

Massimiliano Gaudiosi

La Pompei di Ragghianti e il documentario archeologico degli anni '50

(doi: 10.17397/104405)

L'avventura (ISSN 2421-6496)

Fascicolo 1, gennaio-giugno 2022

Ente di afferenza:

Università Suor Orsola Benincasa (unisob)

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.

Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

L'articolo è messo a disposizione dell'utente in licenza per uso esclusivamente privato e personale, senza scopo di lucro e senza fini direttamente o indirettamente commerciali. Salvo quanto espressamente previsto dalla licenza d'uso Rivisteweb, è fatto divieto di riprodurre, trasmettere, distribuire o altrimenti utilizzare l'articolo, per qualsiasi scopo o fine. Tutti i diritti sono riservati.

La Pompei di Ragghianti e il documentario archeologico degli anni '50

Massimiliano Gaudiosi

Ragghianti's Pompeii and the Archaeological Documentary in the 1950s

From its discovery, which took place in 1748, Pompeii was systematically illustrated with drawings and paintings by artists from all over Europe. It rapidly became a sort of lab in which the most important techniques of imagery were tested and verified. In 1958, the theorist and art historian Carlo Ludovico Ragghianti realized two short films devoted to Pompeii, *Pompei urbanistica* (Urban Pompeii) and *Pompei città della pittura* (Pompeii City of Painting). The aim of this essay is to analyze the way in which both of Ragghianti's works revolutionized the making of archaeological and art documentaries and the cinematic portrait of the ancient Roman town.

Keywords: Pompeii, Documentary, Carlo Ludovico Ragghianti, Archaeology, Film on Art

Ciò che nella storia dell'arte è possibile, e ben raramente, di ottenere per mezzo di studi eruditi dettagliati e controversi, difficili e spesso opinabili, è a Pompei una realtà vivente, che vuole soltanto essere letta.

(Ragghianti 1955, 2)

Il cammino dell'osservatore

In un testo del 1950 dedicato ai rapporti tra cinema e architettura, Bruno Zevi ipotizzava le differenze di atteggiamento di un regista e di un fotografo posti di fronte alla rappresentazione dello stesso edificio: laddove il regista avrebbe animato la scena e scelto le inquadrature prospettiche più drammatiche, il fotografo,

Massimiliano Gaudiosi, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Via Suor Orsola 10, 80135 Napoli, massimiliano.gaudiosi@docenti.unisob.na.it

«specialmente quelli delle serie didattiche Alinari o Anderson», avrebbe fatto ricorso a una più ovvia visione frontale immortalando l'edificio completamente vuoto. Partendo da questo confronto immaginario, Zevi affermava che la coscienza dell'architettura emersa dopo la guerra, «un nuovo modo di vedere che valuta i volumi e gli spazi interni, non più solo le facciate», rendeva le fotografie tradizionali inadatte a restituire la pluralità di prospettive e la continuità dei punti di vista, compito nel quale il cinema era invece insostituibile: «Il valore di un edificio sta nella sequenza dei suoi quadri prospettici. Solo un mezzo dinamico, che ripercorra il cammino dell'osservatore, può dare il senso di questa sequenza» (Zevi 1950, 60).

Le considerazioni di Zevi mostrano una certa sintonia con il pensiero dello storico dell'arte e teorico della visione Carlo Ludovico Ragghianti, il quale riconosceva tra i problemi della critica e della storiografia quello di intendere gli oggetti artistici in modo statico anziché come un processo da ricostruire (Ragghianti 1957 [1948], 261-262). Ragghianti si era dedicato fin dall'immediato dopoguerra alla produzione di «critofilm»: documentari che ambivano ad allontanarsi dallo stile accademico dei più comuni film d'arte, ovvero di quelle pellicole che replicavano la forma delle classiche conferenze erudite scandite da diapositive, in cui il protagonista era il testo critico e le immagini (spesso fisse) erano tenute insieme senza alcun criterio manifesto (Ragghianti 1957 [1950], 275). Nelle intenzioni di Ragghianti il critofilm aspirava a proporre, con un taglio didattico, un'analisi critica dell'opera condotta attraverso il linguaggio cinematografico. Un impiego ragionato del montaggio e dei movimenti di macchina poteva catapultare lo spettatore al centro ora di un dipinto, ora di una scultura, ora di un complesso architettonico-urbanistico: «I critofilm dinamizzano l'opera apparentemente immobile, rivelandone il ritmo soggiacente, e seguendo le linee melodiche, le cadenze, suggerendo i gesti compiuti dall'artista: essi mostrano l'opera come un essere vivente» (Savettieri 2015, 173). Questo dinamismo visivo che per Ragghianti doveva ripercorrere contemporaneamente il cammino dell'osservatore, come suggeriva il suo amico Zevi, e l'atto di creazione, sembra condividere alcune caratteristiche del concetto di «promenade architecturale» di Le Corbusier¹. Per l'autore della Maison La Roche, lo spettacolo architettonico si rivela allo sguardo attraverso un itinerario da seguire, che consente di sviluppare una grande varietà di prospettive e di apprezzare il mimetismo architettonico, cioè «l'affermazione di certi volumi o, al contrario, il loro annullamento» (Le Corbusier 1995, 60). Le

¹ Ragghianti, che nel 1963 si era fatto promotore di una mostra fiorentina dedicata al grande architetto, ha avuto spesso occasione di dichiarare la sua ammirazione per Le Corbusier (Rebecchi 2015), e come molte personalità del mondo dell'arte non si è potuto sottrarre al potere seduttivo e persuasivo dei suoi scritti (Ragghianti 2015 [1963], 274). Tra gli elementi distintivi del maestro franco-svizzero, Ragghianti indicava in particolare la capacità di fondere pratica e teoria e di stabilire un legame inscindibile tra l'architettura e tutte le arti visive (La Salvia 2015, 18).

