

NOMI PROPRI

L'aspetto delle cose

Un omaggio ad André Bazin nel centenario della nascita.

di [Raffaello Alberti](#) – 30 Aprile 2018



Il lettore che ha dimestichezza con i testi di *Che cosa è il cinema?* può rimanere interdetto di fronte a un articolo – dal titolo eloquente: *Per farla finita con la profondità di campo* – con cui nel 1951 André Bazin torna a fare il punto sull'oggetto di alcune delle sue analisi più note (non per correggere le proprie tesi ma per *relativizzarle*): «Se la profondità di campo ci interessa, è perché è solo in via accessoria un progresso tecnico della ripresa, ed essenzialmente una rivoluzione della regia [...] un progresso dialettico nella storia del linguaggio cinematografico» (Grignaffini 1984, pp. 5-8). In altre parole, le risorse del *panfocus* non costituiscono un assoluto tecnico-linguistico che condurrebbe più lontano il cinema sulla via di un mistico cammino di perfezione (l'inveramento delle proprie potenzialità espressive), **ma una novità la cui portata può essere valutata correttamente soltanto all'interno di uno sviluppo dialettico delle forme**, che include dimensioni storiche, economiche, sociali, ideologiche (e che può comportare l'abbandono e il superamento di quella stessa novità). «Non c'è uno, ma dei realismi», è detto in *Che cosa è il cinema?* «Ogni epoca cerca il suo, cioè la tecnica e l'estetica che meglio possano captarlo, trattenerne e restituire ciò che si vuole captare della realtà» (Bazin 1999, p. 99).

Il medesimo lettore si sentirà invece confortato da una breve nota del 1944 che **rappresenta la prima incursione in un territorio, quello appunto del realismo**, nel quale Bazin planterà definitivamente la propria bandiera l'anno successivo, col celeberrimo *Ontologia dell'immagine fotografica*: «È la genesi meccanica della fotografia che le conferisce le sue proprietà specifiche in rapporto alla pittura [...] Il realismo obiettivo della cinepresa determina fatalmente la sua estetica». Salvo poi accorgersi che il carattere perentorio della clausola si trova attenuato (e non poco problematizzato) da ciò che immediatamente la precede – nel momento in cui l'autore invoca la necessità di «una corrispondenza intima del soggetto alle leggi fisiche e alla struttura psicologica della materia cinematografica» (Grignaffini 1984, pp. 3-4).

Simili “scoperte” non sono infrequenti per chi abbia modo di avventurarsi tra le pieghe di una produzione che si estende nella sua vastità (circa 2.600 articoli pubblicati tra il 1941 e il 1958) quasi per intero al di fuori dei sentieri editoriali abitualmente battuti dal sapere accademico. **Il principale veicolo della diffusione di questa sterminata riflessione critica e teorica** – la silloge *Qu'est-ce que le cinéma?*, pubblicata tra il 1958 e il 1961 e solo parzialmente tradotta in italiano – costituisce davvero, è il caso di dirlo, la punta di un immenso iceberg. Va attribuito al lavoro recente di alcuni studiosi di diversa provenienza (tra i quali spiccano i nomi di Dudley Andrew e di Hervé Joubert-Laurencin) **il merito di aver ripreso a considerare il corpus baziniano nella sua integralità**, riconsegnando all'attenzione del pubblico un quadro ben più stratificato di quello che è andato consolidandosi nel corso dei decenni che ci separano dalla prematura scomparsa del suo autore (Bazin muore di leucemia l'11 novembre 1958 poco dopo aver compiuto quarant'anni).

