Francesco Casetti

L'OCCHIO DEL NOVECENTO

BOMPI

FRANCESCO CASETTI

L'OCCHIO DEL NOVECENTO

Cinema, esperienza, modernità

BOMPIANI

ISBN 88-452-3484-3

9 788845 234842

Biblioteca GINZBURG
Bologna - Q.re Savena
791.43
CAS

"Il secolo attuale sarà semplicemente il secolo del cinematografo": sono parole scritte nel 1908. Mai previsione si è rivelata più vera: un'epoca ha imparato a guardarsi sullo schermo come in uno specchio. Il cinema è diventato l'occhio del Novecento. Attraverso l'analisi di numerosi film, da *King Kong* a *Blow Up*, da *La folla* a *Citizen Kane*, Francesco Casetti mette in luce i caratteri dello sguardo filmico – uno sguardo che ha lavorato su un mondo ormai ridotto a frammenti, ma continuando a perseguire l'idea della totalità. Il cinema ha evidenziato come ogni visione risponda a un punto di vista personale, ma non ha smesso di tener conto dell'oggettività delle cose. Ha affidato a una macchina il compito di osservatore, ma ne ha anche reso umana l'azione. Ha lasciato via libera all'eccitazione dei sensi, ma ha impedito che la percezione ne venisse alterata. Ha calato lo spettatore dentro lo spettacolo, ma conservando una distanza di sicurezza. Il risultato è stato uno *sguardo ossimorico*, in cui termini opposti hanno saputo convivere. E in cui le tensioni del tempo hanno trovato una possibile negoziazione che le ha rese, oltre che visibili, anche vivibili.

Francesco Casetti è professore di Filmologia presso l'Università Cattolica di Milano.
Ha insegnato nelle università di Paris III, Iowa, Berkeley e Yale. I suoi interessi riguardano le strategie di comunicazione del cinema e della televisione, i processi di integrazione dei media nel sistema sociale e culturale, le forme e l'impatto dei media audiovisivi. Tra i suoi libri, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore* (Bompiani, 1986), *Teorie del cinema, 1945-1990* (Bompiani, 1993) e *Communicative Negotiations in Cinema and Television* (VeP, 2002). Con Federico di Chio ha scritto *Analisi del film* (Bompiani, 1990) e *Analisi della televisione* (Bompiani, 1998).

RCS Libri
ISBN 88-452-5494-3
€ 21,00
www.bompiani.rcslibri.it
infopoint@rcs.it

Studi Bompiani
Spettacolo e comunicazione
a cura di Francesco Casetti

CAS

Francesco Casetti

L'OCCHIO DEL NOVECENTO

Cinema, esperienza, modernità

Biblioteca
N. GINZBURG

MAZ
791.43
CAS

GIN 13403

COMUNE DI BOLOGNA - SAVENA
Biblioteca

Dello stesso autore:

Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore
Teorie del cinema 1945-1990
Analisi del film (con F. di Chio)
Analisi della televisione (con F. di Chio)

ISBN 88-452-3484-3

© 2005 R.C.S. Libri S.p.A. - Milano
I edizione Studi Bompiani settembre 2005

INDICE

Cent'anni, un secolo 9

1. Lo sguardo di un'epoca 21
1.1. Vedere 21
1.2. Corrispondenze 23
1.3. De l'art et du trafic 28
1.4. Se Oreste diventa Rio Jim 33
1.5. Laideur et bauté 39
1.6. Cinema, Novecento 46

2. Inquadrare il mondo 55
2.1. Di più, di meno 55
2.2. L'aquila, la mosca, l'imperatore 63
2.3. Che fine ha fatto l'uomo nero? 70
2.4. Ad occhi chiusi 77
2.5. Nostalgia di una cosa 83

3. La doppia visione 99
3.1. La proprietà dello sguardo 99
3.2. Che ne sai tu di lui? 103
3.3. Un volto, gli occhi 109
3.4. La legge, il fucile e la memoria 114
3.5. Constatare, ricostruire, inventare 123
3.6. Esercizi di riconoscimento 126
3.7. La posta in gioco dell'occhio 131

4. L'occhio di vetro 141
4.1. Il meccanismo della vita 141
4.2. La scimmia con la macchina da presa 147
4.3. Diario di M. K., operatore 152
4.4 King Kong a Broadway 158

4.5. La resistenza della luce 167
4.6. La belva e la marionetta 171

5. Sensazioni forti 181
5.1. L'intensificazione della vita nervosa 181
5.2 Correre contro il tempo 187
5.3. Il sesso di Marfa 196
5.4. Ragioni e sensazioni 204
5.5. Costruire emozioni 211

6. Il posto dell'osservatore 229
6.1. Dentro il cuore delle cose 229
6.2. La lezione di Josh 233
6.3. John Sims in platea 239
6.4. Thomas che guarda 248
6.5. La posizione perduta 256

7. Glosse, ossimori e disciplina 269
7.1. Il circuito dei discorsi sociali 269
7.2. La messa in forma negoziata 272
7.3. La disciplina dell'occhio 278
7.4. Un decalogo 284

Quel che resta del giorno 293

Bibliografia essenziale 303

Indice dei nomi, dei film e dei termini 319

Nei molti anni di lavoro su questo libro (tocca al lettore decidere se spesi bene oppure no) ho accumulato debiti intellettuali di cui è impossibile dare dettagliatamente conto. Mi limiterò a ricordare chi con i suoi inviti a convegni o a volumi collettanei mi ha consentito di verificare l'avanzamento della ricerca: Giuliana Bruno e David Rodowick, Paolo Bertetto, David Bordwell, Domenec Font, Elia Franzini, Leonardo Quaresima, Steve Ungar, Federica Villa e Giulia Carluccio. Due semestri di insegnamento e di ricerca alla Yale University sono risultati essenziali: ringrazio Dudley Andrew, Giuseppe Mazzotta e David Quint per aver reso possibile questa esperienza, oltre a Charlie Musser per le sue "cene del mercoledì" così ricche di discussioni. Hanno letto porzioni di manoscritto, reagendo con preziosi consigli, Sandro Bernardi, Vincenzo Buccheri, Gianni Canova, Ruggero Eugeni, Maria Grazia Fanchi, Barbara Grespi, Massimo Locatelli, Pietro Montani, Peppino Ortoleva, Guglielmo Pescatore, Francesco Pitassio, Antonio Somaini, Pierre Sorlin, Nicoletta Vallorani e Barbara Valentini. Giacomo Manzoli, Luca Mazzei e Silvio Alovisio sono stati di straordinario aiuto nella ricerca dei materiali. La redazione del manoscritto è stata condotta da Francesca Piredda e da Deborah Toschi, cui va un grazie particolare.

Questo libro è stato scritto in un tempo in cui si fa più acuta la riconoscenza per i miei maestri, e più forte il bisogno di restituire quello che ho ricevuto. È perciò dedicato a coloro dai quali ho più imparato, Christian Metz, Lino Micciché, Gianfranco Bettetini e Giovanni Cesareo; e ai miei studenti, passati e futuri, con la speranza di avere loro insegnato.

CENT'ANNI, UN SECOLO

"Se a dare il nome a un periodo di tempo è chiamata la creatura o l'idea che maggiore influenza ebbe sugli spiriti, che più profondamente dominò l'esistenza umana, si può anticipare fin d'ora il giudizio: il secolo attuale [...] sarà semplicemente il secolo del cinematografo. Poiché nessuna opera d'arte, invenzione scientifica, tendenza economica, speculazione ideale, forma di moda potrà contendere per vastità di azione, profondità di penetrazione, universalità di consenso con l'umile cassetta di legno di cui un disgraziato, eretto su un trespolo nell'ombra di un retrobottega, gira la manovella e nella quale si svolge con un ronzio di arnia popolosa l'interminabile nastro di celluloide seminato di microscopiche immaginette".[1]

Così nel 1908, sul quotidiano torinese "La Stampa", Enrico Thovez collegava un'invenzione ancora recente a un secolo appena avviato. L'una già appariva l'emblema dell'altro: e i rispettivi destini erano già pronti a incrociarsi. Oggi il cinema ha ormai festeggiato i suoi primi cent'anni; e il Novecento si è chiuso subito dopo, insieme a un millennio. Molti passi si sono compiuti da quando Thovez scriveva: anzi, le due realtà che egli evocava forse hanno esaurito il loro cammino, l'uno in un cinema che non si appoggia più necessariamente all'immagine fotografica, l'altro in un tempo che sembra rovesciare, o perlomeno ripudiare molte delle misure precedenti. Ma la profezia di un saggista ormai in buona parte dimenticato non può che colpire per la sua coraggiosa preveggenza. Sì, a conti fatti il Novecento è stato il secolo del cinema: o così perlomeno è stato largamente percepito. Le "microscopiche immaginette" ne hanno scandito la traiettoria, accompagnando il dipanarsi degli eventi, ponendosi come presenze diffuse e abituali, diventando punto

di riferimento consolidato. Può essere allora utile cercare di capire in che modo un mezzo di espressione e di comunicazione sia diventato protagonista di una storia culturale: sulla base di quali dinamiche; attraverso quali scambi reciproci. Insomma, può essere utile verificare il ruolo che il cinema ha giocato rispetto al suo tempo, facendosene non solo il perfetto interprete, ma anche parte attiva, capace di aiutarne il cammino.