Corbusier ritornerà in più occasioni su questo tema, pensando all'occhio dello spettatore come a un organo che «si muove in un paesaggio fatto di strade e di case, ricevendo lo choc dei volumi che si levano intorno. Se [...] i rapporti dei volumi e dello spazio sono costruiti in proporzioni giuste, l'occhio trasmette al cervello sensazioni coordinate e lo spirito ne trae sensazioni di piacere di ordine elevato: questa è architettura» (Le Corbusier 2019 [1923], 35). Oltre a guidare le ricerche di Raghianti, questa idea di «promenade architecturale» si manifesterà in forme diverse nelle teorie di Ejzenštejn (Rebecchi 2015, 222-224), che individuava nella mobilità della visione cinematografica il principale anello di congiunzione tra il grande schermo e l'architettura. Come ricorda Giuliana Bruno, Ejzenštejn rivela l'interazione percettiva che esiste tra immobilità e mobilità: «Lo spettatore (im)mobile si muove lungo un percorso immaginario, attraversando una molteplicità di luoghi ed epoche. [...] Il cinema eredita la possibilità di un simile viaggio spettatoriale dal campo dell'architettura, dal momento che anche chi vaga all'interno di un edificio o di un sito assorbe e connette spazi visivi» (Bruno 2006 [2002], 52).

Organizzare un viaggio spettatoriale è l'obiettivo di tanti critofilm, e in particolare di *Pompei urbanistica* e *Pompei città della pittura*, due cortometraggi del 1958 che Raghianti realizza nella celebre area archeologica vesuviana. In entrambi i titoli si assiste infatti a una piena manipolazione cinematografica del tempo e dello spazio, volta a stabilire un itinerario architettonico e a trasformare lo spettatore in un soggetto attivo all'interno del monumento raccontato. L'unicità di questi due cortometraggi si può cogliere bene tenendo presenti le forme preponderanti assunte dai documentari a tema archeologico che, dal termine della Seconda guerra mondiale, dimostravano un'attenzione rivolta verso la valorizzazione delle antichità sull'intero territorio nazionale. Ma se da un lato i due critofilm pompeiani richiedono di essere contestualizzati nel panorama documentaristico degli anni '50, dall'altro meriterebbero di essere proiettati sullo sfondo della tradizione figurativa dedicata alla città sepolta dal Vesuvio che, tra interesse scientifico e attrazione estetica, è stata esplorata con l'uso di tecnologie in continuo cambiamento, dalle incisioni alla fotografia ai documentari televisivi fino alle simulazioni in realtà virtuale. Fin dall'inizio degli scavi nel 1748, si cominciarono a riprodurre gli affreschi pompeiani e a ricostruire in miniatura interi quartieri in un grande plastico della città:

Gran parte delle più importanti tecniche di visualizzazione sperimentate tra XIX e XX secolo furono messe alla prova anche a Pompei: nell'arco dei primi cento anni di scavi si passa dalle vedute alle prospettive più precise, eseguite con strumenti ottici, da modelli di intere parti della città alle riprese da pallone aerostatico. [...] Una storia dell'elaborazione di Pompei nei mezzi di comunicazione può, in questo senso, esemplificare più in generale la storia delle strategie di visualizzazione della realtà in uso in una data epoca storica (Kockel 2006, 10-12).

È appunto in questa cornice che si devono inserire i due film di Raghianti: *Pompei urbanistica* e *Pompei città della pittura* costituiscono un punto di svolta per la capacità di attraversare con uno sguardo innovativo uno dei siti archeologici più raffigurati al mondo.

Dallo sguardo «antiquario» allo sguardo «archeologico»

I critofilm di Raghianti affondano le loro radici nei tardi anni '40, epoca di grande effervescenza per il film di critica d'arte, genere che André Bazin saluta come «l'avvenimento più importante degli ultimi vent'anni di storia del documentario e, da un certo punto di vista, del cinema tout court»; soprattutto per la preoccupazione, «più che di riprodurre le opere originali, di *aggiungervi*, attraverso il cinema, qualcosa che arricchisca la loro comprensione» (Bazin 2018 [1951], 730). Un genere cui parteciparono personalità molto diverse, con tendenze che andavano ora verso una «drammatizzazione» (come nei corti di Luciano Emmer), ora verso un'opera esteticamente autonoma rispetto all'oggetto filmato (come nei lavori di nonfiction di Alain Resnais); ora verso una tendenza «didattica» (le collaborazioni di Roberto Longhi e Umberto Barbaro); ora verso una tendenza «critico-interpretativa» (le opere di Paul Haesaerts e Henri Storck; Cuccu 2006, 15). Il dibattito sul rapporto tra il cinema e le arti figurative risente anche, al termine della Seconda guerra mondiale, della centralità attribuita alla valorizzazione dei beni culturali. Il cortometraggio di produzione ENIC *I monumenti italiani e la guerra* (G. Pucci, 1948) dimostra come, all'avvio della Ricostruzione, il cinema di nonfiction in Italia avesse da subito sviluppato una certa sensibilità per la questione.

