dovremo dire neppure che tale filosofia derivi dal cinema, e lo traduca sul piano delle idee. Infatti si può fare cattivo uso del cinema, onde lo strumento tecnico, una volta inventato, deve essere ripreso e come reinventato una seconda volta, prima che giunga a fare veri e propri film. Se dunque la filosofia e il cinema sono d'accordo, se la riflessione e il lavoro tecnico procedono sullo stesso senso, ciò significa che il filosofo e il cineasta hanno in comune una certa maniera d'essere, una certa visione del mondo, che è quella d'una generazione. È un'altra occasione di verificare che il pensiero e le tecniche si corrispondono e che, secondo la frase di Goethe, "quel che è all'interno, è anche all'esterno"¹³.

Appare evidente che proprio la funzione innovativa dell'arte cinematografica, così ricca di implicazioni che interessano a pieno titolo la filosofia vista nel suo complesso (logica, etica ed estetica), accomuna Merleau-Ponty e Formaggio. Su questo tema rimane a nostro modo di vedere ancora molto da dire, ma non può essere certo questa la sede più indicata per intraprendere un così complesso argomento.

Se Formaggio auspicava quella che possiamo definire un'apertura di credito da parte dell'estetica italiana nei confronti del cinema, lo storico e critico d'arte Federico Zeri, a sua volta, non poteva nel 1976 non registrare,

¹¹ Ivi, pp. 104–105 (tr. it. cit., pp. 80–81).

¹² Su queste tematiche cfr. il recente lavoro: M. Carbone, *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Milano-Gemona del Friuli, Mimesis, 2008.

¹³ M. Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, cit., in Id., *Sens e non-sens*, cit., pp. 105–106 (tr. it. cit., p. 81).

nel suo noto studio dal titolo *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*¹⁴, che ancora una volta il cinema rimaneva ai margini del discorso sulle arti. Nonostante ciò, v'è da tener presente che dalla pittura, come sostiene Zeri, il mezzo espressivo era ormai passato nelle mani della nascente arte del cinema. Prendendo in esame il neorealismo, con i film, in particolare, di Luchino Visconti come *Ossessione* (1942) e la *Terra trema* (1948), Zeri mostra come quel repertorio di personaggi, di inquadrature e di scelte topografiche piene di spunti visivi ha in concreto radici profonde

in un terreno di vastissima cultura figurativa, dove la Francia cinematografica di Jean Renoir e quella pittorica degli impressionisti e dei postimpressionisti si alterna e si mescola all'Italia dei pittori naturalisti dell'Ottocento nostrano. *Questa è però* — continua Zeri — *un'indagine che la critica d'arte deve ancora condurre*; e la vicenda successiva che ha origine nel Visconti e nella sua percezione dell'Italia in chiave cinematografica si sta svolgendo sotto i nostri occhi, con ricchezza e varietà tali da far riconoscere nel cinema l'odierna arte guida, così come la musica operistica lo era stata nel periodo romantico o l'architettura nei tempi del primo Rinascimento¹⁵.

Questo indirizzo di ricerca rimane ancora attuale oggi, ancora da esplorare. Ma Zeri individua ulteriori spunti di riflessione e di ricerca su cui sarebbe utile ritornare come, ad esempio, le diverse relazioni che si riscontrano tra la pittura naturalistica e veristica del tardo Ottocento e del primissimo Novecento e le immagini del paesaggio italiano nei film di Michelangelo Antonioni, di Pietro Germi e di Federico Fellini, e la ripresa di temi caravaggeschi che si rilevano nel film *Accattone* (1961) di Pier Paolo Pasolini.

Basta affermare la continuità, — afferma Zeri — senza soluzioni intermedie, che lega il cinema neorealista italiano al realismo pittorico fiorito nell'Italia laica, socialista, umilmente impegnata, del tempo postrisorgimentale; e sarà sufficiente sottolineare come la percezione visiva dell'Italia e dei suoi abitanti ha sortito nel cinema un mezzo di amplissima diffusione, su scala davvero nazionale, a tutti i livelli sociali, con un raggio d'azione del tutto nuovo in un paese come il nostro¹⁶.

Nella disamina dello storico dell'arte, inoltre, non mancano stimolanti riferimenti anche alla storia del cinema muto italiano. Infatti, nota Zeri, a chi si interessa dei rapporti fra il cinema e le arti visive risulta evidente

come i primi albori, quasi la preistoria, del cinema italiano, intorno al 1910, sono

¹⁴ F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani* (1976), Torino, Einaudi, 1989².

¹⁵ Ivi, p. 63 (il corsivo è mio).

¹⁶ Ibidem.

quasi contemporanei al movimento futurista e al declino del naturalismo in pittura; e contemporanei anche al fatto più alto della pittura italiana di questo secolo [N. d. A. il Novecento], come è la pittura metafisica di Giorgio De Chirico, che segna la rinascita, in una sfera mai esplorata, dell'Italia percepita secondo l'accezione classica, col metro cioè della più vetusta e illustre tradizione¹⁷.

Sia le tesi del 1961 di Formaggio sia gli spunti storico-critici del 1976 di Zeri in breve prima riportati se, per un verso, ci ricordano il quasi imbarazzante ritardo del mondo della cultura storico-filosofica italiana nei confronti del cinema, per un altro ci offrono l'opportunità di ritornare su questa questione. Una volta impostato il discorso si vuole far presente che questo contributo intende prendere in esame alcune (forse poco note) riflessioni estetiche sul cinema avanzate da filosofi italiani a cavallo della metà del Novecento. Probabilmente è inutile far presente che questo lavoro non ha alcuna ambizione di completezza. A tal proposito è però opportuno precisare che in questa sede non verranno presi in considerazione gli studi già noti a firma di autori come Umberto Barbaro, Luigi Chiarini e Alberto Consiglio (solo per citarne alcuni).