Molti contributi recenti hanno messo a fuoco la stretta relazione tra il cinema e la modernità novecentesca. Si sono per esempio esaminati i modi in cui il primo ha lavorato sulle nuove forme di soggettività imposte da una società di massa, la sua funzione di arena di discussione per l'opinione pubblica, il suo contributo alla definizione di una nuova idea di spazio e di tempo, il suo intervento nella riformulazione dei rapporti sociali o delle identità di genere, la sua natura di macchina industriale in una fase di industrializzazione della cultura ecc.[2] Nelle prossime pagine incrocerò alcune di queste ricerche. Tuttavia, nel dar conto della profezia di Thovez, cercherò soprattutto di capire se e come il cinema, nel catturare la realtà, abbia finito con il delineare un tipo di sguardo sulle cose, su se stessi e sugli altri, che il secolo ha fatto proprio, o perlomeno con cui si è identificato. È vero che il cinema, dialogando con il suo tempo, ha sperimentato, più di qualunque altra arte, nuove forme di visione che sono poi diventate patrimonio comune? E quali forme di visione ha privilegiato? Su quali basi le ha elaborate? Come le ha rese comuni? In questo senso le prossime pagine ruoteranno attorno all'idea che il cinema sia stato in buona sostanza l'*occhio del Novecento*: non solo perché ne ha registrato la gran parte degli avvenimenti, ma anche perché registrandoli, e registrando in parallelo i sogni che l'epoca veniva confessandosi, ha definito la maniera in cui andava percepito il mondo.[3]

Sono consapevole che questa idea, che peraltro s'è spesso affacciata nel dibattito, magari come metafora, presenta qualche rischio. Innanzitutto, non è più tanto di moda parlare di sguardo: gli studi più recenti preferiscono inserire il tema della vista in un quadro più ampio, che comprende l'intera gamma dei processi percettivi e affettivi, ma anche cognitivi e sociali.[4] L'occhio non viene più considerato un organo di senso in sé. Terrò conto di questa impostazione: non a caso il sottotitolo del libro fa riferimento all'esperienza, suggerendo così un orizzonte a cui riportare il vedere. Tuttavia non va dimenticato che nella coscienza sociale, quale è testimoniata dai numerosissimi interventi critico-teorici dei primi decenni del Novecento, il cinema è fin da subito identificato come un dispositivo ottico: ed è su questo che esso viene giudicato. "Al cinema tutti gli occhi, miopi o presbiti, vedono bene, deliziosamente bene; ecco l'originalità primordiale dello spettacolo cinematografico, quella che abbiamo tutti dimenticata": così uno studioso, all'avvento del sonoro.[5] Dunque continuare a parlare di sguardo può essere una mossa appropriata.

In secondo luogo, non è più tanto di moda neppure parlare di cinema: il dibattito più recente tende infatti a inserire il fenomeno nel quadro più vasto dell'intrattenimento, dei fenomeni urbani, dello sviluppo dei mezzi di comunicazione e di trasporto, o dei processi di produzione e di riproduzione sociale.[6] Fin dai primi anni, del resto, il cinema è stato riportato ad altro: il teatro, la pittura, la letteratura ecc. (per esempio Thovez, nell'articolo prima ricordato, lo inserisce tra i "surrogati", e in particolare tra le chincaglierie in celluloide che sono venute sostituendo il vero avorio, la vera tartaruga, la vera ambra; il film, inteso come pellicola, fatta appunto di celluloide, fornisce "un succedaneo a buon mercato delle faticate costruzioni del genio").[7] Dunque è difficile isolare il cinema in sé. Di nuovo, il termine "esperienza" garantisce che non lo faremo. Tuttavia c'è anche da dire che la coscienza sociale ha fin da subito assegnato al cinema uno spazio peculiare, uno spazio tutto suo: anche nelle comparazioni più spinte, esso è praticamente sempre riconosciuto come un fenomeno specifico, che merita attenzione in quanto tale. Dunque continuare a metterlo a fuoco non è una mossa inappropriata.

Ma che tipo di sguardo ha costruito il cinema? E dove riposa la sua efficacia? Il primo capitolo del libro esamina le ragioni della particolare sintonia del cinema con il suo tem-

po, e quindi della sua rilevanza rispetto ai processi culturali coevi. Tre fatti sembrano giocare un ruolo cruciale. Il primo è la sua natura di *medium*, oltre che di arte, in un'epoca che ha privilegiato soprattutto la dimensione comunicativa, vista come garanzia di immediatezza, di vicinanza, di accessibilità. Il secondo fatto sono i *riti* e i *miti* che il cinema ha costruito sullo schermo e nella sala, in un'epoca che ha avuto particolare bisogno di nuove immagini e di nuovi comportamenti in grado di dare conto delle preoccupazioni, degli ideali o degli ordini sociali emergenti. Il terzo fatto è la *negoziazione* che il cinema è riuscito a compiere tra le diverse istanze della modernità; esso è riuscito a confrontare e far convergere spinte tra loro contrastanti, fornendo così a un'epoca, dilacerata da conflitti e da dilemmi, possibili soluzioni, e fornendogliele nella quotidianità, oltre che con leggerezza. Capacità comunicativa, capacità di messa in forma e capacità negoziale hanno costituito tre vantaggi che il cinema ha saputo sfruttare al meglio.

Soprattutto l'ultimo fattore è decisivo per capire il tipo di sguardo che il cinema è venuto elaborando. Si tratta infatti di uno sguardo all'insegna dell'*ossimoro*, e cioè capace di operare su fronti contrapposti riuscendo nel contempo però anche a compenetrarli tra loro. I capitoli dal secondo al sesto approfondiscono questo meccanismo. In sintesi, il cinema ha indubbiamente lavorato su alcune scelte per così dire "di parte", che riflettono alcune delle grandi misure tipiche della modernità. In particolare, esso ha lavorato su uno sguardo personale, legato all'emergenza di un punto di vista; su uno sguardo complesso, in cui realtà e immaginazione si mescolano; su uno sguardo acuto, che si serve di una macchina per incrementare le proprie prestazioni; su uno sguardo eccitato, ricco di stimoli percettivi; e su uno sguardo immersivo, attraverso il quale si ha l'impressione di essere dentro il mondo visto. Esso ha dunque scommesso su almeno cinque opzioni. Ciascuna di queste opzioni presenta però anche possibili pericoli: lo sguardo personale, proprio perché legato a un punto di vista, rischia di risultare parziale e frammentario; lo sguardo complesso, mescolando oggettività e soggettività, rischia di essere indecidibile; lo sguardo acuto, proprio perché basato su una macchina, rischia anche di diventare del tutto artificiale; lo sguardo eccitato, per eccesso di stimoli, rischia di far smarrire la trama dei fatti; e lo sguardo immersivo, addosso com'è all'oggetto osservato, rischia di far perdere all'osservatore il senso della sua posizione. Ebbene, di fronte a questi pericoli, il cinema ha cercato di recuperare misure inverse a quelle prima elencate, pur pescando sempre nel grande bagaglio della modernità. Ed ecco infatti che esso ha anche perseguito una visione in grado di restituirci il mondo nella sua totalità, e non solo attraverso dei frammenti; una visione strutturata diversamente a seconda della realtà incontrata, se effettiva o mentale, e dunque capace di operare delle distinzioni; una visione dotata di una sua naturalezza, modellata sull'occhio dell'uomo e non solo su una macchina; una visione che cerca di mettere ordine tra gli stimoli forti prodotti da un mondo in tumulto, senza per forza abbandonarsi a essi; e infine una visione in grado di stabilire una certa distanza rispetto al suo oggetto, quasi a riproporre la presenza di una soglia tra osservatore e osservato. Il risultato di questa doppia apertura sia a un versante sia all'altro della modernità è stato quello di costruire uno sguardo capace di "addolcire" la radicalità di scelte troppo univoche e di farlo attraverso compensazioni interne che hanno portato a veri e propri *compromessi*. Ciò che si è prodotto è stato uno sguardo parziale ma anche aperto alla totalità, uno sguardo complesso ma anche articolato, uno sguardo acuto ma anche umano, uno sguardo acceso ma anche equilibrato, uno sguardo partecipe ma anche distaccato. Di qui l'idea di una visione che, nel compenetrare misure opposte, senza peraltro mai nascondere i contrasti, si è modellata sull'*ossimoro*.

Parlando di *compromesso*, non vorrei creare equivoci. Siamo di fronte a una dinamica che non cela le tensioni, semmai, produttivamente, cerca di trarne profitto. Nel costruire il suo sguardo, il cinema è riuscito a realizzare alcune esigenze introducendo dei diversivi che le hanno rese praticabili. Un po' come se, psicanaliticamente, avesse lavorato su spo-

stamenti e condensazioni. Il mondo è a frammenti? Lo si dia a vedere così, purché i frammenti appaiano come tessere di un *puzzle* che forse si potrà ricostruire. È una realtà in tumulto che eccita i sensi? Ci si lasci eccitare, purché l'esaltazione si pieghi a un ritmo che si può poi seguire. E così via. È importante sottolineare che il cinema compie questa azione partendo dalle sue possibilità tecniche di base. Il mondo può apparire a frammenti e insieme come totalità perché l'immagine filmica è limitata da quattro bordi, ma nel contempo tende a superarli, grazie alla mobilità e alla durata della ripresa. Alla stessa maniera, l'eccitazione dei sensi può essere esaltata e insieme controllata perché il montaggio ci offre uno shock percettivo a ogni cambio di inquadratura, ma nel contempo regola la loro successione ecc. Con questo, non intendo dire che il problema è solo tecnologico: con Balász, credo che "lo sviluppo tecnico dipende da cause sociali. E le invenzioni hanno luogo quando è tempo che vengano".[8] Voglio solo dire che questo "lavoro del film" è strettamente legato al dispositivo, all'apparato; esso dipende dal cinema come "macchina" e si compie nella "quotidianità" del suo funzionamento.