In questa produzione le antichità, e in particolare le vestigia greco-romane del Sud, svolgono ora il ruolo di tema principale ora quello di semplice occorrenza nel racconto. Lungi dal restare esclusivo appannaggio dei film d'arte, nei documentari le antichità potevano diventare un pretesto per prendere atto dei danni causati dalla guerra; promuovere gli effetti positivi degli interventi governativi (per esempio nel Mezzogiorno) a favore del restauro dei monumenti; recuperare il perduto splendore del genio italico grazie alle bonifiche e all'industrializzazione; rilanciare lo sviluppo turistico del territorio; ecc. Tra gli anni '50 e gli anni '60, ovvero nel lasso di tempo in cui, grazie al sostegno produttivo di Adriano Olivetti, Raghianti girerà diciannove film sull'arte, in tanti documentari prevarranno alcune delle direzioni appena elencate. L'impostazione è incentrata su un'enfasi retorica e sulla sottomissione delle immagini a un testo critico recitato dallo speaker, limiti favoriti anche dai tanti vincoli imposti da rigidi meccanismi legislativi dell'epoca (metraggio ridotto, obbligo di fatto del colore, ecc.; Perniola 2004, 240-241; Nepoti 2004, 185-194; Aprà 2017, 13-53). Questo impianto, cui non sfuggono corti scientificamente documentati come quelli dell'archeologo Salva-

tore Aurigemma (*Colombari della via Portuense, Le tombe di Spina e Il restauro del mosaico del Nilo*, tutti del 1954), si coglie bene nei documentari dedicati alle due città sepolte dalla cenere vulcanica. La regione ai piedi del Vesuvio viene in quegli anni descritta da diversi titoli come, solo per citarne alcuni, *Città senza tempo (Pompei)* (G. Tomei, 1947), *Pompei* (G. Bennati, 1950), *Ercolano* (F. Rajola, 1950), *Città sepolta* (F. Attenni, 1951), *Herculaneum* (A. Ciolfi, 1951), *Pompei piccolo mondo antico attraverso i graffiti* (A. Napolitano, 1953), *Pompei pubblicitaria ed elettorale* (A. Napolitano, 1953), *Pompei scavi* (G. Sanfilippo, 1953), *La villa dei misteri (Grande affresco dionisiaco)* (L. Marchesi, 1954), *Monte di fuoco sul golfo* (E. Miraglia, 1955), *Pompei, anno 79* (L. Marchesi, 1955), *Pompei vive* (L. Marchesi, 1955), *Stabiae* (C. Lancia, 1959).

Per inquadrare il carattere innovativo dei critofilm può essere utile rifarsi a un'evoluzione che riguarda i racconti dei visitatori francesi giunti a Pompei nel XVIII secolo. A parere di Chantal Grell, la scoperta della città avrebbe modificato completamente la percezione dell'antichità, determinando nella letteratura di viaggio un progressivo salto di paradigma da una visione «antiquaria» di stampo illuminista a una moderna visione «archeologica» (Grell 1982, 47-48). Gli eruditi di quell'epoca si concentravano prevalentemente sull'osservazione minuziosa di singoli oggetti (medaglie, iscrizioni, statue, ecc.), per cui l'antico finiva per corrispondere a una serie di collezioni prive di qualsiasi rapporto con la storia e con il loro contesto. La scoperta di Pompei ed Ercolano, con la conseguente presa di coscienza dell'esistenza di una civiltà da inquadrare storicamente con metodi scientifici, fa sì che da un'esperienza frammentata del passato in chiave antiquaria si passi a una più evoluta visione archeologica. Questa distinzione proposta per l'ambito letterario si applica bene anche alla cultura pittorica ottocentesca, nella quale da una composizione subordinata all'immaginazione si passa a «vedute delle aree di scavo che tengono in considerazione l'insieme e non più il solo oggetto o il singolo monumento» (Ossanna Cavadini 2018, 38). Un esempio sono i disegni e i rilievi archeologici pubblicati dall'architetto François Mazois tra il 1812 e il 1838 nell'opera *Les Ruines de Pompéi*. Prima indagine sistematica che, invece di rivolgersi ai singoli monumenti, lavora sulla città nella sua interezza, l'opera di Mazois non indulge nella ricerca del pittoresco, e favorisce al contrario la rappresentazione della realtà urbana nel modo più realistico possibile (Dessales 2015, 118). Un'impresa editoriale come *Les Ruines de Pompéi* testimonia «il grado di maturazione dello “sguardo archeologico” e rende desuete le antiche raccolte prodotte dallo “sguardo antiquario”» (Beck Saiello 2015, 52).

In questa distinzione tra i due sguardi che hanno segnato il racconto di viaggio e le antiche rappresentazioni pompeiane, si può ritrovare più di uno strumento per tratteggiare la dicotomia che separa i critofilm dalla più standardizzata produzione di nonfiction. In documentari didascalici come *Herculaneum* (A. Ciolfi, 1951), è possibile riconoscere gli echi di uno sguardo «antiquario» con monumenti filmati come singoli «oggetti» decontestualizzati dalla loro storia,