Fra i primi intellettuali italiani (si pensi a Giovanni Papini, Carlo Ludovico Ragghianti e Adriano Tilgher) a interessarsi in modo attento allo sviluppo del linguaggio cinematografico troviamo lo scrittore e critico letterario, ingiustamente dimenticato, Francesco Flora¹⁸. Legato a un'idea di creazione artistica intesa come assoluta metafora, Flora vede dietro a ogni figura o immagine di poesia un dato spazio fluido che il lettore va a riempire con, ad esempio, l'infanzia ritrovata. Tutta l'arte è perenne metafora, mai paragone tra modello e immagine, sempre «alchimia dei due termini». La parola poetica viene dunque amata, non per i suoi riferimenti storici, ma per le sue sonorità più puramente musicali o per il bagaglio dei ricordi di sensazioni che essa risuscita. Questa teoria dei miti della parola nel Flora può essere interpretata come teoria della

¹⁷ Ivi, p. 64.

¹⁸ Di formazione crociana fu Francesco Flora (nato a Colle Sannita, Benevento, il 27 ottobre 1891 e scomparso a Bologna il 17 settembre 1962). In particolare, egli abbracciò il futurismo in un senso del tutto particolare del termine, per il gusto energico, dannunziano e "novecentesco" del suo multiforme sperimentare; futurista, in vero, per il suo "slancio vitale" che ha dato vita, non a semplici metamorfosi di forme letterarie o ad approssimative e superficiali variazioni di stile, bensì al rigore e alla rettitudine delle sue posizioni critiche. Per orientarsi nella riflessione estetica di Flora, si vedano, in particolare, i suoi: *I miti della parola* (1931), Milano, Mondadori, 1958³ e *Orfismo della parola* (1938), Rocca San Casciano (FC), Cappelli, 1962³. Sugli aspetti estetici del pensiero di Flora, cfr.: L. Russo, «Il crocianesimo di Francesco Flora e il suo "maschio" decadentismo», «Il Flora critico "dionisiaco" dei suoi affini e contemporanei» e «Il risanamento critico del Flora», in Id., *La critica letteraria contemporanea*, Sansoni, Firenze, 1967, pp. 544-575 e i lavori di Giorgio Cabibbe come: *L'estetica della parola*, in «Il pensiero critico», nn. 9-10 (ottobre 1954), pp. 32-40.

liricità o anche del linguaggio poetico dove la parola è umanità, modo di porgere e di “commerciare” con il mondo: è modo di vita¹⁹.

Tra le riflessioni di Flora sul significato delle arti contemporanee, trova spazio anche il cinema. Rintracciamo infatti le sue prime considerazioni sul film in *Civiltà del Novecento* (1934)²⁰. Come spesso capitava in Italia durante gli anni Venti e Trenta del secolo scorso, anche per Flora il primo problema teorico da affrontare era legato al riconoscimento artistico del cinema. Il critico letterario si libera agevolmente della questione, affermando che il cinema è un mezzo concreto ed espressivo, aderente alla realtà, atto a parteciparvi e allo stesso modo a sostenere l’invenzione. Il problema se il cinema possa o non possa essere arte è, in realtà, una falsa questione. Essa infatti non sussiste. Il mezzo espressivo, se si fa tutt’uno con la creatività dell’artista, diventa linguaggio artistico. Il film può essere perfino considerato l’arte suprema wagneriana, nel senso che è in grado di creare un suo autonomo rapporto d’armonia²¹. A ragione di ciò, Flora insiste sostenendo che se gli uomini sono sottoposti all’influsso dei versi, dei racconti, del teatro, al punto tale che le loro vicende sembrano riprodurli così come la funzione rappresentativa sembra riprendere i fatti reali, allora è innegabile che tale influenza venga accresciuta e accelerata dalle immagini in movimento del cinema.

La varietà delle figure umane, che — nota Flora — nella rapida commissione della vita moderna, offrendo sempre diversi modelli di bellezza, sposta quell’antica proporzione in cui, sui tratti delle statue greche, s’era adagiato il nostro gusto, si manifesta soprattutto, ogni sera, nel cinema. Se le incisioni e i libri, divulgando fi-

¹⁹ A tal proposito, sembra opportuno riportare alcune considerazioni di Luigi Russo che bene sintetizzano le posizioni di Flora, in L. Russo, «Il crocianesimo di Francesco Flora e il suo “maschio” decadentismo», in Id., *La critica letteraria contemporanea*, cit., pp. 547–548: «L’insistenza del Flora su questa, diciamola pure, epopea della “parola”, rivela e conferma in lui la natura sensuale del suo gusto: più che una teoria estetica, essa è la poetica sua di scrittore, la poetica che io chiamerei del gusto barocco rivissuto da un uomo moderno e molto sensibile, passato attraverso D’Annunzio e gli ultimi francesi. Quel gusto barocco, che non è soltanto negli edifici, ma nell’atmosfera e perfino nel linguaggio della sua Napoli e di tutta la Campania, e che conta ascendenti illustri nella prosa di Antonio Tari, in quella di Vittorio Imbriani, e ancora in molti modi di raccontare dei Matilde Serao e del poetare e più del proseggiare di Francesco Gaeta. Soltanto Benedetto Croce e Salvatore di Giacomo hanno saputo darci il periodo critico e il periodo poetico, liberati e librai in un’aura di superiore classicità, su quello stesso mondo e su contesto del gusto barocco, a cui pur essi hanno inclinato sentimentalmente per ragioni di cittadinanza e di biografia. Il Flora, quasi consapevole di questa ascendenza barocca della prosa, invece di abbandonarsi estrosamente e festosamente [...], alla maniera di Giordano Bruno, le si concede, ammantandosi in una compostezza stilizzata un po’ circospetta, che a tratti può parere perfino timidezza; la quale, involontariamente, aggrava il significato di tale sua partecipazione alla civiltà barocca, appunto per questa sua, oggi contenuta, dedizione».

²⁰ F. Flora, «Il cinema», in Id., *Civiltà del Novecento*, Laterza, Bari, 1934, pp. 66–79.