Poiché è fuor di dubbio che del pensiero di Bazin esista una *vulgata*, che anche la manualistica più accreditata ha finito spesso per accogliere. Una versione semplificata secondo cui il fondatore dei “Cahiers du cinéma” sarebbe stato un apologeta della profondità di campo e del piano-sequenza, e *dunque* uno strenuo oppositore di qualsiasi pratica di montaggio, si trattasse del *découpage* analitico elaborato dagli americani o del “montaggio sovrano” della scuola sovietica (Ejzenštejn vs Bazin). Che le cose non stiano affatto in questo modo, è del resto lo stesso Bazin a dircelo a chiare lettere: «il piano-sequenza del regista moderno non rinuncia al montaggio – come potrebbe farlo senza ritornare ad un balbettio primitivo?» (*ivi*, p. 7). Si tratta allora, forse, di fare ritorno a quelle «leggi fisiche» e a quella «struttura psicologica» che fin dalla nota sul realismo sono indicate come la fonte di ogni questione (e di ogni fraintendimento).

Grazie alle loro proprietà fisiche, la fotografia ed il cinema hanno determinato una frattura decisiva nella storia delle arti plastiche. Il discrimine è individuato nel saggio

sull'*Ontologia*: «Per la prima volta, un'immagine del mondo esterno si forma automaticamente senza intervento creativo dell'uomo, secondo un determinismo rigoroso». **Si è immediatamente al di fuori di ogni imitazione della natura**, di ogni *mimesis*: «L'esistenza dell'oggetto fotografato partecipa [...] dell'esistenza del modello come un'impronta digitale» (Bazin 1999, p. 9). Il cinema è la realtà. Eppure altrove – nel testo su *L'evoluzione del linguaggio cinematografico* – Bazin parlerà di «registi che credono nell'immagine», avendo cura di distinguerli da «quelli che credono nella realtà» (*ivi*, p. 75). Come sciogliere quest'apparente contraddizione?

Il realismo baziniano non si esaurisce – né probabilmente si è mai neppure attestato – nella concezione ingenua della natura indessicale dell'immagine cinefotografica, ossia nell'idea di una passività del supporto su cui le forme della realtà sensibile si imprimono depositando una traccia. Ci sono, infatti, un *realismo ontologico* (o tecnico) e un *realismo estetico*. Nulla di nuovo nel dire questo; più difficile, semmai, è descrivere le dinamiche che conducono dall'uno all'altro, e individuare l'operatore teorico che consente un simile passaggio. Il fatto è che la coalescenza della realtà e della sua immagine garantita dal film – o, come ha scritto [Marco Grosoli](#), la peculiarissima «coincidenza dinamica di forma e contenuto» che si realizza nell'immagine cinematografica – è sì un *dato*, ma è anche qualcosa che resta sempre da costruire. Come se appartenesse di diritto al *cinema*, ma tendesse di fatto a disperdersi nelle sue realizzazioni ogni volta singolari: nei *film*. **È questo il paradosso estetico su cui si fonda la teoria baziniana delle immagini in movimento.**

Perché, d'altra parte, il cinema è un linguaggio; e non basta dire che la sua ontologia determinerebbe più o meno «fatalmente» la sua estetica (benché Bazin usi termini come «essenza», «vocazione» e «destino»). Sarebbe dunque la sua costituzione linguistica ad allontanare il cinema dalla realtà, pervertendo così la sua più intima natura? Anche in questo caso, non necessariamente. E tuttavia nelle sue forme più convenzionali – la *koinè* hollywoodiana, innanzi tutto – il linguaggio è certamente un agente di astrazione, per di più capace d'instaurare un insidioso pseudo-realismo. **Occorrerà allora elaborare un linguaggio che sappia *tener fede* all'autentica vocazione realista del cinema.**

Ed è qui che s'innesta l'altro elemento cardine del discorso, quello relativo alla «struttura psicologica della materia cinematografica». Quali sono infatti le conseguenze della nuova immagine sulla psicologia dello spettatore? La risposta, ancora una volta, è contenuta nel saggio sull'*Ontologia*:

L'oggettività della fotografia le conferisce un potere di credibilità assente da qualsiasi opera pittorica. Quali che siano le obiezioni del nostro spirito critico siamo obbligati a credere all'esistenza dell'oggetto rappresentato [...] La fotografia beneficia di un transfert di realtà dalla cosa alla sua riproduzione. Il disegno più fedele ci potrà dare maggiori ragguagli sul modello ma non possiederà mai, a dispetto del nostro spirito critico, il potere irrazionale della fotografia che comporta la nostra credenza (Bazin 1999, p. 8).