messi in scena per intrattenere il pubblico senza particolari finalità critiche o scientifiche. In questo titolo il modo stesso di riprendere gli edifici risente degli schemi compositivi che si ritrovano nei dipinti, nelle incisioni e nelle fotografie che hanno storicamente immortalato il paesaggio archeologico vesuviano. Sul piano squisitamente narrativo, inoltre, in molti film non manca la ricerca di effetti di drammatizzazione – facendo bella mostra, per esempio, dei celebri calchi in gesso delle vittime dell'eruzione – e il dialogo indiretto con il romanzo di Edward Bulwer-Lytton *Gli ultimi giorni di Pompei* (1834), già ispiratore di kolossal del cinema muto (Redi 1994; Wyke 1997; Aubert 2009; Wyke 2019, 453-475). Questi effetti sono visibili in *Monte di fuoco sul golfo* (E. Miraglia, 1955), un cortometraggio debitore nei confronti della tradizione appena ricordata che riesce a tenere insieme più discorsi intorno a Pompei. Se l'incipit cita direttamente i quadri di epoca romantica che hanno immaginato l'ultimo giorno della città, con lo speaker che ricorda la testimonianza di Plinio il giovane, nel prosieguo c'è spazio per il classico confronto «com'era e com'è», che alterna la veduta degli scavi attuali con le suggestive incisioni ottocentesche che ricostruiscono e «restaurano» virtualmente (e arbitrariamente) le domus. Nel film di Miraglia c'è inoltre spazio per un confronto tra la famosa eruzione del 79 d.C. e quella del 1944, pretesto per ricordare la solerte rifondazione del paese di S. Sebastiano al Vesuvio distrutto dalle colate laviche.

Rispetto allo sguardo «antiquario» di questi film di taglio lirico-drammatico che recuperano l'iconografia cristallizzatasi col Grand Tour e la pittura neoclassica, i due critofilm di Ragghianti conducono lo spettatore a un'esperienza consapevole e innovativa del passato, predisponendo uno sguardo «archeologico» senza alcuno spazio concesso al pittoresco e al sublime.

Viaggio a Pompei

Questo nuovo sguardo su Pompei è ottenuto ricorrendo a un linguaggio riconoscibile in tutti i critofilm di urbanistica e architettura, per mezzo del quale Ragghianti ha raccontato Lucca, Pisa, Venezia, l'entroterra senese, i borghi dell'appennino tosco-emiliano, monumenti come la certosa di Pavia, il battistero di Parma, il tempio Malatestiano, la palazzina di caccia di Stupinigi. Privilegiando angolazioni insolite sugli edifici e sulle arterie stradali, i critofilm dedicati all'urbanistica contribuirono a un rinnovamento dei classici documentari di questo genere, che si limitavano spesso a quelle consuetudini percettive che Zevi attribuiva alle fotografie Alinari (Scremin, 2000, 158-159). Questo rinnovamento, evidente nei due corti dedicati a Pompei o in titoli come *Lucca città comunale* (1955), *Terre alte di Toscana* (1961) e *Canal Grande* (1963), si concretizza nella estrema mobilità della macchina da presa e nella varietà di punti di vista che tengono insieme uno sguardo dall'alto e uno sguardo itinerante: «Dalle ampie presentazioni paesaggistiche – con frequenti riprese dall'aereo – alla minuzia compositiva di un

crocicchio, di una piazzetta, di un pur minimo scarto viario – la fisicità dell'*urbs*, le sue mura, le sue pietre, illustrano l'intenzione artistico-collettiva della *civitas*» (Bertozzi 1995, 131-132).

Senza mai tradursi in un virtuosismo fine a se stesso, le soluzioni escogitate da Ragghianti puntavano ad assecondare il linguaggio dell'opera che si intendeva raccontare, rispettando ad esempio l'energia dinamica di un edificio con la sua alternanza di pieni e vuoti, restituendone la realtà plastica nel modo più efficace. Per raggiungere questo obiettivo diventava indispensabile epurare gli ambienti da filmare da ogni elemento incongruo che potesse distrarre o essere di ostacolo alla visione (Tommei 2014, 71). Nell'interrogarsi sul metodo migliore per filmare un colonnato ad archi, Ragghianti riteneva ad esempio che al posto dei risultati deludenti ottenibili con una carrellata, e quindi con uno scorrimento della macchina da presa parallelo rispetto all'oggetto filmato, fosse preferibile «un percorso sinuoso dell'obiettivo», in grado di cogliere la rotondità delle colonne e la successione dei piani. Questa differenza era la dimostrazione che ogni tema richiedeva dei metodi di svolgimento propri, e che un procedimento valido in un caso poteva rivelarsi totalmente inadatto in un altro (Ragghianti 1957 [1955], 289).

Il punto d'arrivo di questa molteplicità di scorci e di movimenti continui intorno all'oggetto è sempre quello di porre lo spettatore di fronte a una condizione nuova, a un'esperienza più intensa e complessa dell'opera che registri dettagli che sfuggono all'occhio umano. Per riprendere le parole di Giulio Carlo Argan, questo modo di impiegare il cinema fa sì che quello che si apre davanti a noi non sia più uno spazio figurativo corrispondente a una scena teatrale o a una veduta al di là di una finestra, «ma uno spazio in cui noi stessi, per mezzo della macchina da presa, viviamo e muoviamo, partecipando direttamente dei fatti formali che in esso accadono» (Argan 1949, 14).