²¹ Su ciò cfr. l’intervista a Flora, C. Varese (a cura di), *Flora e il cinema*, «Cinema», v. II, a. II (nuova serie), n. 28 (15 dicembre 1949), p. 322, come anche: F. Flora, *Questo è il cinema*, «Rivista del Cinematografo», v. XXVIII, n. 6 (giugno 1950), p. 19.

gure di vari popoli, ampliavano il mondo degli artisti, il cinema influisce più d'ogni altro mezzo, anche più del viaggio, a creare una nuova aurea proporzione in cui noi riconosciamo la bellezza. Il gusto si accresce. Il cinema offre linee e profili ad un fuoco visivo così limpido ed esatto che ogni accordo risulta all'occhio in più leale evidenza. E può anche — quel che più importa — “montare” solo i momenti belli, e sopprimer gli altri²².

Nessun dubbio quindi nel sostenere il cinema quale sbaragliante potere sul mondo. Al Flora risulta poi del tutto curioso il fatto che il cinema possa essere considerato solo come uno strumento tecnico e non invece come anche uno strumento di scrittura e di memoria. Giungiamo qui a un punto cruciale della riflessione sul cinema dell'autore. Infatti il film è realmente un'invenzione da paragonare alla scrittura. Esso rappresenta una fra le più perfette maniere di scrittura e di memoria al mondo, ovvero una forma di *ortografia*. Difatti

la lingua del cinema — sostiene Flora — è piena di ellissi e di traslati: scorci, tagli, moti di luce che si rifanno alla tecnica della pittura e della scultura, ad ora ad ora vecchia illustrazione e decorazione, o nuova materia cubista, futurista, espressionista²³. La fantasia, grazie al libero gioco possibile delle immagini in movimento cinematografiche, scompone e ricompone in un breve attimo figure e aspetti del mondo, mescola luoghi e vicende, capovolge i rapporti visivi ordinari. Ed è proprio in questa direzione che «il cinema ha approfondito il senso delle metafore, del fiabesco, dell'invenzione immaginosa. Le deformazioni che il cinema ottiene dai disegni in movimento, con un gusto del grottesco e dell'antico meraviglioso, geometricamente fusi, io credo siano tra le più spiritose grazie che la vita moderna abbia creato, grazie dello spirito meccanico che si compiace di sé medesimo, si ironizza e si rallegra. Queste metafore e figure attuate in una trascrizione che trae dalla realtà solo il movimento, ma ne crea da capo tutti gli aspetti, infondendo l'illusione dell'assoluta oggettività, sono il nostro grande diletto²⁴.

L'arte del film per Flora inventa del tutto una nuova vita per noi e per le cose. Essa possiede una grande virtù metaforica che, artefice di una “mitologia lieta”, irradia di umano il mondo naturale e soprattutto il nuovo mondo meccanico.

Nel saggio del 1935 dal titolo *Le lettere e il cinema*²⁵, Flora torna a ribadire l'idea che il film è sostanzialmente un modo espressivo e, come tale, è partecipe della poesia, della prosa e dell'oratoria. Infatti l'arte del cinema, «nella più perfetta gra-

²² F. Flora, «Il cinema», cit., p. 70.

²³ Ivi, p. 75.

²⁴ Ivi, p. 76.

²⁵ F. Flora, *Le lettere e il cinema*, «Pan», n. 6 (1935), poi ripubblicato in Id., *La Taverna del Parnaso*, Roma, Tumminelli, 1943 e in M. Verdone (a cura di), *Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti*, Roma, Bianco e Nero Edizioni, 1952, pp. 143-148.

fia di cui si avvale, parrebbe limitare [il] valore della forma poetica, forza vitale ed attiva dell'animo di chi la riceve; ma nel fatto crea anche essa un'inesauribile materia»²⁶. E il cinema ritorna anche nel suo *Orfismo della parola* con un breve paragrafo dal titolo «Ortografia delle arti figurative e del cinema»²⁷ dove l'autore coglie nuovamente l'occasione per riaffermare le sue idee sul film.

Certamente noto, e in più sedi studiato e ricordato, è l'apporto teorico degli scritti dedicati all'arte cinematografica di Galvano della Volpe. Un classico è oramai considerato il suo *Verosimile filmico*²⁸, pubblicato per la prima volta nel settembre 1952. In verità, l'interesse dell'autore per il cinema si esprime ben prima del 1952. Testimonianza ne sono, in particolare, due contributi che della Volpe pubblicò rispettivamente nel settembre 1941 e nel febbraio 1943: *Cinema e "mondo spirituale"*²⁹ e *Cinema e crisi di civiltà*³⁰. A essi rivolgeremo la nostra attenzione.

Nel primo di questi, l'autore sottolinea il mancato porsi la problematica circa l'artisticità del film da parte delle correnti di pensiero del Novecento, da quella "idealistico-intuizionista" a quella "esistenzialista". Il motivo di tale mancanza sta in parte nella concezione dello "spirito" e dei suoi diritti nei confronti della tecnica e del meccanismo, idea questa comune, secondo della Volpe, a tutte le correnti di pensiero a lui contemporanee. Lo spirito è annullamento, superamento del meccanismo: nella creazione artistica, infatti, l'aspetto tecnico di un'opera si perde nell'arte³¹. Ma ciò non basta a chiarire bene come stanno le cose. Infatti sono due gli aspetti secondo cui per l'autore l'estetica contemporanea resta indietro al cospetto del problema del film. Il primo sta nel fatto che

le tendenze razionalistico-dialettiche, o per intenderci anche *intellettualistiche*, di essa, facendo leva sul "logo" ossia pensiero-verità-parola, assorbono e annullano la particolarità o specialità o *tecnica* nel pensiero-verità, o universale o *spirito* [...], e di conseguenza propongono, implicitamente, le arti umanistiche o arti della parola (= pensiero) come tecnicamente esemplari³². Il secondo, invece, si presenta «in quanto le tendenze *romantiche* di essa Estetica (intuizionistica o esistenzialistica o sviluppa-

²⁶ Id., *Le lettere e il cinema*, cit., in M. Verdone (a cura di), *Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti*, cit., p. 148.