Ben prima di Deleuze, è già un'idea di *croyance* (più che una maggiore o minore aderenza della copia al modello) a costituire la posta in gioco del discorso teorico. Bazin ne deriva una prescrizione fondamentale: **bisogna che il piano estetico delle forme non infranga quest'effetto di credenza che proviene dall'ontologia stessa dell'immagine** (che non tradisca la sua essenza). Per fare ciò, esso deve preoccuparsi innanzi tutto di preservare l'integrità delle apparenze, la loro unità sensibile. Di qui un'idea di realtà concepita come blocco indissociabile, attraversata da un'ambiguità diffusa (poiché il senso si trova già racchiuso in essa, e il compito del cineasta è quello di suscitarlo piuttosto che di imporlo dall'esterno), e la necessità di riferirsi ad una soluzione che non ne alteri la natura e *mi consenta di credere a ciò che vedo*: il *fatto* come unità formale soppianta l'inquadratura. Di qui anche il *peccato* e la *colpa* che risiedono nel *taglio* di montaggio (è l'istanza cristiana del pensiero di Bazin, l'eco profonda della sua formazione cattolica).

Salvare l'essere mediante le apparenze: il motto di Bazin non è mai stato altro che questo (il famoso complesso della mummia). Si tratta allora di tessere un legame tra la realtà e la sua immagine, di conciliare in un certo senso l'una con l'altra. Questa operazione di tessitura per Bazin ha il nome di *stile*, **ed è appunto ciò che consente il passaggio dal piano delle forme a quello dell'ontologia**: «Per definire uno stile cinematografico bisogna sempre tornare alla dialettica della realtà e dell'astrazione, del concreto e del concetto. In ultima analisi, è nel modo particolare che possiede il cineasta di far significare la realtà che risiede il principio del suo stile e, oserei dire, la sua gerarchia». Dirà poco più avanti: «In un modo o nell'altro, il buon cinema è necessariamente più realista di quello cattivo. Ma tale condizione non è assolutamente sufficiente in quanto non c'è alcun interesse a rendere di più il reale se non per farlo

significare di più. Il progresso nel cinema risiede proprio in tale paradosso» (Grignaffini 1984, p. 98). In questa *fondazione ontologica dello stile* va riconosciuto uno dei motivi – se non il principale – dell'originalità di Bazin.

L'intera sua riflessione si pone sotto il segno di questa problematica. È quanto pensava [Serge Daney](#), quando affermava che, come i cineasti, anche i critici possono dividersi in tre categorie: quelli cattivi, che hanno poche idee o nessuna; quelli buoni, che ne hanno troppe; e infine i grandi critici come Bazin, che ne hanno solo una, su cui ritornano ossessivamente (ma è ciò che in fondo sosteneva anche Rohmer, in un lucido e appassionato *tombeau* scritto per la morte dell'amico). Così, i diversi problemi di volta in volta affrontati nei testi che compongono *Che cosa è il cinema?* – l'utopia di una ricreazione integrale del mondo sensibile (*Il mito del cinema totale*), l'interdizione del montaggio (*Montaggio proibito*), l'individuazione di alcuni limiti della rappresentazione (*Morte ogni pomeriggio*), la nozione di immagine-fatto (*Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione*), per citare soltanto alcuni tra i più noti –, **non sono che le rifrazioni molteplici di un'unica domanda generale (e decisiva): «che cos'è il cinema?»**, appunto. E non sarà inutile ricordare, una volta di più, che si tratta di una domanda metafisica.