Questa partecipazione dello spettatore agli aspetti formali dell'opera si può rilevare con grande evidenza in *Pompei urbanistica* e *Pompei città della pittura*. Per quanto la realizzazione quasi in contemporanea consenta di parlare di un unico film diviso in una prima e in una seconda parte, il fatto stesso di dedicare due lavori al medesimo soggetto costituisce un caso unico nella filmografia di Ragghianti, ed è il segnale di una predilezione particolare per il tema². Sul piano della periodizzazione storico-artistica, *Pompei urbanistica* e *Pompei città della*

²Tema al quale Ragghianti si interessa a più riprese sulle pagine della rivista *SeleARTE* – ad esempio quando difende la pittura pompeiana da quei critici che volevano derubricarla a fenomeno provinciale «di puro copismo dalla pittura greca» (Ragghianti 1953, 18). Di pittura parlerà anche in *Opus Pompejanum*, selezione di affreschi pompeiani riprodotti con grande qualità fotografica per conto della Olivetti (Ragghianti 1955), e in *Pittori di Pompei* (Ragghianti 1963). L'ideazione dei critofilm era spesso anticipata da un lavoro propedeutico di analisi storica-critica che Ragghianti conduceva prima ancora di iniziare a scrivere i soggetti, e che pubblicava in forma di saggi per *SeleARTE* e *Critica d'arte* – procedura che avviene non solo per la pittura di Pompei ma anche per la scultura etrusca, l'arte di Rosai, eccetera (Bellotto 2000, 21).

pittura sono inoltre tra i pochi critofilm dedicati all'antichità insieme a *Urne etrusche a Volterra* (1957) e a *L'arte della moneta nel tardo Impero* (1958). Una svolta è da registrare anche sul piano tecnico ed estetico, giacché è proprio dal 1958 che Ragghianti avvierà una proficua collaborazione con Carlo Ventimiglia, direttore della fotografia del maggior numero di critofilm:

Meglio di chiunque altro, Ventimiglia ha tradotto in immagine le intuizioni esegetiche di Ragghianti grazie al brevetto della «verticale», una macchina da presa (che tutt'oggi porta il suo nome) capace di riprodurre i «*ritmi compositivi dell'opera*» attraverso sinuosi movimenti concentrati in spazi limitati e, contemporaneamente, in grado di mantenere la nitidezza del soggetto grazie ad un particolare accorgimento di messa a fuoco (Scremin 1995, 114).

In *Pompei urbanistica* la città è raccontata, dopo un progressivo avvicinamento al sito ritmato da alcune panoramiche, da una varietà sempre più complessa di movimenti di macchina che accompagnano sinuosamente lo spettatore in un itinerario nel parco archeologico. All'avvio del film le inquadrature e il montaggio rispettano la topografia urbana, disegnando un percorso che, partendo *extramoenia*, giunge alla porta di ingresso lungo la cosiddetta via delle tombe. Dalle mura cittadine si dipana il reticolato di cardini e decumani, il cui incrociarsi perpendicolare è assecondato dalle rotazioni della camera, attenta a sua volta a rispettare la maestosa verticalità di alberi, pilastri, arcate ed edifici a due piani. Alla prima parte, che indugia sulla perfezione del piano regolatore, segue una seconda parte incentrata sull'edilizia, i sistemi costruttivi e le decorazioni delle facciate, mentre la terza e ultima parte si intrattiene sugli edifici pubblici. In tutti e tre i blocchi l'occhio meccanico del cinema plana lungo le strade, sfiora le pareti, si addentra negli interni e segue l'andamento orizzontale delle gradinate dei teatri. Il commento – che Ragghianti realizzava solo al termine delle riprese e del montaggio di film concepiti interamente muti e autosufficienti (Gasparini 1995, 69-70) – non sopravanza mai le immagini, illustrando ciò che lo spettatore è in grado di vedere direttamente³.

Verso il finale, è proprio il commento in voice over a suggerire la chiave di lettura stilistica dell'intero documentario quando un percorso fluido e ininterrotto della camera segna il passaggio dall'esterno all'interno del teatro grande, culminante in una sorprendente veduta d'insieme della platea: «Dai colonnati, ancora, si può passare nell'interno del teatro, esempio mirabile di penetrazione di

³ Nei critofilm le parole lette dallo speaker erano intese soprattutto come una concessione al carattere divulgativo delle produzioni di Ragghianti. Pur non eguagliando nemmeno lontanamente il carattere sperimentale del suono dei documentari di Vittorio De Seta, Luigi Di Gianni o Cecilia Mangini, l'ideale volontà di prescindere dalla «dittatura» della voice over collocava i critofilm nel novero di quelle opere che facevano dell'assenza o della riduzione del commento una precisa marca autoriale.

ambienti e di spazi, di livelli diversi, di masse piene e di vuoti, d'ombra e di luce, di varie e improvvise visioni». A differenza di tanti documentari a tema pompeiano composti da una selezione eterogenea di vedute e scorci emblematici sugli edifici, la novità dirompente dei due critofilm sta proprio nel modo in cui essi mirano a restituire, più che l'unità di un ambiente o di una decorazione, l'articolazione degli snodi di passaggio, la compenetrazione spaziale, gli interstizi tra pieni e vuoti, tra luce e oscurità. La penultima inquadratura, un dinamico e complesso long take di più di un minuto, ribadisce questa idea segnando il passaggio dalla curia e dall'ufficio degli edili alla basilica, per terminare sul foro: «La macchina da presa si muove combinando carrelli indietro e in avanti, con panoramiche in tutte le direzioni verso le architetture che incontra lungo il percorso» (La Salvia 2006, 189).

Questa caratteristica è confermata dal successivo *Pompei città della pittura*, lavoro che si può considerare come un prolungamento di *Pompei urbanistica*, «di cui costituisce una sorta di doppio illusionistico» (Ferrante 1995, 174). A dispetto del titolo, il film presenta un legame strettissimo con l'architettura, come ben sintetizzato da Marco Bertozzi:

La relazione fra le due discipline viene ribadita più volte: nell'incipit, ricordando che «l'architettura è un tema ricorrente nella pittura antica di Pompei»; successivamente, constatando come «fin dai più antichi esempi del I secolo avanti Cristo la casa pompeiana è tipica per l'unione di pittura ed architettura»; o, ancora, come «la pittura, ovunque presente, trionfa nelle stanze interamente decorate con partiture architettoniche di una inesauribile fantasia scenografica» (Bertozzi 1995, 134).