²⁷ Id., «Ortografia delle arti figurative e del cinema», in *Orfismo della parola*, cit., pp. 217-220.

²⁸ G. della Volpe, *Il verosimile filmico (Note sul rapporto di contenuto e forma nell'immagine filmica)*, «Rivista del Cinema Italiano», a. I, n. 1 (settembre 1952), pp. 7-16.

²⁹ Id., *Cinema e "mondo spirituale"*, «Bianco e Nero», a. V, n. 9 (settembre 1941), pp. 6-12.

³⁰ Id., *Cinema e crisi di civiltà*, «Cinema», n. 160 (25 febbraio 1943), pp. 104-105.

³¹ Della Volpe fa riferimento a Giovanni Gentile e, in particolare, alla sua: «Prefazione» a L. Chiarini, *Cinematografo*, Cremonese, Roma, 1935, pp. 3-5. Su questo contributo di Gentile, mi permetto di rimandare a: D. Spinosa, *Verso un'estetica del cinema*, prefazione di Paolo Bertetto, Editori Riuniti, Roma, 2008, pp. 156-158.

³² G. della Volpe, *Cinema e "mondo spirituale"*, cit., p. 7.

tasi dall'idealismo dialettico che sia), appellandosi ai concetti della “non–praticità” e “pura esteticità cosmica” o “universale” dell'arte, si oppongono pregiudizialmente a quella sorta di arte–documento–propaganda, e cioè arte–praticità, che il cinema, con scandaloso paradosso, afferma³³.

È opportuno ricordare che tutto il pensiero di della Volpe può essere considerato come il tentativo di superare l'alternativa Croce–Gentile, ovvero di sfatare il mito romantico dell'“intuizione pura” e, di conseguenza, di ridimensionare l'unilateralità razionalistica (egli pensa, in particolare, a Hegel). Dal mito idealistico–romantico che si manifestava nel principio astratto dell'unità dell'arte (arte intesa come momento dello Spirito), la riflessione estetica di della Volpe si tradurrà poi in una specifica indagine delle caratteristiche oggettive o strutturali delle diverse tecniche artistiche: si ha in questo modo il passaggio dall'estetica metafisica all'estetica gnoseologico–empirica, ovvero il passaggio dalla riflessione speculativo–astratta alle trattazioni scientifiche. Tutto questo è già presente nella sua opera del 1936 dal titolo *Fondamenti di una filosofia dell'espressione* dove, tra l'altro, si afferma che «oggi l'estetica, la filosofia in generale, si trova a questo bivio: o stare con chi distingue troppo (ossia empiricamente) o stare con chi unifica troppo (ossia astrattamente). Bisognerà abbandonare questo bivio»³⁴. L'elaborazione estetica dell'autore raggiungerà poi alcuni motivi che si ripresenteranno, con modi e finalità diversi, nell'ambito storico–materialistico della filosofia del Novecento.

Impostato così il discorso, per della Volpe il cinema possiede una forza rivoluzionaria che può determinare se non addirittura incalzare una crisi delle concezioni estetiche “tradizionali e romantiche”. Tale crisi è evidente non a caso nella critica, dove i limiti e gli equivoci, sostiene l'autore, sono smisurati. Della Volpe, ad esempio, analizza alcuni punti di vista di letterati che, recensendo opere filmiche, non distinguono quello che è il film “letterario” rispetto al film “visivo”. Ciò che il cinema ci costringe a fare, nota l'autore, è intuire e sentire in modo nuovo la realtà. In effetti esso ci obbliga a una rieducazione della facoltà specificamente intuitiva, ovvero dello spirito; tale correzione risulta in realtà faticosa per l'uomo educato letterariamente e quasi assuefatto a immagini “mnemoniche” o “mnemonico–fantastiche” iscritte nel modello astratto della parola. Le immagini cinematografiche non

³³ Ibidem.

³⁴ Id., *Fondamenti di una filosofia dell'espressione*, Meridiani, Bologna, 1936, p. 17 (nota). A tal proposito, si veda anche e soprattutto Id., *Crisi critica dell'estetica romantica*, D'Anna, Messina, 1941 e la sua nuova edizione dal titolo *Crisi dell'estetica romantica* (Samona e Savelli, Roma, 1963). Su questi temi, cfr. R. Musolino, «La problematica estetica di Galvano della Volpe», in Id., *Marxismo ed estetica in Italia*, cit., pp. 49–78; M. Modica, *L'estetica di G. della Volpe*, Roma, Officina, 1978 e L. Rossi, *Galvano della Volpe: la prospettiva estetica*, Bologna, CLUEB, 2003.

possono essere percepite e interpretate in funzione letteraria. E qui ritorna il discorso sull'aspetto tecnico del film. In realtà «il fatto è che questo minimo di tecnica è, proprio, un nuovo linguaggio dei sensi, che esige una sensibilità così fresca e nuova appunto, così spregiudicata e pronta, che è più facile che se ne impadronisca un bambino che non un sapiente»³⁵.

Tale sensibilità, che tardava ad arrivare, era dunque viziata dalla tendenza di comprendere il film esclusivamente in funzione letteraria.

Se in un breve articolo dal titolo *Il cinema nell'estetica di Alain*³⁶ della Volpe, riferendosi all'avversione nei confronti del cinema che l'autore francese aveva dichiarato nel suo *Préliminaires à l'Esthétique* (Gallimard, Paris, 1939), coglie l'occasione per ribadire il distacco nel gusto fra le vecchie generazioni di intellettuali e le nuove, per mezzo appunto della contrapposizione dell'arte letteraria (fondata sulla intromissione tipica della memoria e del giudizio o "discorso") all'arte "immediata e dinamica" del cinema, nel già citato *Cinema e crisi di civiltà* egli ritorna a evidenziare il carattere rivoluzionario del cinema nei confronti non solo dell'estetica "romantica" ma anche del concetto di cultura. In particolare, della Volpe fa riferimento alle critiche osservazioni sul cinema espresse prima nel 1931 da Karl Jaspers nel suo *Die geistige Situation der Zeit*³⁷ e poi nel 1933 da Johan Huizinga nel suo *In de schaduwen van morgen*³⁸. Nelle riflessioni di Jaspers e Huizinga che si possono associare per il loro considerare il cinema in qualche modo come una forma della crisi della classica *Weltanschauung* del pensiero occidentale, della Volpe ci legge una concezione del tutto astratta e "platonizzante" della vita spirituale. Ovviamente l'estetica che egli definisce "tradizionale" partecipa di questo sentire e, misconoscendo il fenomeno artistico del film, manifesta i suoi limiti, ovvero

³⁵ Id., *Cinema e "mondo spirituale"*, cit., p. 9.