Alla stessa maniera, è importante sottolineare che le formule in cui i diversi compromessi si sono realizzati sono variate nel corso degli anni. Il cinema (come il Novecento) non è stato una realtà fissa. In particolare il cinema *mainstream*, che coincide largamente con la produzione hollywoodiana cosiddetta "classica", ha espresso il bisogno di ricomporre gli opposti (frammento/totalità, complessità/distinzione, eccitazione/ordine ecc.) in modo quasi ossessivo; mentre il cinema pre- e anti-classico e quello cosiddetto "moderno" (ma si potrebbe più opportunamente chiamarlo "modernista") hanno fatto emergere una dimensione più conflittuale e, con essa, scelte più unilaterali, anche se quasi mai i conflitti sono apparsi irrimediabili e quasi mai l'unilateralità ha negato le ragioni contrarie. In questo senso il compromesso si è anche spesso aperto al disequilibrio e alla frattura.

Resta il fatto che il cinema ha elaborato il suo sguardo lavorando a fondo sulle spinte presenti nella modernità novecentesca. Se da un lato le ha puntualmente intercettate, dall'altro ne ha anche regolato le direzioni e l'intensità, le ha legate a certi motivi o a certe occorrenze, soprattutto ne ha provocato un confronto, fino a dar loro una specifica veste con la quale lo spettatore è stato a sua volta chiamato a confrontarsi. È così che esso ha letteralmente *messo in forma* il modo di vedere della sua epoca: *negoziando e facendo negoziare*. Apparentemente a ridosso dei processi culturali in corso, ma in definitiva da astuto protagonista.

Questo fa del cinema uno sguardo profondamente *rivelatore*: mettendo a punto un certo modo di osservare le cose, i film ci hanno aiutato a vederle, e a vederle nello spirito del tempo. Si tratta però anche di uno sguardo *vincolante*: nell'aprirci gli occhi, i film ci hanno suggerito cosa guardare e come guardarlo. In questo senso il cinema non ha solo offerto una chiave di lettura dell'esperienza moderna; ha egualmente cercato di promuovere la sua azione, e dunque se stesso, a modello di riferimento. Il suo sguardo dunque ha avuto sia una valenza esplicativa sia una valenza regolativa; nella nostra esplorazione del mondo, ha funzionato tanto da ausilio, quanto da guida. L'esemplarità del cinema rispetto ad altri campi espressivi e comunicativi trova qui uno dei suoi motivi più forti: nel fatto che esso è riuscito a proporre e insieme un poco a imporre.

Questa circolarità di funzioni, che verrà discussa soprattutto nel settimo capitolo, spiega bene, almeno a me pare, in che modo il cinema è stato per un verso un luogo di *pensiero*, per un altro una *disciplina* nel senso foucaultiano del termine. Il dibattito recente ha insistito su questi due caratteri:[9] l'idea di uno sguardo ossimorico ne può evidenziare meglio le valenze. Da un lato, negoziando le istanze del tempo, il cinema ha contribuito a riarticolare le categorie mentali con cui viene affrontata la realtà. Mettendo poi in forma le sue soluzioni, esso ha anche offerto ulteriori schemi mentali con cui osservare il mondo. In questo senso il cinema ha "pensato" le cose e le ha fatte "pensare": in un esercizio insieme assai determinato e del tutto mobile. Quanto alla disciplina, è chiaro che il cinema con le proprie proposte ha messo a disposizio-

ne delle formule pronte a essere adottate; e quanto più esse apparivano praticabili, tanto più potevano essere praticate. E' proprio in questo senso che il cinema ha funzionato come guida per l'occhio. Tuttavia il modo in cui esso ha imposto le proprie soluzioni si è sempre declinato sull'intrattenimento e sul gioco e si è sempre fatto scudo della capacità delle immagini e dei suoni sullo schermo di offrire un senso di libertà e apertura. Dunque, se disciplina c'è stata, essa non solo ha rinunciato a ogni forma apertamente coercitiva e repressiva (come il potere "disciplinare" peraltro fa), ma ha anche cercato di includere in se stessa la presenza di un desiderio e l'idea di libertà. Dunque una *libera disciplina*. Il paradosso conferma la profonda natura ossimorica dell'azione del cinema, in un epoca che, peraltro, dei paradossi ha fatto uno dei propri tratti di fondo.[10]

Resta da dire qualcosa sul metodo con cui verrà condotta l'esplorazione. Nell'indagine, mi farò guidare sia da alcuni testi teorici, sia da alcuni film, letti talvolta in modo un po' "eretico". Attorno a questi nuclei, costruirò una serie di rimandi, che includeranno studi noti e interventi apparentemente marginali, capolavori filmici e opere di genere, scritti di cinema e scritti filosofici o letterari. La convocazione dei differenti documenti, e ancor più la logica con cui sono accostati, non obbedirà comunque a criteri di tipo filologico. Quello a cui invece si punterà, è far emergere una rete di discorsi capaci di funzionare da "glosse" del fenomeno cinematografico, e cioè capaci di "definire" questo fenomeno, di "dargli senso" sulla scena collettiva. Quel che dunque metteremo in gioco è come il cinema, sia attraverso una serie di film che riflettono sul loro operato, sia attraverso una serie di contributi che avanzano questa riflessione con il linguaggio delle parole, ha spiegato se stesso agli occhi della società. E dunque come esso si è reso pensabile e con ciò stesso praticabile e vivibile.

Questa forte attenzione al nesso vitale di discorso, percezione ed esperienza costituirà il fondo costante della ricerca. Quanto ai suoi limiti, essi saranno evidenti. In particolare, non darò conto dei profondi cambiamenti che sono intervenuti nel corso della storia del cinema sia per l'emergere di nuovi modi di produzione o di rappresentazione, sia per l'azione dei diversi contesti nazionali. Così come non darò conto dei cambiamenti che sono intervenuti nel modo di discuterlo e di parlarne, grazie alla presenza di diversi stili di pensiero. Sia chiaro, il cinema è una parola al plurale. Volevo tuttavia ritornare su quel grande processo che lo ha portato a mettere a punto una sua forma canonica; volevo capire quale immagine esso aveva dato di sé alla coscienza collettiva, facendosi identificare appunto come cinema, pur nelle sue differenze e nelle sue trasformazioni. Perciò ho rideclinato la parola al singolare. Aggiungo che il processo di "istituzionalizzazione" del cinema ha mobilitato molte energie ed è transitato tra molti passaggi: seguirlo nella sua completezza sarebbe stato impossibile. Perciò ho anche lavorato su dei prelievi esemplari più che su delle esplorazioni sistematiche: con il rischio, oltre che di appiattire un po' le cose, anche di lasciare qualche buco. Ma nonostante questi limiti (e altri ancora, meno consapevoli), spero che la scelta di metodo consenta di far emergere fino in fondo la complessa dialettica tra il cinema e il suo tempo. Una serie di discorsi, di cui i film fanno parte, è arrivata a dar senso al cinema dentro la modernità; per contro, sublime forma di restituzione, il cinema attraverso l'elaborazione del suo sguardo è arrivato a dar senso all'esperienza moderna. Dar senso: incrociandosi, le due realtà si sono mutuamente definite; hanno messo in evidenza le coordinate necessarie per farsi comprendere e accettare; si sono rese visibili, e dunque pienamente presenti.

È sullo sfondo di questa dialettica complessa, fatta di prelievi, di imposizioni, di restituzioni, che il cinema ha lavorato. È dentro questa dialettica che esso ha costruito il suo sguardo, dandogli una forma "ossimorica". Ed è grazie a questa dialettica che esso è arrivato a prendere il posto che meritava. Resteremo in questo quadro: perché è solo in forza di esso che può prender corpo e sostanza la metafora spesso evocata, per la quale il cinema è stato molte cose, ma certo una e soprattutto quella: l'*occhio del Novecento*.

NOTE

[1] E. Thovez, *L'arte di celluloide*, in «La Stampa», a. XLII, n. 209, Torino, 29 luglio 1908.

[2] Nell'impossibilità di elencare tutti i contributi, mi limito solo a ricordarne qualcuno: L. Charney - V. Schwartz (eds.) *Cinema and the invention of Modern Life*, Berkely, University of California Press, 1995; D. Andrew (ed.) *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*, Austin, University of Texas Press, 1997; M. Hansen, *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*, Cambridge, Harvard University Press, 1992; T. Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*, «Wide Angle», VIII, nn.3-4, 1986; T. Gunning, *Le style non continu du cinéma des premiers temps*, in «Les Cahiers de la Cinémathèque», n. 29, 1979; A. Friedberg, *Window shopping: cinema and the postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993; C. Musser, *The Emergence of Cinema: the American Screen to 1907*, New York, Maxwell Macmillan International, 1990; M.A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Harvard University Press, 2002; P. Sorlin, *Les fils de Nadar: le "siècle" de l'image analogique*, Paris, Nathan, 1997 (tr. it. *I figli di Nadar: il secolo dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi, 2001); L. Rabinovitz, *For the love of pleasure: women, movies, and culture in turn-of-the-century Chicago*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1998; A. Costa, *I leoni di Schneider: percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni, 2002; A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002; A. Abruzzese, *Arte e pubblico nell'età del capitalismo: forme estetiche e società di massa*, Padova, Marsilio, 1976; A. Abruzzese, *Archeologie dell'immaginario: segmenti dell'industria culturale tra '800 e '900*, Napoli, Liguori, 1988; T. Elsaesser, *Cinema – The Irresponsible Signifier or The Gamble with History: Film Theory and Cinema Theory*, in «New German Critique», 40, Winter 1987; R. Allen, *The Aesthetic Experience of Modernity: Benjamin, Adorno, and Contemporary Film Theory*, in «New German Critique», 40, Winter 1987, pp. 225-240. Ricordo anche che, al di fuori degli studi sul cinema, il dibattito sulla modernità è stato in questi ultimi anni assai intenso: si vedano perlomeno M. Berman, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon & Schuster, 1982 (tr. it. *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985); S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1983 (tr. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988); A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990 (tr. it. *I cinque paradossi della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1993); D. Frisby, *Fragments of modernity. Theories of Modernity in the Work off Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge, Polity Press, 1985

(tr. it. *Frammenti di modernità*, Bologna, Il Mulino, 1992); D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, London, Basil Blackwell, 1990 (tr. it. *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1993).