Tutta la prima metà è infatti incentrata sul rapporto tra pittura e architettura, e sui giochi di illusioni ottiche e di sovrapposizioni delle costanti modulari che si ripetono nelle decorazioni parietali e negli elementi costruttivi. I minuti iniziali sono caratterizzati da una serie di dissolvenze incrociate che collegano la bidimensionalità pittorica con la tridimensionalità architettonica, e che confrontano ad esempio l'anfiteatro pompeiano con l'affresco che ne offre una veduta a volo d'uccello. Questo dialogo è svolto tenendo insieme le riprese effettuate negli scavi di Pompei con i dettagli degli affreschi conservati presso il Museo Archeologico di Napoli. Di questa operazione, Ragghianti sembra quasi fornire una spiegazione qualche anno prima:

È peccato che si debba veder la pittura pompeiana in due tempi e in due condizioni di gusto troppo diverse, nel Museo di Napoli e negli edifici antichi recuperati dagli scavi. [...] si preferirebbe di veder le pitture ora prigioniere accanto alle altre ancora sui muri [...]. Si vorrebbe rivedere a Pompei tutta la pittura emigrata, non soltanto per sentimento, ma anche per una ragione che scaturisce direttamente dalla sua vicenda straordinaria (Ragghianti 1955, 1).

Il film punta allora a proporre un'esperienza il più possibile «completa» delle decorazioni pittoriche e delle architetture che le ospitavano, giustapponendo immagini e luoghi che un tempo erano contigui. Nel montaggio si possono riscontrare le soluzioni espressive che meglio differenziano *Pompei città della pittura* da *Pompei urbanistica*: in particolare nella seconda parte, che insiste sui dettagli dei personaggi ritratti negli affreschi, raccordi di tipo strettamente grafico consentono di passare in rassegna gesti, espressioni, sfumature cromatiche di ogni sorta. I due film convergono invece sul piano della fluidità di attraversamento degli ambienti delle domus, ottenuta mediante complessi movimenti di macchina. La casa pompeiana, ci ricorda il commento, «è una architettura tutta aperta». Questa caratteristica è verificata dall'esaltazione della compenetrazione tra interni ed esterni, come nella descrizione della casa di Decimus Octavius Quartio che, in un unico movimento di macchina, collega il portico, le decorazioni parietali e il grande giardino con la vasca per i giochi d'acqua. Ed è ancora il commento, combinato con la mobilità dello sguardo all'interno della celebre casa dei Vettii, a fornire spunti interpretativi che consentono di ritrovare il cammino dell'osservatore lungo una «promenade architeturale»: «Il trascorrere dell'occhio nelle architetture di interni scopre visuali sempre nuove. Dai fondali luminosi, si passa ai cubicoli, alle scale, alle stanze interne ricche di vaghe e immaginose decorazioni lungo le pareti pastosamente colorate, per uscire ancora all'aperto, nei peristili dagli ampi portici, intorno al verde giardino». Il travelling che, in chiusura, percorre un ambulacro fino a rivelare il famoso ciclo di affreschi della Villa dei Misteri, conferma questa insistenza sull'importanza del «cammino» e dell'attraversamento.

Conclusione: un'appropriazione cinematografica dello spazio

Questo primato architettonico sembra ispirare non solo la regia dei critofilm, ma più in generale il linguaggio stesso impiegato da Ragghianti per descrivere le opere d'arte. Basterebbe, a tal proposito, leggere questo passaggio apparso anni prima su *SeleARTE* e relativo proprio agli affreschi con i misteri dionisiaci:

Tanto resta dell'integrità della forma, in questo ciclo di affreschi, da potere intendere l'alta misurazione degli spazi, il sentimento delle immobili, sospese librazioni del gran corteo rituale, e nelle polite serene architetture l'arcuazione limpida e quasi denudata dei volumi, la profondità pittorica sondata ed evocata con una gittata di contemplazione che è conforme al clima di umanissima malinconia (Ragghianti 1953, 19).

«Misurazione degli spazi», «architetture», «volumi», «profondità pittorica», tutti termini che compongono un lessico visivo che restituisce sul piano verbale una ideale passeggiata architettonica di fronte all'affresco.

Durante una conferenza tenuta a Roma nel 1936, Le Corbusier, che considerava case ed edifici alla stregua di organismi viventi, aveva dettagliato in questi termini l'idea di percorso ottico e fisico così importante per la comprensione dell'architettura: «Si cammina, si circola, non si smette di muoversi, di girarsi. Osservate con quali dispositivi l'uomo si sintonizza con l'architettura... sono centinaia di percezioni successive che fanno la sua sensazione architettonica. È la sua passeggiata, la sua circolazione che vale, che è motrice di avvenimenti architettonici» (Le Corbusier, citato in Pauly 1997, 29). Non è forse un caso se, nella formazione e nella produzione di Le Corbusier, Pompei abbia giocato un ruolo centrale. Nel 1911, l'allora trentenne architetto franco-svizzero visitò il sito archeologico illustrando tanti monumenti ed edifici nel suo carnet di viaggio, mettendo insieme un gruppo di disegni che avrebbe in futuro ispirato «la creazione di nuovi spazi sia in contesti urbani che domestici, sia di tipo sociale che individuale» (Berritto 2011, 38). Gli schizzi prodotti dimostrano una grande ammirazione per le domus romane, per i punti di passaggio semiaperti e le relazioni fra pieni e vuoti, per sequenze spaziali che avrebbero guidato il ritmo compositivo della Maison La Roche (Roma 2020, 120-121). Un'ammirazione che trasuderà, anni dopo, dalle pagine di *Verso un'architettura*. Qui, soffermandosi sull'ordine e sulla grandezza maestosa delle case pompeiane e ricorrendo ancora una volta a un percorso architettonico in grado di connettere visivamente i differenti spazi abitativi, Le Corbusier impiega addirittura una metafora cinematografica: nella casa del Noce, egli definisce il modo in cui il tablino racchiuda la visione del giardino, a sua volta incorniciato dal peristilio, «come l'oculare di un apparecchio» (Le Corbusier 2019 [1923], 149).