³⁶ Id., *Il cinema nell'estetica di Alain*, «Bianco e Nero», a.VI, n. 1 (gennaio 1942), pp. 12-15.

³⁷ «Il cinema ci mette davanti un mondo che non era prima così ostensibile. Si è attirati dall'in-discreta offerta della realtà fisiognomica di uomini. Si allarga la propria esperienza ottica su tutti i popoli e paesi. Ma non si vede niente di profondo e di fermo», in K. Jaspers, *Die geistige Situation der Zeit* (1932), Berlin-New York, de Gruyter, 1998, p. 122.

³⁸ J. Huizinga, *La crisi della civiltà* (1937), tr. it. di Barbara Allason, Torino, Einaudi, 1938², pp. 49-50 (titolo or.: *In de schaduwen van morgen*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1933): «L'afflosciarsi dell'anima e del vigore dell'odierna cultura (...) assume un aspetto particolarmente importante nell'arte cinematografica. Nel cinematografo la drammaticità è quasi tutta risposta nel fatto visivo di fronte al quale il parlato ha un'importanza affatto subordinata [...]. I giovani hanno educato in se stessi questo "sguardo cinematografico", portandolo a un grado che stupisce le persone della passata generazione. Il mutato atteggiamento spirituale implica però l'atrofia di intere serie di funzioni intellettuali [...]. Il meccanismo dei moderni divertimenti di massa costituisce inoltre, essenzialmente, un impedimento alla concentrazione. L'elemento dell'abbandono e della trasfusione dell'opera d'arte, data la riproduzione meccanica di ciò che si vede e si ode, vien meno per forza. Manca quel ripiegamento su se stessi e quel senso del sacro. Ora il ripiegamento su quanto vi è in noi di più profondo, e il senso di ciò che nel momento vi è di sacro, sono cose che non possono mancare all'uomo che voglia possedere un cultura».

l'insufficiente capacità (universalità) dei suoi criteri, pur presunti filosofici ossia appunto universali: e provoca una sua radicale riforma [...]. *Essa Estetica si lascia sfuggire quel carattere fondamentale della inseparabilità di esteticità o intuitività e praticità o discorsività, che, proprio di ogni arte (se scrutata oltre le apparenze psicologiche o empiriche), si svela più facilmente nell'arte del film*³⁹.

In altri termini, l'estetica, ad esempio, crociana resta ferma, secondo l'autore, al suo dogma del divorzio di intuizione pura (o arte) e riflessione (o praticità/vita). E, conclude della Volpe, «il cinema, con la sua così evidente sintesi di chiarezza discorsiva e liricità, di vita e arte insomma, emerge fra i fattori più decisivi della attuale crisi della cultura, contribuendo ad accelerare, col disgregamento dell'Estetica tradizionale, mistica e romantica, la fine di quella filosofia astratta, platoneggiante, su cui si è principalmente fondato ciò che fino ad oggi si è inteso per "cultura"»⁴⁰. Possiamo quindi affermare che della Volpe ribalta e capovolge le tesi di Jaspers e Huizinga. Se nelle considerazioni di quest'ultimi la forma filmica veniva a rappresentare un risultato ascrivibile alla condizione di decadenza della civiltà occidentale, al contrario in della Volpe essa diviene forza dinamica di "smascheramento" per una possibile "transvalutazione di tutti i valori".

Nel terzo volume delle *Lezioni di filosofia*⁴¹ di Guido Calogero, dal titolo *Estetica, Semantica, Istorica* e pubblicato nel 1947 ma scritto, come lo stesso autore ricorda nell'*Avvertenza*, nel carcere fiorentino delle Murate (rinchiuso lì per attività antifascista) tra il marzo e il giugno del 1942, ci imbattiamo nel tredicesimo capitolo *Fotografia, cinematografia, arte scenica*. Come si sa, Calogero, pur partendo da un orizzonte gentiliano, intende elaborare un riesame e un superamento dei principi stessi dell'attualismo. Un punto centrale dell'estetica di Calogero sta nel rifiuto del nesso arte–conoscenza. L'arte rappresenta una circostanza occasionale e momentanea, e da qui ne diviene la necessità di tenere separata la creazione poetica da quella che viene definita, rileggendo la *Kritik der Urteilskraft* di Kant, l'«esperienza estetica fondamentale». A tal proposito, la relazione intuizione–espressione per Calogero non basta. Accanto al concetto di intuizione e di espressione (l'autore preferisce parlare di «raffigurazione» e «commozione») bisogna associare quello di significazione. L'arte figurativa (in cui si dà solo commozione e raffigurazione) rappresenta un'arte «asemantica». Le immagini pittoriche infatti non vengono considerate segni, perché il segno implica ogni volta necessariamente il significante. Ciò che ci interessa non è il segno, bensì il designato. Ciò premesso, Calogero afferma che anche la fotogra-

³⁹ G. della Volpe, *Cinema e crisi di civiltà*, cit., p. 105 (il corsivo è mio).