[3] Mi rifaccio evidentemente alla dizione "l'occhio del Quattrocento" usata da Michael Baxandall in *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford, Clarendon Press, 1972 (tr.it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978).

[4] Per questa impostazione, si vedano in particolare gli studi di J. Crary, *Techniques of the Observer*, Cambridge-London, Mit Press, 1996, e *Suspension of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mit Press, 1999.

[5] E. Giovannetti, *Il cinema e le arti meccaniche*, Palermo, Sandron, 1930, p. 39.

[6] Si vedano due recenti interventi pubblicati in «Cinema Journal», 44, 1, Fall 2004, pp. 101-107 dedicato alla storia del cinema: C. Musser, *Historiographic Method and the Study of Early Cinema*, pp. 101-107 in cui si richiama una storia della cultura teatrale e una storia dell'immagine in movimento, e J. Staiger, *The Future of the Past*, pp. 126-129, in cui si richiama una storia dei media.

[7] Ma, aggiunge Thovez, proprio in questo il cinema risulta specchio del suo tempo, dal momento che la celluloide, "nel suo parere e non essere, nel suo ingannare con lucida disinvoltura, nel suo docile piegarsi a tutte le occorrenze, è veramente simbolo della mentalità e della vita moderna". E. Thovez, *L'arte di celluloide*, op. cit.

[8] B. Balász, *Der Geist des Films*, Halle, Verlag Wilhelm Knapp, 1930 (tr. it. *Estetica del film*, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 169).

[9] Basterà pensare da un parte alla lezione di G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983 (tr. it. *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1997) e *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuti, 1985 (tr. it. *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1997), dall'altra alle ricerche di J. Crary, *Techniques of the Observer*, op. cit., e *Suspension of Perception*, op. cit.

[10] Sulla natura paradossale della modernità, si veda A. Compagnon, *I cinque paradossi della modernità*, op. cit.

1.
LO SGUARDO DI UN'EPOCA

1.1. Vedere

Stupore, riconoscenza, attesa. Sono in molti, fin dall'apparizione del cinema, a interrogarsi sul senso della sua presenza e a chiedersi che cosa esso apporti al tempo che lo vede nascere e svilupparsi. Una delle convinzioni che ben presto emerge è che si tratti di qualcosa che ci consente di guardare nuovamente in faccia il mondo, dopo che abitudini e pregiudizi avevano offuscato i nostri occhi; anzi, di qualcosa che ci insegna a guardare il mondo non solo di nuovo, ma anche in una maniera nuova, come prima non lo avevamo mai visto. Il cinema riscatta uno dei nostri sensi e ce lo restituisce potenziato.

L'idea è ricorrente e negli anni Venti arriva a costituire un vero e proprio *leit-motiv*. Béla Balázs la riassume in una formula che avrà fortuna: "A partire dall'invenzione della stampa, la parola è diventata il principale canale di comunicazione tra uomo e uomo [...] Nella cultura delle parole però l'anima, dopo essere diventata così ben udibile, si è fatta quasi invisibile [...] Ora il cinema sta imprimendo alla cultura una svolta altrettanto radicale quanto l'invenzione della stampa. Milioni di uomini conoscono ogni sera attraverso i loro occhi, sedendo davanti allo schermo, destini umani, caratteri, sentimenti e stati d'animo d'ogni sorta, senza aver bisogno delle parole [...] *L'uomo tornerà ad essere visibile*".[1] Balázs lo dice chiaramente: il cinema ripristina la visibilità dell'uomo; restituisce la realtà allo sguardo. Ma lo stesso concetto trova in quegli anni anche altre formulazioni. Prendiamo per esempio Sebastiano A. Luciani: "L'arte del cinematografo ci ha resi così sensibili a questa bellezza dinamica del volto umano, nella stessa maniera in cui il teatro ci aveva reso sensibili alla voce. E noi, che una volta nell'arte e nella vita non vedevamo che maschere più o

meno espressive, oggi soltanto possiamo dire di vedere dei volti".[2] O prendiamo Jean Epstein: "L'obbiettivo dell'apparecchio di ripresa [...] è un occhio senza pregiudizi, senza morale, astratto da ogni influenza; e vede nel volto e nel movimento umano tratti che noi, con il nostro carico di simpatie e antipatie, di abitudini e di riflessioni, non sappiamo più vedere".[3] Infine questa idea arriva anche ad assumere i toni della profezia, o comunque dell'auspicio, come in Abel Gance: "Il cinema doterà l'uomo d'un senso nuovo. Egli ascolterà attraverso gli occhi [...] Sarà sensibile alla versificazione luminosa come lo è stato alla prosodia. Vedrà intrattenersi gli uccelli e il vento. Un raggio diventerà luminoso. Una strada sarà bella quanto un tempio greco".[4]

Dunque il cinema ci insegna a guardare il mondo come non riuscivamo più a fare, anzi come mai avevamo fatto prima. L'idea, lo ripeto, è ricorrente e si ritrova in parecchi altri interventi.[5] Ad essa se ne affianca un'altra che in qualche modo la precisa e la radicalizza. Se il cinema riconquista e rilancia il senso della vista, non è solo perché mette l'occhio e le immagini al centro del proprio operato: piuttosto, è perché sa perfettamente incarnare lo sguardo del XX secolo. C'è infatti una corrispondenza tra la maniera di osservare le cose tipico dell'epoca e la maniera in cui il cinema osserva e ripropone l'universo circostante: le forme con cui la macchina da presa scandaglia ciò che ha di fronte rivelano gli atteggiamenti e gli orientamenti con cui gli uomini sono ormai spinti a guardarsi attorno. Sullo schermo, prima ancora di vedere la realtà di nuovo e in modo nuovo, vediamo la realtà nello spirito del tempo.[6]

Spesso sono gli stessi studiosi che sottolineano il ritorno del visivo a farsi interpreti di questa seconda idea, quasi a stabilire una continuità. Ad esempio Luciani, poche righe dopo il brano già citato, prosegue così: "Il telefono, l'automobile, l'aeroplano e la radio hanno modificato talmente i limiti di tempo e di spazio entro cui le civiltà si sono svolte durante i secoli che l'uomo oggi ha finito non tanto con l'acquistare una rapidità di sintesi ignota agli antichi, quanto una specie di ubiquità. Ora il cinematografo appare come il riflesso artistico di questa nuova condizione di vita materiale e spirituale...".[7] Anche studiosi di aree vicine sottolineano questa capacità del cinema di riscattare la dimensione visiva e, attraverso essa, di farsi interprete della propria epoca: Erwin Panofsky, solo qualche anno più tardi, evidenzia come le arti figurative e plastiche "partono da un'idea che deve essere proiettata sulla materia informe, e non dagli oggetti che costituiscono il mondo fisico"; questo percorso dall'astratto al concreto le rende tributarie di una "concezione idealistica" che non è più in linea con i tempi; partendo invece dai corpi e dalle cose, "è il cinema, e solo il cinema, che rende giustizia a quella interpretazione materialistica dell'universo che, ci piaccia o meno, pervade la civiltà contemporanea".[8]

Non è detto che questa attitudine del cinema a mettere a nudo lo spirito dell'epoca lo costringa a funzionare da semplice specchio: sempre in questi anni, Sigrified Kracauer dedica molta attenzione alle storie tra il banale e l'irreale che i film sembrano prediligere; questi racconti "mostrano come la società ama vedersi"; dunque, per quanto assolutamente non plausibili, essi risultano alla fine assolutamente rivelatori.[9] Sullo sfondo, naturalmente, opera la convinzione che il cinema sia nel suo complesso il segno dei tempi. "Nel grande scompiglio moderno, un'arte nasce, si sviluppa, scopre una a una le sue leggi, cammina lentamente verso la sua perfezione, un'arte che sarà l'espressione stessa, audace, potente, originale, dell'ideale dei tempi nuovi": Così, tra i molti, Léon Moussinac[10] nel 1925.

Può essere utile, in questo contesto, pur spostandosi qualche anno in avanti, ritornare assai rapidamente su Walter Benjamin e sul suo famosissimo saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.[11]

1.2. Corrispondenze

Per Benjamin, ogni fase della storia dell'uomo ha una sua particolare maniera di cogliere il reale: "Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della

loro percezione".[12] Il tipo di sguardo adottato manifesta direttamente le preoccupazioni e gli interessi che caratterizzano l'epoca; e in parallelo rinvia ai processi sociali sottostanti. La fase presente, suggerisce Benjamin, è dominata da due tendenze, "entrambe connesse con la crescente importanza delle masse e la crescente intensità dei loro movimenti". Da un lato c'è l'esigenza di "rendere le cose, spazialmente e umanamente, 'più vicine'"; dunque di vincere la lontananza, per accostarsi ancor più al mondo. Dall'altro c'è l'esigenza di riconoscere "ciò che nel mondo è dello stesso genere" anche se si presenta con facce diverse; dunque di smontare l'unicità, per individuare quanto permane e ritorna.[13] Nel sottolineare il senso di prossimità e di eguaglianza, queste due tendenze finiscono anche con il legittimare una apprensione della realtà insieme più immediata e più ampia: quanto ci circonda può e deve essere afferrato in modo diretto e piano, senza alcun ostacolo e senza alcun ritegno. Se è necessario, anche attraverso un'effigie, magari riprodotta meccanicamente (e cioè senza passare attraverso il filtro di un artista), o magari meccanicamente moltiplicata (e perciò resa ancor più a portata di mano).