Le impressioni di Le Corbusier si adattano perfettamente all'analisi di *Pompei urbanistica* e *Pompei città della pittura*, a dimostrazione della capacità, da parte del cinema di Ragghianti, di intercettare e assorbire le manifestazioni più elevate della riflessione teorica e della pratica in campo architettonico. In un'intervista rilasciata nel 1980, Ragghianti rivendicava l'influenza che i suoi critofilm avevano avuto sullo stile di ripresa di registi e operatori che si erano confrontati con l'architettura (Gasparini 1995, 62). Tuttavia, nel caso specifico dell'area archeologica pompeiana, lo sguardo che continuerà a prevalere resterà a lungo quello di tipo «antiquario», come testimonia un documentario come *Il Vesuvio gigante brontolone* (V. Gallo, 1964), aggiornato al fenomeno del turismo di massa. Uno sguardo che ripeteva stancamente contenuti affini a quelli rilanciati dal cinema di finzione, che, l'anno seguente al dittico di Ragghianti, proponeva una nuova ennesima versione di *Gli ultimi giorni di Pompei* (1959) per la regia di Mario Bonnard e, in seconda battuta, di Sergio Leone (Stähli 2012, 85). Bisognerà attendere l'episodio campano della serie di documentari *L'Italia vista dal cielo* (F. Quilici, 1971), con le vedute aeree – che servono a «trasformare il mondo in segni e a renderlo leggibile» (Avezzi 2018, 106) – e lo sguardo dall'alto sull'impianto urbano dell'antica Pompei, per consentire nuovamente al pubblico di appropriarsi dell'antico e di

reinterpretarlo. I due cortometraggi di Raghianti possono essere visti a tutti gli effetti come preziosi strumenti di indagine dello spazio architettonico e archeologico, come esempi di un cinema in grado di «scomporre e ricomporre la scatola edilizia, rappresentare il volume dei vuoti interni, inventare i simboli illustrativi del rapporto tra spazio racchiuso e atmosfera circostante, rilevare l'accortezza di ciò che è esposto e di ciò che è nascosto da ogni punto di vista, la velocità e il modo delle sequenze» (Zevi 1950, 62).

Riferimenti bibliografici

- Aprà, Adriano. 2017. *Breve ma veridica storia del documentario*. Alessandria: Falsopiano.
- Argan, Giulio Carlo. 1949. «Cinematografo e critica d'arte». *Bianco e nero* 8: 14-18.
- Aubert, Natacha. 2009. *Un Cinéma d'après l'antique. Du culte de l'antiquité au nationalisme dans la production muette italienne*. Paris: L'Harmattan.
- Avezù, Giorgio. 2018. «L'Italia vista dal cielo e la leggibilità del paesaggio italiano». *Imago. Studi di cinema e media* 18: 97-111.
- Bazin, André. 2018 [1951]. «Le film d'art est-il un documentaire comme les autres?». In *Écrits complets I*, a cura di Hervé Joubert-Laurencin, 730-731. Paris: Macula.
- Beck Saiello, Emilie. 2015. «Pittori viaggiatori a Pompei, dal reale all'immaginario». In *Pompei e l'Europa. 1748-1943*, a cura di Massimo Osanna, Maria Teresa Caracciolo, Luigi Gallo, 47-54. Milano: Electa.
- Bellotto, Adriano. 2000. «I critofilm nel repertorio cinematografico Olivetti». In *I critofilm di Carlo Ludovico Raghianti*, a cura di Eugenio Pacchioli, Elena Volpato, 20-24. Ivrea: Associazione Archivio Storico Olivetti.
- Berritto, Alfonso Maria. 2011. *Pompei 1911. Le Corbusier e l'origine della casa*. Napoli: CLEAN.
- Bertozzi, Marco. 1995. «La città "bella" e lo schermo. Visioni dai critofilm d'urbanistica». In *C.L. Raghianti. I critofilm d'arte*, a cura di Antonio Costa, 131-152. Udine: Campanotto.
- Bruno, Giuliana. 2006 [2002]. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*. Milano: Bruno Mondadori.
- Cuccu, Lorenzo. 2006. «La teoria e la pratica del critofilm nella "linguistica della visione" di Carlo L. Raghianti». In *I critofilm di Carlo L. Raghianti. Tutte le sceneggiature*, a cura di Valentina La Salvia, 15-17. Lucca: Fondazione Raghianti.
- Dessales, Hélène. «Una città da disegnare: architetti e topografi a Pompei». In *Pompei e l'Europa. 1748-1943*, a cura di Massimo Osanna, Maria Teresa Caracciolo, Luigi Gallo, 117-124. Milano: Electa.
- Ferrante, Daniela. 1995. «Pompei città della pittura». In *C.L. Raghianti. I critofilm d'arte*, a cura di Antonio Costa, 174. Udine: Campanotto.
- Gasparini, Massimo. 1995. «Conversazione con C.L. Raghianti (1980)». In *C.L. Raghianti. I critofilm d'arte*, a cura di Antonio Costa, 61-72. Udine: Campanotto.
- Grell, Chantal. 1982. *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIII^e siècle*. Napoli: Publications du Centre Jean Bérard.
- Kockel, Valentin. 2006. *Pompei 360°. I due panorami di Carl Georg Enslen del 1826*. Milano: Electa.
- La Salvia, Valentina. 2006. «Pompei urbanistica. Scheda di analisi». In *I critofilm di Carlo L. Raghianti. Tutte le sceneggiature*, a cura di Valentina La Salvia, 189-190. Lucca: Fondazione Raghianti.