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ G. Calogero, «Estetica. Semantica. Istorica», in Id., *Lezioni di filosofia*, vol. III, Torino, Einaudi, 1947, pp. 152–163.

fia e la cinematografia rientrano nelle arti asemantiche. Se in primo momento queste due forme espressive potevano essere mal considerate dato il loro forte legame con il vecchio ideale dell'imitazione, esse si andavano sempre più raffinando. Riguardo, in particolare, la fotografia accade che

alla mimesi del tipico, del costante, del normale si sostituì così la mimesi del momentaneo, dell'inavvertito, del caratteristico: alle "pose" subentrarono le "istantanee", che il progresso della tecnica esterna facilitava sempre più; e l'ideale del fotografo diventò quello di cogliere di persona senza che essa se ne accorgesse, per sorprenderla poi con la vista di quel dato aspetto, così poco preveduto, di un atteggiamento o di un andamento tuttavia consueto⁴².

Con ciò Calogero intende affermare che vi fu un'evoluzione del gusto che portò la fotografia a non essere usata e considerata solo come strumento di documentazione storica. L'arte, infatti, fotografica sta

in questa trasfigurazione ideale dell'immagine, che deve a un tempo esprimere il fondamentale tono patetico della persona, e raccogliarlo in un equilibrio atto a non far pesare in quel pathos il senso della tendenza insoddisfatta. Solo in tal modo anche la fotografia — continua Calogero — riesce a creare vere opere d'arte, cariche di un potere catartico universale, e non semplicemente suggestive immagini del reale o dell'accaduto, capaci tutt'al più di fornire, a chi le guardi e ricordi, l'occasione di un'esperienza estetica soggettiva⁴³.

Ciò che è stato detto circa la fotografia vale, secondo Calogero, anche per la cinematografia, «sua maggior sorella». In particolare, il caso del film può essere considerato alla pari con quello del romanzo, il quale rappresenta un film raccontato in parole così come la pellicola è in fondo un racconto "asemantico". In particolare, è la mescolanza dei vari elementi dello spettacolo, di cui ha le fila il regista, a essere il principale interessere per Calogero. Il regista, infatti, è considerato il vero autore, l'artefice di questa «asemantica sinfonia d'immagini». Al cinema, la sostanziale figurazione asemantica si avvale dei sussidi più o meno grandi della semanticità letteraria e musicale. L'attore, infatti, è chiamato a estrinsecare con la «tecnica esterna della sua vivente persona l'interna visione asemantica dell'autore». Per Calogero, il film è vicino a un racconto per immagini dirette, un racconto composito, come il romanzo, di forme di gusto, di forme di vita e di forme puramente artistiche. Nella narrazione cinematografica gli attori, come i personaggi che essi raffigurano, hanno un loro valore artistico, che viene poi a condensarsi e a predisporre in

⁴² Ivi, p. 153.

⁴³ Ivi, p. 154.

un più vasto sistema di unità: i personaggi e i caratteri sono, per Calogero, concretizzazioni liriche dell'universale fantastico.

Altra sede meriterebbe l'analisi dell'ampia e intensa riflessione estetica sul cinema che Rosario Assunto sviluppa sin dal febbraio 1940⁴⁴. Autore di numerosi saggi apparsi sulle più importanti riviste di settore (si pensi a «Cinema» e a «Bianco e Nero»), Assunto si era avvicinato al cinema per la sua prima attività di saggista letterario e di critico. Per molto tempo, egli fu considerato anche tra i collaboratori alla stesura della sceneggiatura del film *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti. Ma fu Giuseppe De Santis (che firmò, insieme a Visconti e ad altri intellettuali come Mario Alicata, la sceneggiatura del film in questione) a smentire tale dato⁴⁵.

Per bene comprendere lo spirito con cui Assunto si rivolse al cinema, ci sembra opportuno riportare parte della breve nota a un suo saggio critico sull'opera del regista austriaco (naturalizzato poi statunitense) Erich von Stroheim uscito nell'agosto del 1948 su «Bianco e Nero» ma scritto, come lo stesso autore ricorda, tra il 1940 e il 1941. Dovuta a “ragioni accidentali”, la pubblicazione tarda dello scritto ritorna utile, scrive nella nota l'autore, anche

come testimonianza, come tentativo di contribuire ad una valutazione teorica e non dilettantesca del cinematografo, a quella inserzione di esso nella *cultura*, nella civiltà, che di un fervore da cui tutti fummo presi qualche anno addietro, anche quelli che al cinematografo non eravamo professionalmente interessati⁴⁶.

V'è da tener presente che questa propensione che Assunto sottolinea è terreno comune alla maggior parte dei contributi di cui si vuole dar ragione in questa sede. È proprio questo sforzo teoretico di rapportarsi al cinema e alle questioni estetiche che esso solleva in modo problematico che si intende evidenziare in tale sede.

Non a caso abbiamo scelto di prendere in esame uno scritto di Assunto dal titolo: *Problematica delle immagini*⁴⁷. Per individuare il luogo ideale della cinematografia, non ci si potrà certamente rimettere, sostiene Assunto, nelle mani né di chi parte dall'assunto secondo cui il cinema si trovi in una condizione di inferiorità insolubile rispetto alle cosiddette belle arti né in quelle di chi considera il film un'arte che anticipa soluzioni future tutte legate a temi sociali e politici.

⁴⁴ Cfr. R. Assunto, *Teatro, cinematografo e radio*, «Civiltà Fascista», a.VII, n. 2 (febbraio 1940), pp. 121–130.

⁴⁵ Cfr. Jean A. Gili e Marco Grossi (a cura di), *Alle origini del neorealismo. Giuseppe De Santis a colloquio con Jean A. Gili*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 44. Ringrazio sinceramente Silvio Alovio per avermi segnalato tale riferimento bibliografico.

⁴⁶ R. Assunto, *Stroheim: realismo e stile*, «Bianco e Nero», a. IX, n. 6 (agosto 1948), p. 25 (nota 1).

⁴⁷ R. Assunto, *Problematica delle immagini*, «Bianco e Nero», a. X, n. 7 (luglio 1949), pp. 69–74.