In un tale quadro, il cinema ha una funzione esemplare. Il suo sguardo è capace di rompere le barriere tradizionali e di renderci liberi di affrontare la realtà ("Le nostre bettole e le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e le nostre fabbriche sembravano rinchiuderci irrimediabilmente. Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle rovine sparse ovunque"). È uno sguardo capace di farci entrare nel tessuto delle cose e di rivelarcene la composizione ("E come l'ingrandimento non costituisce semplicemente chiarificazione di ciò che si vede [...] poiché esso porta in luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non fa apparire soltanto motivi del movimento già noti: in questi motivi noti ne scopre di completamente ignoti"). È uno sguardo capace di sorprendere e colpire per la sua penetrazione e per la sua rapidità (se le arti tradizionali inducevano alla contemplazione, il flusso di immagini filmiche provoca un continuo shock). È uno sguardo capace di smontare vecchi privilegi e di inquadrare ogni cosa e chiunque, secondo un principio di egualitarismo ("il cinegiornale dimostra in modo evidente come ogni singolo possa trovarsi nella situazione di essere filmato"). Infine, è uno sguardo capace di spezzare il vincolo dell'unicità, poiché può essere replicato in ogni copia del film e a ogni proiezione (per esempio l'attore non è più tenuto a esibirsi ogni sera, e dunque la sua immagine "può essere staccata da lui" e resa "trasportabile [...] davanti alla massa").[14] Non mancano naturalmente anche spinte contrarie. Il cinema talvolta fa velo alla realtà: la tecnologia opera da filtro; l'abitudine introduce disattenzione; l'emergere di un "inconscio ottico" complica il rapporto tra osservatore e osservato. Resta però il fatto che esso celebra la vicinanza e la disponibilità delle cose; e lo fa in sintonia con un'epoca che elegge questi due valori a propri punti di forza, tanto da togliere ogni "aureola" (o ogni "aura") anche a quanto sembra più legato all'irripetibilità e all'inaccessibilità, qual è per esempio l'opera d'arte. Che infatti da oggetto di culto, collocato su di un ideale piedistallo e da contemplare con rispetto, diventa mero oggetto da esposizione, offerto alla vista di tutti e da fruire in maniera diretta.[15]

Benjamin evidenzia con grande esattezza i termini della questione: c'è il cinema; c'è una fase storica contrassegnata almeno in superficie da un senso di maggior familiarità con il mondo; e c'è l'occhio della macchina da presa che sembra obbedire proprio a questa preoccupazione.[16] Tuttavia, in questo gioco di corrispondenze, il cinema non si limita a riflettere un'epoca già definita in sé: grazie alla sua stessa presenza e alla sua azione, contribuisce anche a definirla. E ne è a sua volta definito. Del resto, è quello che succede in ogni incontro: mettendo di fronte dei convenuti, esso li spinge a mostrare una certa faccia e a nasconderne altre, a imboccare alcune vie e a interrompere possibili cammini, a far emergere motivi di intesa e insieme a individuare nuovi campi di conflitto. Nell'incontro, i convenuti si determinano reciprocamente (e spesso si determinano in un modo che via via cambia).

Il cinema e la sua epoca, incontrandosi, hanno fatto lo stesso.

Proviamo allora a mettere meglio a fuoco il loro legame. Se è vero che esiste una sorta di sintonia tra le due realtà, quali aspetti dell'una e dell'altra risultano più direttamente implicati? Che cosa del cinema (e che cosa della modernità novecentesca) nutre il rapporto? E ancora, quali effetti ha una tale convergenza sulle due realtà? Che tipo di cinema (e non solo che cosa del cinema) finisce con l'emergere? E che tipo di modernità? E infine, quali processi portano all'incontro, a quel particolare incontro e non a un altro? Insomma, perché proprio il cinema come interlocutore della modernità novecentesca?

Per cominciare a rispondere a simili domande può essere utile seguire una triplice pista. Innanzitutto ho l'impressione che un ruolo decisivo nel costruire la connessione che abbiamo cominciato a esplorare sia stato svolto dalla capacità del cinema di proporsi come medium, e cioè come ambito in cui una serie di sollecitazioni percettive e intellettuali vengono diffuse e rese disponibili a tutti. Questo peraltro in un'epoca che vede nei media, più ancora che nelle arti tradizionali, lo strumento elettivo per l'esplorazione, il confronto e insieme l'unificazione delle esperienze. Dunque un medium in un tempo che comincia a mediatizzarsi. In secondo luogo credo che un ruolo decisivo sia stato egualmente svolto dalla capacità del cinema non tanto di raccogliere le questioni che il suo tempo veniva mettendo sul tappeto, quanto soprattutto di reinterpretarle e di rilanciarle, facendole proprie e insieme dando loro un valore esemplare agli occhi di tutti. E questo in un'epoca che vede entrare in crisi i processi e le istituzioni tradizionalmente delegati a elaborare un'immagine pubblica dei valori e delle preoccupazioni che marcano una società. Dunque una dimensione propositiva, e davanti a una platea collettiva, in un tempo in cui questa funzione viene riassegnata anche ai media. Tuttavia (e questa è la mia terza ipotesi), il cinema non avrebbe saputo offrire proposte efficaci se, oltre a offrirci immagini spesso dirompenti, non avesse anche sollecitato confronti tra spinte tendenzialmente contraddittorie, trovato punti di incrocio, realizzato compromessi; in una parola, se non avesse saputo negoziare. E questo in un'epoca che non solo ha un evidente bisogno di mediare i conflitti che la punteggiano, sempre più numerosi e dilaceranti, ma che è anche alla costante ricerca di chi può offrire questa mediazione, magari in forme laterali e sottili. Il cinema è un luogo di pacificazione, sia pur nel tumulto delle sue proposte: ci mette in contatto con la realtà, ma favorisce anche l'evasione; spesso presenta figure esagerate, ma poi le riconduce a vicende plausibili; eccita e sollecita, ma anche organizza e disciplina... Appunto, negozia e dà alle proprie proposte la forza di un modello di riferimento perché ha negoziato e perché apre una negoziazione.

Ecco: un mezzo di esposizione e di circolazione di proposte; un ambito in grado di rielaborare in forma esemplare e pubblica le sollecitazioni del tempo; e un luogo in cui queste sollecitazioni trovano un tavolo negoziale. Nelle prossime pagine cercherò di approfondire questa triplice pista. Lo farò con l'aiuto di tre contributi di Louis Delluc e di qualche altro intervento teorico intorno agli anni Venti. Il dibattito che si avvia dopo la prima guerra mondiale può infatti costituire un ausilio importante per far emergere alcune linee di forza; pur distribuito su vari poli geografici e culturali (Parigi, Berlino, Mosca, Roma, l'America) e pur assai variegato nelle posizioni difese (non mancano aperte utopie destinate a essere rapidamente smentite), esso rappresenta un evidente sforzo di dare una definizione culturale accettabile e accettata del fenomeno cinematografico. Questa fase del dibattito teorico si colloca dopo due decenni in cui il cinema è interrogato nei suoi aspetti di esperienza particolare, da riportare alla esperienza moderna. E viene prima di una stagione, che fiorisce negli anni Trenta, in cui il cinema è "normato" nei suoi aspetti linguistici ed espressivi. Gli anni Venti e dintorni, apparentemente dominati dal bisogno di riportare il cinema al sistema delle arti, costituiscono dunque una cerniera essenziale tra una iniziale sorpresa e una conseguente sistematizzazione. In essi, una novità percepita ormai come una presenza acquisita, viene "inquadrata" e progressivamente resa "istituzione".[17] Di qui la loro straordinaria importanza, anche pro-

spettica. Certo, Delluc non riassume da solo questo dibattito: ma il suo atteggiamento di fondo, preso tra la difesa di valori tradizionali e l'attenzione per qualcosa che pure sembra contraddirli, e dunque più sottilmente contraddittorio rispetto ai visionari e agli entusiasti, può risultare utile a farci capire come ogni riconoscimento avvenga in modi non necessariamente lineari. Dunque continueremo ad ascoltare le parole dei teorici tra gli anni Dieci e Trenta: esse ci aiuteranno a cogliere le ragioni di un incontro, a scavare dentro le pieghe di un legame; ad afferrare una parte della traiettoria che ha portato il cinema a diventare appunto l'*occhio* del suo tempo.

1.3. De l'art et du trafic

Che il cinema sia uno strumento votato, in senso largo, alla comunicazione, appare chiaro ben presto. È ben vero che se ne rivendica anche l'appartenenza al campo dell'estetica: gli appellativi "quinta arte", "sesta arte", e infine "settima arte", quest'ultimo coniato da Ricciotto Canudo e poi diventato di uso comune, ne sono una prova.[18] Ma per quanto se ne esaltino le possibilità espressive, se ne elenchino i capolavori, o se ne evidenzino le influenze sulla letteratura o sulla pittura, ci sono altri aspetti del cinema che colpiscono forse di più: per esempio la sua capacità di intrattenere larghi strati di popolazione, grazie a racconti o a documenti di sicura presa; la sua abilità nel mettere a punto un linguaggio universale che consente una lettura immediata di quanto appare sullo schermo; la sua connessione con la macchina industriale che gli fornisce prodotti dai caratteri standardizzati. Il riconoscimento di simili tratti sembra talvolta creare qualche imbarazzo: una parte della nascente critica, per esempio, fa fatica ad applicare al film i criteri di valutazione richiesti da un oggetto di largo consumo e recupera categorie mutuate dal campo dell'arte come quella di autorialità. Ma il riconoscimento di questi tratti avviene anche nei contesti meno favorevoli: perfino coloro che più vogliono riportare il cinema alla tradizione estetica precedente (a partire della stesso Canudo),[19] avvertono assai bene che in esso emerge una forma inedita di esperienza e cercano di trovare nuovi parametri di comprensione e di giudizio.