- La Salvia, Valentina. 2015. «L'architettura moderna nella critica artistica di Carlo Ludovico Ragghianti». In *Per mio conto e fuori dalle convenzioni scientifiche. Carlo L. Ragghianti, scritti sull'architettura del XX secolo*, a cura di Valentina La Salvia, 13-22. Lucca: Fondazione Ragghianti.
- Le Corbusier. 1995. *Œuvre complete, vol. I, 1910-1929*, a cura di Willy Boesiger e Oscar Stonorov. Zurich: Les Editions d'Architecture.
- Le Corbusier. 2019 [1923]. *Verso una architettura*. Milano: Longanesi.
- Nepoti, Roberto. 2004. «L'età d'oro del documentario». In *Storia del cinema italiano, vol. IX, 1954/1959*, a cura di Sandro Bernardi, 185-194. Roma-Venezia: Marsilio.
- Ossanna Cavadini, Nicoletta. 2018. «La rappresentazione della città dissepolta, dal disegno inciso al rilievo architettonico». In *Pompei ed Ercolano. Visioni di una scoperta*, a cura di Pier Giovanni Guzzo, Maria Rosaria Esposito, Nicoletta Ossanna Cavadini, 30-53. Ginevra: Skira.
- Pauly, Danièle. 1997. *Le Corbusier. Die Kapelle Von Ronchamp/La Cappella di Ronchamp*. Basel: Birkhäuser.
- Perniola, Ivelise. 2004. *Oltre il neorealismo. Documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*. Roma: Bulzoni.
- Ragghianti, Carlo Ludovico. 1953. «La pittura antica in Italia». *SeleARTE* 7: 13-22.
- Ragghianti, Carlo Ludovico (a cura di). 1955. *Opus Pompejanum*. Ivrea: Olivetti.
- Ragghianti, Carlo Ludovico. 1957 [1948]. «Critica d'arte e cinema». In *Cinema arte figurativa*, 261-265. Torino: Einaudi.
- Ragghianti, Carlo Ludovico. 1957 [1950]. «Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte». In *Cinema arte figurativa*, 266-282. Torino: Einaudi.
- Ragghianti, Carlo Ludovico. 1957 [1955]. «Informazione sul critofilm d'arte». In *Cinema arte figurativa*, 283-298. Torino: Einaudi.
- Ragghianti, Carlo Ludovico. 1963. *Pittori di Pompei*. Milano: Edizioni del Milione.
- Ragghianti, Carlo Ludovico. 2015 [1963]. «Le Corbusier a Firenze». In *Per mio conto e fuori dalle convenzioni scientifiche. Carlo L. Ragghianti, scritti sull'architettura del XX secolo*, a cura di Valentina La Salvia, 267-280. Lucca: Fondazione Ragghianti.
- Rebecchi, Marie. 2015. «Cinema, arte architettonica. Il film secondo Ragghianti e Le Corbusier». In *Ragghianti e Le Corbusier: architettura, disegno, immagine*, a cura di Susanna Caccia Gherardini, Maria Grazia Eccheli, Saverio Mecca, Emanuele Pellegrini, 211-229. Firenze: Università degli studi di Firenze.
- Redi, Riccardo (a cura di). 1994. *Gli ultimi giorni di Pompei*. Napoli: Electa.
- Roma, Chiara. 2020. *Le Corbusier e le suggestioni dei ruderi*. Macerata: Quodlibet.
- Savettieri, Chiara. 2015. «Le "critofilm" de Carlo L. Ragghianti: une critique d'art visuelle. Critique d'art et limite du langage». In *Le Film sur l'art. Entre histoire de l'art et documentaire de création*, a cura di Valentine Robert, Laurent Le Forestier, François Albera, 165-176. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Scremin, Paola. 1995. «Teoria e pratica del critofilm». In *C.L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, a cura di Antonio Costa, 103-130. Udine: Campanotto.
- Scremin, Paola. 2000. «Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta». In *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, a cura di Marco Scotini, 150-165. Milano: Edizioni Charta.
- Stähli, Adrian. 2012. «Screening Pompeii. The Last Days of Pompeii in Cinema». In *The Last Days of Pompeii. Decadence, Apocalypse, Resurrection*, a cura di Victoria C. Gardner Coates, Kenneth D.S. Lapatin, Jon L. Seydl, 78-87. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Tommei, Tiziana. 2014. *Ut pictura pellicola. Dissolvenze incrociate: Ragghianti, cinema e arti figurative*. Lucca: Fondazione Ragghianti.

- Wyke, Maria. 1997. *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*. New York: Routledge.
- Wyke, Maria. 2019. «Mobilizing Pompeii for Italian Silent Cinema». *Classical Receptions Journal* 4: 453-475.
- Zevi, Bruno. 1950. «Architettura per il cinema e cinema per l'architettura». *Bianco e Nero* 8-9: 60-63.