Una esatta interpretazione del cinematografo — afferma Assunto — chiede che il nostro assenso o il nostro dissenso di fronte alle figurazioni dello schermo siano motivati al di là del diletto e della noia; di ogni curiosità che si appaghi, di ogni conferma o smentita arrecata ai nostri sentimenti, alle nostre convinzioni. Al di là, insomma, dei suoi più vistosi richiami: la distensione, il conforto, di una vicenda comica o avventurosa che giunga propizia a colmare la noia delle stanche serate, dei pomeriggi vuoti e malinconici; la lacrima a fior di ciglio di certi drammi amorosi, il grato sapore delle commedie combinate con intelligenza. Al di là delle contrade che la memoria o la fantasia segretamente vagheggiano, e nelle quali ci par di irrompere per qualche istante con la complicità dell'obbiettivo⁴⁸.

L'invito che ci fa Assunto consiste nel verificare se nel cinema v'è una possibilità di riuscire a evitare il piacevole e così i nostri bisogni empirici. Nel discorso filmico dovremo andare alla ricerca di una trasposizione della realtà, un'interpretazione al di là del tempo, della moda e del contingente. Allo stesso tempo, v'è da accertare in esso una modalità di affermare il pensiero. In concreto, vanno analizzati i suoi mezzi e solo da una loro ricognizione si può pensare di avviare un'indagine diretta al fine di certificare che il film è in grado di innalzare la vita al pensiero, di esporre il pensiero nella vita senza che esso si falsifichi, senza che la vita si manifesti esclusa a causa di una lontananza inessenziale.

Il discorso va indubbiamente imperniato sul concetto di immagine che nel cinema è realmente

“quella che si vede con gli occhi e non si costituisce nel nebuloso quadro dell'immagine..., chiara e definita in ogni suo particolare”, tale che l'occhio “la coglie quasi istantaneamente in tutta la sua individualità” [...]. L'immagine è qui sede del pensiero in quanto sensibilmente dichiarato, e nella qualità e valenza delle immagini (angolazione, distanza di presa, luci) nella varietà dei loro raccordi (stacco, dissolvenza, movimenti di macchina), nella grammatica e nella sintassi che governano questi ultimi, nella loro prosodia e metrica (montaggio), si adempie l'obiettivarsi delle figure interiormente vagheggiate, il loro visibile apparire sullo schermo, quella presenza che colma il buio di una sala, e su di sé fa convergere, in imprevedibile varietà di reazioni, gli sguardi di una umanità radunata⁴⁹.

Questi sono per Assunto i momenti in cui gioca un ruolo determinante il discorso immaginativo grazie al quale ogni ausilio di suoni, rumori e parole viene unificato con le riflessioni della mente e gli aspetti del mondo. Avviene così che l'esterno e l'interno si contaminano nella trasparenza di una *rapresentatio sensitiva*.

⁴⁸ Ivi, pp. 69–70.

⁴⁹ Ivi, pp. 70–71.

Ma ciò può realmente aver luogo, secondo Assunto, quando il cinema dimentica in qualche modo se stesso, maturando e superando il suo ingenuo insistere a riprodurre l'immagine all'interno del piccolo panorama dei significati e della rappresentazione, o meglio emancipandosi da ogni soggezione del particolare fatto vedere nell'immagine di un oggetto collocato al di fuori della coscienza.

L'immagine cinematografica [...] — precisa Assunto — ci obbligherà a rivedere il “senso” e traslocarlo dal terreno conoscitivo — dove i suoi oggetti non possono avere altra universalità fuori di quella che, impoverendoli e allontanandoli, conferisce loro il concetto intellettuale — alla sfera del gusto, la sola entro la quale il sensibile possa guardar l'universalità, la libertà da ogni determinazione empirica, che è propria del pensiero; ma senza ripudiare sé stesso, senza cancellarsi come un grado inferiore e precario⁵⁰.

Ecco che allora si può considerare come punto d'arrivo del film il farsi di un'immagine che non sia più istantanea comprensione delle cose, ma mediazione fra la loro fenomenicità e il modo d'essere del pensiero, mediazione fra il mondo esterno e l'intimità dell'uomo: immagine atta a trasformare in realtà vivente il pensiero, di elevare la realtà, con tutte i suoi particolari, alla «perennità incancellabile delle idee».

Ciò che preme ad Assunto è chiaramente affrancare il film da ogni presunzione di realismo. Anche per il film vale il principio secondo cui l'arte non ripete il reale né lo crea. Infatti, ricorda Assunto, se l'arte è un accedere all'essere per la via dei sensi non più condannati a essere meri strumenti di ricezione del mondo fisico, allora il cinema è arte perché non si limita a fotografare i materiali del reale, ma li ordina secondo ragioni di forma e stile, il che vuol significare dichiarazione dell'idea in forme sensibili, ricognizione dell'idea nelle forme del reale, mediazione tra il particolare e l'universale. Le immagini cinematografiche, con il loro movimento e le loro vibrazioni, in breve, ci danno notizia di una realtà pensata e non semplicemente data. Il film, in fondo, rinuncia alla “fotografia” intesa come ritratto e grazie alle sue figurazioni istituisce, per mezzo del tempo meccanico degli orologi, «il più significante tempo dell'anima».

Del cinematografo diremo allora che la sua rilevanza estetica accade quando l'immagine cessa di essere un contenuto immediato dell'apprensione per sollevarsi al di sopra di ogni sua contingenza, per diventare forma, stile, un modo di pensare nei sensi e sensibilmente presentare il pensiero: articolazione interna di quella generalissima logica estetica che il Carabellese chiamava logica del sentire. Quando, in

⁵⁰ Ivi, p. 71.

altre parole, esso riesce a vincere la sua eteronomia, la sua dipendenza, e guadagna la condizione che il Baratonò asseriva come essenziale dell'arte, se questa traduce i contenuti nella forma, al contrario delle altre attività, le quali "corrono dalla forma sensibile o presenza, divenuta un mezzo pratico e rappresentativo, ai contenuti reali e morali indotti provocati da essa"⁵¹.