In questo contesto, un breve saggio di Louis Delluc, pubblicato dapprima in "Le Film" con il titolo *Le cinquième art*, e poi ripreso un anno dopo, nel 1919, in "Cinéma & Cie" con il titolo *L'art du cinéma*,[20] può risultare in qualche modo esemplare. Delluc inizia il suo scritto con il suo consueto *mélange* di insoddisfazione per quello che sul piano estetico il cinema è, e di speranza per quello che potrà essere: "Un'arte, sarà evidentemente un'arte". Dopodiché però elenca una serie di caratteri che evidenziano un altro fronte. Innanzitutto l'estrema diffusione del cinema: "Il cinema va dappertutto. Le sale sono costruite a migliaia in tutti i paesi, i film sono girati nel mondo intero". Poi la sua straordinaria forza di persuasione: "Lo schermo è più efficace che un discorso politico sulle masse internazionali". Ancora, il rapido successo che il cinema assicura ai suoi interpreti: "Un anno, sei mesi sono sufficienti per imporre agli abitanti del globo un nome, una smorfia, un sorriso". E in parallelo, l'attenzione che suscita presso il pubblico: "È un gran mezzo di conversazione per il popolo". Infine, il rilievo che vi assume non solo la dimensione commerciale, ma anche quella tecnica: la supremazia degli americani è legata al fatto che "il progresso tecnico della fotografia, dell'illuminazione, dell'arredamento, delle sceneggiature dona un carattere armonioso alla loro scienza". Cosicché, in chiusura del saggio, Delluc può riprendere ma anche correggere il suo auspicio iniziale: "Assistiamo alla nascita di un'arte straordinaria. La sola arte moderna, forse, con già un suo posto a parte e, un giorno, una sua straordinaria gloria, visto che soltanto essa è nel medesimo tempo, ve lo assicuro, figlia della meccanica e dell'ideale umano". Una conclusione che fa eco a una fulminante definizione di cinema offertaci qualche riga prima: "questa industria espressiva che tende [...] alla perfezione simultanea dell'arte e del traffico".

Dell'arte e del traffico. Nel suo pungente ritratto, Delluc non soltanto manifesta il bisogno di evidenziare una dimensione altra rispetto a quella artistica, sia pur mescolata a essa,

ma arriva anche a offrirci un ritratto seminale di quello che è un medium. Che cosa infatti si intende normalmente con questo termine? Un medium è soprattutto un mezzo di trasmissione di sensazioni, pensieri, parole, suoni, figure; il suo obbiettivo principale è quello di far sì che quella che con un termine comune possiamo chiamare informazione venga diffusa e, nel caso dei mass media, venga diffusa il più largamente possibile ("il cinema va dappertutto"). Questa finalità motiva, e insieme caratterizza, tre aspetti strettamente collegati tra loro. Innanzitutto, per diffondere l'informazione, un medium deve anche saperla raccogliere, riadattare, conservare ecc. In questo senso, esso lavora su dei contenuti; e vi lavora per renderli soprattutto fruibili (è il felice destino di "un nome, una smorfia, un sorriso"). In secondo luogo, diffondendo l'informazione, un medium dà anche l'opportunità a chi la riceve di entrare in contatto sia con quanto gli viene offerto, sia con la fonte o con l'agente che glielo offre, sia infine con gli altri destinatari di quanto viene offerto. In questo senso esso lavora su un sistema di rapporti; e vi lavora per renderli il più possibili attivi (il cinema come "mezzo di conversazione" e cioè come realtà con cui ci si relaziona per relazionarsi con gli altri). Infine, per consentire la diffusione dell'informazione, un medium deve anche utilizzare una serie di strumenti adatti. In questo senso esso lavora su un insieme di tecniche; e vi lavora in una chiave di efficienza (è il ruolo giocato, in una "industria espressiva", dal "progresso della fotografia, dell'illuminazione, dell'arredamento..."). Dunque contenuti, rapporti, tecnologie: e trattati in modo tale che la diffusione dell'informazione possa avvenire al meglio. Ne deriva che un medium è sempre e necessariamente un mezzo di *rappresentazione*, un mezzo di *relazione* e un *mezzo*; e che lo è in forza e in vista di una *comunicabilità*.[21]

Delluc, senza necessariamente volerlo, aiuta con le sue parole a disegnare un tale quadro. E in questo modo dà al cinema una posizione ancor più di forza. Infatti, la triplice faccia del medium (il suo implicare una raffigurazione, un contatto e una tecnologia) e insieme la sua vocazione di fondo (la comunicabilità) hanno un valore strategico. Per un verso gli

consentono una azione ampia e coordinata: la costruzione di immagini di mondi reali o possibili, la definizione di rapporti interpersonali o di gruppo e la messa a punto di un dispositivo si possono legare tra loro in un unico gesto. Per l'altro verso gli consentono di entrare nei gangli vitali di una società: l'azione di un medium investe direttamente la sfera dei processi simbolici, quella dei processi sociali e quella dei processi tecnologici, e dunque va a toccare gli snodi più delicati di una comunità umana. Anzi, più i media si diffondono, più essi invadono o perlomeno si fanno carico di queste sfere. È in quest'ottica che McLuhan potrà parlare, parecchi anni dopo, dei mezzi di comunicazione come del "sistema nervoso" di una società: essi elaborano l'informazione, la mettono in comune e la incanalano in una serie di apparecchiature tecnologiche, un po' come le terminazione nervose e le sinapsi operano nel corpo umano. Sia in un caso sia nell'altro, l'organismo si trova a dipendere da essi.[22]

Tornando a Delluc, è chiaro che non possiamo trovarvi una piena consapevolezza di che cosa un medium sia. Però, ripeto, è interessante che nel definire il cinema egli affianchi alla parola "arte" termini come "industria espressiva", "efficacia", "conversazione", "meccanica" e soprattutto "traffico". Il cinema può essere molte cose: ma se esso è quel che è, è proprio perché coniuga capacità di mettere a punto contenuti, capacità di accendere relazioni e capacità di mettere in moto una macchina; e perché lo fa a partire da, e in forza della sua vocazione a operare come mezzo di trasporto (appunto, luogo di "traffico"). La sua peculiarità e insieme la sua modernità ("la sola arte moderna") stanno proprio qui.

Ora, se Delluc non ha piena coscienza del medium, Benjamin, qualche anno dopo, sì. Può essere utile notare come il termine faccia capolino nelle pagine che prima abbiamo velocemente ripercorso, sia pure con un senso un po' diverso da quello qui sottolineato.[23] Ma al di là della presenza esplicita della parola, è l'intero orientamento del discorso di Benjamin che porta a completare un quadro che in Delluc è ancora seminale. In breve, il tratto centrale di un medium, e cioè il suo impegno a costruire rappresentazioni largamente fruibili, rela-

zioni accessibili e tecnologie efficienti ed efficaci ben si sposa con una fase storica che rivoluziona in uno stesso colpo i rapporti sociali, i sistemi produttivi e il proprio modo di vedere le cose, e che lo fa sotto l'egida del bisogno di vicinanza, del senso di eguaglianza e di un'organizzazione industriale della produzione. I media sanno rispecchiare e riproporre le misure del tempo; mentre è semmai l'arte a trovarsi in difficoltà, con il suo lavorare su opere uniche e spesso difficili, sull'idea di una creazione individuale, su forme di fruizione che favoriscono il momento contemplativo. Ne deriva una sola conclusione: nell'epoca che Benjamin chiama della riproducibilità tecnica, è giusto considerare esemplari gli strumenti che perseguono una aperta esibizione dei propri contenuti, che accentuano la rapidità e l'ampiezza della fruizione e che valorizzano al meglio la presenza della tecnologia; se si vuole, gli strumenti dell'esposizione e dello scambio; appunto, i media. E per converso, è giusto prendere le distanze dall'arte, perlomeno nella misura in cui essa si dimostra ancora legata al recesso e al culto: difenderne le ragioni tradizionali diventa un gesto impraticabile, se non apertamente patetico.[24] Meglio riconoscere il fatto che essa è ormai in qualche modo fuori gioco:[25] e seguirne semmai lo sforzo di adattarsi ai nuovi tempi, di perdere un po' della sua "aura", di farsi anch'essa un po' medium.[26]

Benjamin scrive pagine illuminanti su questa trasformazione dell'arte, nell'epoca della riproducibilità tecnica, in qualcosa che il termine medium riempie bene. Non riprenderò tutto il suo ragionamento, che investe tanto il mutare delle condizioni di esistenza quanto il mutare delle condizioni di pensabilità dell'oggetto artistico, e cioè tanto le nuove forme che questo ultimo assume quanto le nuove categorie in cui va inquadrato. È chiaro però che nella modernità, tempo di quotidianità e di desacralizzazione, il comunicativo si sostituisce all'estetico; e l'estetico, se vuole sopravvivere, o si rifugia altrove, per esempio là dove il senso si viene formando prima di diventare un senso comune, e cioè là dove le forme, le figure o le idee che poi vengono impiegate nello scambio pratico trovano una loro prima e fondamentale formulazione,[27] oppure si piega a sua volta sul comunicativo, assumendone le attitudini e i modi, magari di apparente malavoglia ma in realtà in maniera consenziente (penso all'esibito rammarico di qualche artista quando la sua opera si fa merce di larga diffusione...).