Va detto che gli esiti più radicali di questa incessante interrogazione hanno qualcosa di inquietante. Giunto al suo punto di perfezione, lo stile estetico del cinema sembra alludere a un esito nullificante: «Niente più attori, niente più storia, niente più messa in scena, cioè finalmente nell'illusione estetica perfetta della realtà: niente più cinema», è detto a proposito di *Ladri di biciclette* (1948) di De Sica (Bazin 1999, p. 318). **Il mito del cinema totale sembra comportare quello della propria fine.** È in questo senso che ancora Daney ha potuto dire di Bazin che per lui la storia del cinema – avanzando in nome di un crescente «guadagno di realtà» – ha come orizzonte la scomparsa del cinema stesso.

Ma si tratta, appunto, di un limite (benché non lo si perda mai di vista). Al di qua di esso, si distende il confronto serrato con una miriade di opere, grandi e piccole, e la loro valutazione in rapporto a questa idea di cinema. **A partire dal divorzio – che non smette di riproporsi – tra la realtà e la sua immagine.** Così, a proposito del *Diario di un curato di campagna* (1950) di Bresson, Bazin riconosce nella dicotomia del visivo e del sonoro non un elemento di astrazione, ma il segno precipuo di una "stilistica" capace di restituire la dissociazione della realtà sensibile. Oppure, in Renoir, la discordanza tra attore e ruolo, e tra il dramma e la situazione («Il cast scorre *di fianco* ai ruoli, ma la stessa recitazione scorre frequentemente *di fianco* al dialogo o alla situazione»), vista come la condizione preliminare necessaria a **far emergere la passione del cineasta per l'aspetto delle**

cose, la loro ricchezza sensibile e la loro irriducibile *singularità* (che solo il cinema ci può riconsegnare).

Il finale di *Boudu salvato dalle acque* (1932), con il ritorno all'acqua del protagonista e il suo confondersi con il magico fluire della vita, dopo aver scompigliato tutti i ruoli:

L'acqua non è più "dell'acqua" ma, precisamente, l'acqua della Marna nel mese d'agosto, gialla e glauca. Michel Simon vi fa il morto, si volta e soffia come una foca, gode quest'acqua di cui percepiamo a poco a poco la qualità, la profondità e anche il tepore. Quando Boudu arriva all'argine, una straordinaria lenta panoramica di 360° guarda il paesaggio per noi. Ma tale effetto, a priori banalmente descrittivo e che potrebbe significare lo spazio e la libertà ritrovati, è di una poesia senza pari. Ciò che ci tocca e ci colpisce non è che quel paesaggio sia diventato il dominio di Boudu, ma la bellezza intrinseca di quelle rive della Marna, la sua ricchezza di dettagli mai elusi. Alla fine del suo movimento la macchina da presa inquadra da vicino l'erba della riva e si vede distintamente la polvere bianca che il vento e il calore hanno trasportato fin lì dalla ferrovia. La si potrebbe togliere con le dita, il piede di Boudu la scrollerà. Devono essere quattro anni che non rivedo *Boudu*, ma se dovessi essere privato, fino alla fine dei miei giorni, di quel piacere, non dimenticherei mai quell'erba e la sua polvere, e il rapporto che essa instaura con la libertà di un vagabondo (Grignaffini 1984, p. 98).

Riferimenti bibliografici

A. Bazin, *Che cosa è il cinema?*, a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1999.

S. Daney, *La rampe*, Cahiers du cinéma-Gallimard, Paris 1996.

Id., *André Bazin*, in Id., *Ciné journal*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma 1999, pp. 166-168.

G. Grignaffini (a cura di), *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, La Casa Usher, Firenze 1984.

M. Grosoli, *Il compimento dell'oggetto fotografico nel tempo*, in "Fata Morgana", n. 21 (2013), pp. 57-69.

É. Rohmer, *La summa di André Bazin*, in Id., *Il gusto della bellezza*, Pratiche, Parma 1991, pp. 153-171.