La legittimità dell'immagine meccanica come organo del pensiero e della sua mediazione che Assunto propone porta dunque a superare l'opposizione polare tradizionale fra l'intelletto, con la sua immediatezza a elaborare concetti, e il senso. L'immagine qui si concede ai sensi non come percezione costretta a valicare sé stessa e la sua indispensabile dimensione psicologica, ma come nuovo complemento del sentire e della sua teoreticità che istituisce il *quid* della ricerca estetica.

Come già ricordato di recente⁵², anche Antonio Banfi⁵³ si è interessato al cinema dal un punto di vista squisitamente socio-educativo; il film in quanto spettacolo si trova nelle condizioni di incontrare le problematiche inerenti la realtà sociale contemporanea e, in particolare, quelle legate alla vita giovanile. Altresì Enzo Paci si rivolgerà al cinema limitandosi all'analisi, in particolare, di due film: *L'eclisse* (1962)⁵⁴ di Michelangelo Antonioni e *Ludwig* (1973)⁵⁵ di Luchino Visconti.

Più interessato al cinema, invece, si mostrò Ugo Spirito che stese, tra l'altro, un'importante saggio sul neorealismo italiano⁵⁶. Spesso egli tornava nei suoi scritti sulla questione del film come fenomeno di cultura in quanto atto a offrire un'esperienza internazionale di straordinaria ricchezza e complessità che per la prima volta nella storia ha congiunto in un'unica attività di comprensione uomini colti e non, superando barriere sociali e di frontiera. Nota infatti Spirito:

L'arte del cinema è la vera arte del nostro secolo [il Novecento]. Nel giro di cinquant'anni, dalle prime esperienze artistiche del muto si è passati a quelle del sonoro

⁵¹ Ivi, p. 74; il riferimento bibliografico a Adelchi Baratonò è il seguente: A. Baratonò, *Arte e poesia*, Milano, Bompiani, 1945, p. 34.

⁵² A tal proposito cfr. i saggi di Simona Chiodo, Giuseppe Imperatore, Fulvio Papi e Gabriele Scaramuzza raccolti in E. Dagrada, R. De Berti e G. Scaramuzza (a cura di), *Estetica e cinema a Milano*, cit.

⁵³ A. Banfi, «L'aspetto sociale del cinema come spettacolo» (1952), in Id., *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza, Reggio Emilia, Istituto Antonio Banfi, 1988, pp. 461-472.

⁵⁴ E. Paci, «Dibattito su *L'eclisse*», in C. Di Carlo (a cura di), *Michelangelo Antonioni*, Bianco e Nero ed., Roma, 1964, pp. 87-117. Su ciò si veda: M. Bellini, *L'eclisse di Antonioni secondo Enzo Paci*, in E. Dagrada, R. De Berti e G. Scaramuzza (a cura di), *Estetica e cinema a Milano*, cit., pp. 63-73.

⁵⁵ Id., *Recensione al film Ludwig*, «Il Tempo» (12-13 marzo 1973), p. 68. Su ciò cfr.: E. Renzi, *Enzo Paci e il Ludwig di Luchino Visconti liberamente tratto da Klaus Mann e da Thomas Mann*, in E. Dagrada, R. De Berti e G. Scaramuzza (a cura di), *Estetica e cinema a Milano*, cit., pp. 57-61.

⁵⁶ U. Spirito, *Il neorealismo del cinema italiano*, «Bianco e Nero», a. IX, n. 9 (novembre 1949), pp. 16-22.

e finalmente dell'immagine a colori [...]. La tecnica della nuova arte, inoltre, ha reso possibile una compiutezza di rappresentazione, per cui ogni altra forma di bellezza e di arte può essere convogliata ed espressa in un'unica armonia [...]. Arte tecnicamente compiuta e senza limiti, dunque, si rivela l'arte del cinema, che può assumere a proprio contenuto il presente, il passato più remoto e il futuro, il reale e l'irreale, la veglia e il sogno, lo splendido e il mostruoso, la scienza e la fantascienza. Nella sua unità tutto il mondo confluisce, e attraverso di essa ogni parte del mondo cerca di dire la propria parola e di comunicare la propria vita. Così avviene che ogni film nasce in una dato luogo, ma comincia poi a girare per il mondo e a comunicare con uomini di paesi e di razze diverse, al di là di ogni divisione di classe e di cultura. Ogni film è una parola che diventa comune e che ci consente di parlare con tutti. Il cinema si rivela in tal modo la grande scuola di oggi e, in virtù sua, l'educazione delle nuove generazioni acquista carattere internazionale. Quando, poi, la sua parola riesce a sollevarsi sul piano della vera arte, l'eco che lascia non passa invano nelle coscienze⁵⁷.

Spirito vede nel neorealismo italiano un esempio confacente a tale esigenza spirituale.

Ci sembra appropriato concludere con le parole di Michelangelo Antonioni che, nel lontano 1942, proponeva di andare a riconsiderare l'estetica hegeliana per meglio comprendere le istanze della nuova arte: «Il desiderio di una seria considerazione dell'arte dello schermo può indurre a pazienti letture e riletture, talvolta non vane, non scevre da risultati. Così accade a noi, in questi giorni, di rileggere Hegel»⁵⁸. Antonioni rilegge la terza parte dell'*Ästhetik*⁵⁹ hegeliana dal titolo *Il sistema delle arti*, in particolare il capitolo in cui il filosofo tedesco prende in esame la pittura e il problema del colore nelle arti figurative, questione che secondo il regista ferrarese appariva negli'anni '40 quella più urgente fra quelle allora attuali circa l'autonomia e l'eteronomia del cinematografo. Così lontano, così vicino.

spinosa@hdemia ss.org

⁵⁷ Id., *L'unificazione del mondo dell'arte*, «Rivista di estetica», a.V., n. 3 (settembre-dicembre 1959), pp. 335-336.

⁵⁸ M. Antonioni, *Suggerimenti di Hegel*, «Cinema», a.VII, n. 155 (10 dicembre 1942), p. 702, ripubblicato integralmente col titolo *Ritorno a Hegel*, «Cinema 60», a.V., n. 48 (dicembre 1964), p. 11.

⁵⁹ G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1955 (tr. it. di Nicolao Merker, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963).