In questo quadro, il ruolo del cinema diventa chiaro. Non più solo arte (e comunque non abbastanza arte), esso si scopre medium: ed è in quanto medium che esprime il meglio di sé. La sua azione infatti appare esemplare. Per le misure che esprime: il cinema offre appunto contenuti fortemente fruibili, costruisce legami largamente accessibili, usa una macchina in modo perfettamente funzionale. Ma anche per l'intensità con cui opera: nessun altro mezzo di comunicazione coevo sembra in grado di offrire rappresentazioni così ampie (tutto in linea di principio è filmabile), legami così forti (chiunque può avere accesso a una sala e chi è in una sala partecipa a una azione collettiva) e un uso della tecnologia così probante (in fondo, si tratta di una macchina che realizza un sogno radicale, quello di creare un doppio della realtà e insieme di affrancare il corpo umano dai suoi vincoli). È anche per questo che il cinema risponde al suo tempo: ne coglie le esigenze, ne riflette le misure. È anche per questo che può proporsi come presenza esemplare.

1.4. Se Oreste diventa Rio Jim

Secondo punto. Se il cinema nel suo osservare il mondo manifesta una forte sintonia con il suo tempo, ciò non significa che ne assorbe passivamente le indicazioni. Né quanto esso offre sullo schermo, né quanto attiva nella sala costituiscono semplicemente una replica di quanto l'epoca ha già nel mirino. Al contrario, le sue risposte agli stimoli che vengono dall'esterno sono spesso assai personali: in questo senso costituiscono dei contributi attivi, che a loro volta incidono sul quadro generale, perlomeno tanto quanto questo ultimo incide sul cinema.

Proviamo a introdurre questo passaggio ritornando per un attimo al dibattito critico-teorico che si sviluppa attorno agli

anni Venti: la diffusa attenzione alla popolarità del cinema ci può fornire una buona chiave d'accesso. Prendiamo in particolare la conferenza tenuta da Louis Delluc al cinema Colisée nel gennaio 1921, intitolata appunto "*Le cinéma, art populaire*".[28] L'intervento comincia con la celebre frase "Signore e signori, il cinema non esiste ancora", a riprova della costante preoccupazione di Delluc per la dimensione artistica del fenomeno, che a suo avviso la produzione corrente non riesce ancora a realizzare. Ma come al solito, l'attenzione si spinge anche altrove, e in particolare verso la larga e profonda adesione di pubblico che il cinema riscuote dappertutto. Questa adesione trova le sue ragioni in un triplice dato. Innanzitutto il cinema parla una "lingua universale", grazie a cui può proporsi come tribuna per tutti. In secondo luogo il cinema coltiva un vero e proprio "gusto universale", basato sull'affermazione di valori apparentemente elementari, ma largamente condivisi, come l'amore, il dovere, la vendetta. In terzo luogo il cinema sviluppa quella che possiamo chiamare una "sincronia universale", evidenziata dalla partecipazione collettiva, e simultanea, allo stesso spettacolo da parte di migliaia di spettatori. "L'emiciclo dove si riuniscono gli spettatori è il mondo intero. Gli esseri più diversi ed estremi assistono alla stessa ora allo stesso film in tutto il globo. Non è magnifico?". Questi dati consentono a Delluc un rinvio all'apparenza sorprendente: il cinema ha lo stesso carattere di popolarità della tragedia greca, a cui l'intero corpo dei cittadini aveva accesso, da cui traeva comune diletto e a cui partecipava con il senso della collettività. Insomma, tanto il cinema che la tragedia greca sono luoghi in cui vengono messi in campo gesti e immagini che un intero popolo può considerare come propri. In questo senso c'è una continuità tra le nuove platee e i vecchi anfiteatri. Rio Jim, il protagonista di una saga western interpretato da William Hart, è diretto discendente di Oreste, così come Louise Glaum lo è di Clitennestra e Bessie Love di Elettra.[29]

È possibile rileggere questi spunti di Delluc in chiave mediatica. Ciò che infatti il suo brano mette in luce, attraverso il richiamo alla capacità dei film di rinnovare *miti* e *riti*, è un al-

tro tratto di fondo del cinema in quanto mezzo di comunicazione: è il suo essere in grado di avanzare proposte sia sul piano dei contenuti sia su quello delle forme di fruizione, il suo essere in grado di collegare queste proposte a un largo consenso e infine il suo essere in grado di radicare queste proposte nel tessuto di una società, fino a farne termini di riferimento comuni. Questo tratto (che si affianca alla vocazione prima analizzata a lavorare sull'immediatezza, sulla trasparenza e sulla praticabilità) evidenzia il ruolo attivo del cinema: siamo di fronte a una fonte sia di immagini sia di comportamenti socialmente rilevanti; di più, a una fonte sia di immagini sia di comportamenti pronti a funzionare da "modelli". Ma vediamo meglio qual è il processo sotteso.

Ogni medium interviene su quanto trasmette, se non altro per consentirne la trasmissione. Ciò significa che quando raccoglie delle sollecitazioni che provengono dall'esterno (siano esse porzioni di realtà, discorsi sociali, frammenti di immaginario o ossessioni latenti), un medium si trova sempre ad "adattarle" alle proprie esigenze: nel farle proprie, inevitabilmente le seleziona, le riordina, spesso le ricombina, le parafrasa e così via. Il risultato consiste nel dare una nuova veste agli eventuali spunti di partenza: un medium non ricalca mai elementi pregressi; semmai li riformula. La stessa cosa vale anche per i rapporti sociali che esso attiva. Anche qui un medium può cercare di riproporre forme di relazione già esistenti (per esempio l'assistere a uno spettacolo); tuttavia finisce sempre con il trasformarle, o perché privilegia un canale sensoriale anziché un altro (la vista sull'udito), o perché altera il quadro spazio-temporale dell'azione (lo spettacolo non è dal vivo), o perché muta la disposizione degli interlocutori (non c'è più un controllo reciproco immediato). Anche in questo caso, non abbiamo un ricalco, ma una riformulazione.

Ora, questa "riscrittura" ha un forte valore interpretativo, e in questo senso costituisce una vera e propria "ri-definizione" della realtà a cui il medium si riferisce. Ma questa "riscrittura" fa anche di più: essa "definisce" questa realtà, dato che, fissandola per una serie di destinatari, ne fissa anche i

tratti con cui sarà riconosciuta. Da questo punto di vista, l'azione di "filtro" che un medium inevitabilmente compie è anche una azione di "guida" della percezione e del comportamento: quando esso mi parla o mi fa agire, mi suggerisce anche che cosa devo prendere in considerazione e cosa no, come devo prenderlo in considerazione e come no (questa realtà o questa azione anziché quell'altra; questo aspetto o questa modalità anziché quell'altra); in questa maniera, per un verso mi offre una chiave di lettura dell'esistente, per l'altro mi vincola contemporaneamente anche a una certa immagine e a una certa linea di condotta. In altri termini, fissando una realtà o un comportamento, un medium offre uno "schema" attraverso cui cogliere o trattare le cose e nello stesso tempo un "canone" a cui adeguarsi. Di qui appunto il suo potere "definitorio": un potere direttamente legato alla efficacia delle sue proposte (quanto meglio esso sa cogliere la situazione, tanto più saprà rendere la sua rielaborazione convincente); e un potere ovviamente incrementato dalla diffusione di cui queste proposte possono godere (quanto più una rielaborazione circola, tanto più essa diventa vincolante).

Questo il processo sotteso: un processo che possiamo ben chiamare di "messa in forma".[30] Ma torniamo adesso a Delluc. Quello che egli capta, nel suo discorso sulla popolarità del nuovo mezzo, è la capacità di quest'ultimo non solo di suscitare interesse e coinvolgimento, ma anche di costruire una serie di figure e di comportamenti nei quali una società può ritrovarsi. Ciò che viene portato allo scoperto, sia pur in modo ancora seminale, è appunto il lavoro di "messa in forma" sociale del cinema, e cioè la sua disponibilità a intercettare indicazioni, a ripensarle e a fissarle in una nuova veste, fino a farle diventare delle proposte autorevoli e condivise. È appunto in questa ottica che possiamo notare una continuità tra il cinema e la tragedia greca. Rio Jim condensa sensazioni, desideri, valori che la società del tempo sente in qualche modo di vivere e che una volta ricomposti nella rude figura di un *cow-boy* possono diventare elemento in cui rispecchiarsi e da cui farsi guidare; un po' come in Oreste si condensavano e si ridispiegavano, a beneficio di tutti, i dilemmi che attraversavano quella società. Allo stesso modo, nell'andare al cinema si condensano una serie di esigenze e di piaceri (il bisogno di immediatezza, di parità, di sensazioni forti, di fuga...) di cui il tempo è alla ricerca e che esso ritrova in una nuova e più efficace forma davanti a uno schermo; un po' come la tragedia greca condensava e ridispiegava a beneficio di tutti quelli che allora erano i riti di cittadinanza. Insomma, il cinema è il medium che meglio di tutti è in grado di continuare a riproporre *miti* e *riti*, e cioè un insieme di simboli e un insieme di gesti che recuperano esperienze sottotraccia, danno loro una veste, e le trasformano in immagini e pratiche da riconoscere e in cui riconoscersi. Sotto questo aspetto, il cinema è una presenza rivelatrice di che cosa si agita nelle pieghe di una società; ma è anche una parte in causa, dato che attraverso le sue proposte fa avanzare nuovi modelli di comprensione e di comportamento (in una parola, nuove categorie mentali e di azione). Un prezioso testimone, ma anche un protagonista pienamente attivo.

Aggiungo che negli stessi anni questo lavoro di "messa in forma" da parte del cinema comincia anche a costituire un criterio fondamentale di giudizio, oltre che di comprensione. Infatti i momenti in cui il mezzo "ritrascrive" il reale, dandocene una sua immagine (sua e, inevitabilmente poi, anche nostra), sono quelli che vengono maggiormente apprezzati. Un sorprendente articolo americano di una decina d'anni anteriore a quello di Delluc chiarisce bene i contorni della questione. "Ogni arte ha i suoi punti di forza e i suoi punti di debolezza peculiari, legati al particolare medium in cui essa si esprime. Sono le limitazioni e gli svantaggi del mezzo di espressione che danno luogo a una specifica tecnica. Un'osservazione delle limitazioni e degli svantaggi del cinema suggerirà le particolari leggi tecniche del film".[31] Rollin Summers evidenzia assai bene come ogni mezzo sia caratterizzato da una serie di possibilità e di limiti; essi sono alla base della tecnica che il mezzo utilizza; quanto più un mezzo lavora su queste possibilità e su questi limiti, meglio obbedirà alle sue "leggi" interne. Ne consegue un immediato plauso per tutti

quei momenti in cui un film "mette in forma" il reale usando procedimenti conformi alle sue "leggi": un film dà il meglio di sé quando rende tutti gli eventi "visivamente presenti", quando accetta di non porre "limiti tecnici al numero delle scene", quando cattura l'"atmosfera attorno alle storie", quando spinge gli attori a una mimica naturalistica; e per converso dà il peggio quando, imitando il teatro, vuole esprimere "precisi flussi di pensiero", quando usa scene fisse, quando accetta una recitazione involuta. Questo schema di giudizio, che David Bordwell mette giustamente alla base del canone teorico tradizionale,[32] incontrerà molti adepti: si riaffaccia in studiosi come Eugenio Giovannetti, che evidenzia le "simpatie e antipatie invincibili" del cinema, o come Erwin Panofsky, che chiede allo stile cinematografico di rispondere "alle specifiche condizioni del mezzo".[33] Esso troverà la sua più chiara formulazione in Rudolf Arnheim, e in particolare nel suo *Film als Kunst* del 1932: "Affinché l'artista del cinema possa creare un'opera d'arte, è importante che egli coscientemente accentui le particolarità del proprio mezzo espressivo. Ma questo dovrebbe essere fatto in modo che il carattere degli oggetti rappresentati non venga distrutto, ma piuttosto rafforzato, concentrato e interpretato".[34] Il cinema deve seguire le sue inclinazioni: questo gli permetterà di parlare meglio del mondo.

Dunque il lavoro di "messa in forma" del cinema è ben presente al dibattito teorico: anzi, costituisce un forte punto di riferimento. Se però lo ho introdotto a partire da Delluc, è anche per una serie di buoni motivi. Innanzitutto, esso si applica sia alla rappresentazione filmica (come fanno i teorici sopra citati), sia alle forme di consumo: investe cioè contenuti e relazioni. Il fatto che Delluc parli sia di miti che di riti è sotto questo aspetto interessante. In secondo luogo questo lavoro di messa in forma non investe solo la dimensione tecnologica di un medium. Certo, è il cinema in quanto "macchina" che in prima battuta decide cosa recuperare e cosa cambiare, sulla base della sua capacità sensoriale (la prevalenza della vista o la presenza anche di una banda sonora), della sua complessità (il fatto di essere un dispositivo "pesante" o "leggero", come sarà con il 16 mm o con le cineprese moderne), o della sua portata (il fatto di raggiungere molte persone o poche). Tuttavia il ruolo della tecnologia non è esclusivo: essa deve anche confrontarsi con bisogni sociali e simbolici (per esempio il bisogno di realismo) che molte volte sovra-determinano a loro volta la tecnologia.[35] In questo senso, il fatto che Delluc richiami elementi chiave di ogni società come sono appunto i riti e i miti è indicativo. Infine, questo lavoro di messa in forma non ha solo una valenza estetica: esso al contrario investe la produzione e la fruizione "quotidiane". Del resto il cinema è un mezzo che opera proprio nella quotidianità. Ciò significa che il "vocabolario" di simboli e di gesti che esso fornisce ai soggetti sociali nasce anche da un continuo confronto con simboli e gesti proposti da altri; risponde loro e spesso corrisponde loro. E dunque se esso è un "laboratorio" di nuovi simboli e di nuove pratiche, è anche un laboratorio aperto, contrassegnato da un lavorio senza fine, e un laboratorio comune, nel senso che vuole appartenere a tutti. In questo senso, il riferimento ai miti e ai riti di Delluc acquista ulteriore spessore.

Ma concludiamo il nostro discorso.

1.5 Laideur et beauté

Abbiamo appena visto come il cinema sappia raccogliere le indicazioni della sua epoca, sappia riorganizzarle secondo le proprie attitudini e sappia farle valere in questa loro nuova veste come modelli riconoscibili e riconosciuti. Il cinema è una grande macchina per "mettere in forma" temi e comportamenti che attraversano lo spazio sociale: proprio per questo esso non può essere considerato semplicemente come uno specchio del suo tempo; è anche una fonte di proposte che reintervengono sul terreno che pure le ha nutrite. Ma abbiamo anche visto un'altra cosa: il cinema sviluppa questa sua azione nella quotidianità, a ridosso di numerosi e variegati processi culturali e sociali. In particolare, proprio perché medium, esso si trova a competere con altri canali

comunicativi: dai giornali alla letteratura di consumo, dalla musica leggera alle illustrazioni popolari, dal teatro di intrattenimento ai manuali di buone maniere, oltre naturalmente alle arti tradizionali, alla ricerca scientifica, alle istruzioni di condotta proposte dalle grandi istituzioni ecc. Voglio dire che l'elaborazione degli schemi mentali e dei canoni di comportamento, tramite cui gli uomini della modernità novecentesca si rapportano al mondo e ai loro simili, dipende da un lavorio complessivo che coinvolge una fitta rete di discorsi sociali.[36] Tuttavia il cinema vi occupa un ruolo di primo piano: e questo per la sua capacità di esporre e far circolare le proprie soluzioni; per la incisività con cui opera, e che consente a tutti di riconoscere e di riconoscersi nelle sue proposte; ma anche per una terza caratteristica, di cui adesso dirò.

La introduco di nuovo con un intervento di Louis Delluc (sì, insisto su Delluc, nonostante l'ambiguità della sua posizione, presa tra la nostalgia di una espressione alta e la constatazione che qualcosa sta radicalmente cambiando; ma è proprio questa ambiguità che lo rende interessante e per certi versi produttivo). Si tratta di "*La photoplastique au cinéma*", del 1918.[37] L'attacco, come spesso accade, è folgorante: "La nudità al cinema si sta affermando e imponendo. Essa è fotogenica quanto nient'altro. Non avete notato fino a che punto già la si sfrutta? Le eroine dei film passano la loro vita in abito da sera". Dunque il cinema è un luogo di esibizione dei corpi: tanto che per soddisfare questa esigenza, i film costringono i loro personaggi a indossare vestiti non sempre appropriati alla situazione narrata. Questa passione per il corpo svestito può anche intessersi di malizia: Delluc ricorda Max Sennet, i cui film sembrano ambientati apposta sui bordi di piscine, su spiagge o in sale da ballo; in essi si esplica "una fantasia la cui bruschezza quasi cubista non riesce a far sparire un sapiente libertinaggio". E tuttavia il cinema non cade nelle trappole legate a questa esibizione di nudità. "Questo gusto per la pelle [...] non porta mai fino in fondo al laido". Se il cinema non si arrende alla volgarità, anche quando la sfiora, è per almeno due motivi. Innanzitutto perché in qualche modo trasfigura i corpi che pure con spudoratezza esibisce. La nudità è fotogenica: e la fotogenia riscatta e sublima. Poi perché il cinema non sopporta né l'immediato, né l'eccessivo: esso ha una sua interna misura. A questo proposito è interessante notare come gli attori possano imparare dalle loro immagini sullo schermo: "I primi film in cui alcune donne come Francesca Bestini mostravano braccia e seno erano dei brutti film. La bellezza fisica delle interpreti risultava tuttavia altrettanto effettiva che ora. Gli anni hanno insegnato loro a dosare la grazia". Di qui una conclusione obbligata: il cinema è per molti versi impudico, ma sa anche ben riscattare questa sua impudicizia. "Il cinema annota, conserva, consiglia. Avergli concesso per una volta della laidezza, anche se non tutta la laidezza di cui uno è capace, prepara spesso una intelligente e nuova bellezza".

Delluc, di nuovo, ci offre un utile spunto per allargare il quadro. Nel gioco che egli descrive vediamo come il cinema si trovi ad affrontare una doppia misura: può inseguire il libertinaggio (magari condito di una "bruschezza quasi cubista", che dà evidentemente al corpo una ulteriore evidenza plastica), o può riportare la rappresentazione della nudità a misure più classiche (grazie anche alla capacità dell'immagine filmica di trasfigurare quello che essa riprende). Le due strade sono sottilmente in conflitto: l'una può condurre alla pornografia, l'altra rischia l'astrazione. Il cinema tuttavia le persegue entrambe: accetta l'una come attrazione necessaria; dà all'altra un valore pedagogico forte. Ciò che allora si realizza è una ricomposizione più "comprensiva": lo schermo risplenderà dell'esibizione della pelle; ma anche eviterà l'assoluta volgarità (o perlomeno "tutta la laidezza di cui uno è capace"), a favore di una nuova, intelligente bellezza.

Ebbene, il cinema compie spesso questo lavoro di confronto e di ricomposizione. Diciamo meglio: esso *negozia* tra le diverse spinte che lo attraversano. Non lo fa solo tra laidezza e bellezza. Lo fa anche con molti altri opposti con cui inevitabilmente si imbatte, sia che si tratti di scelte estetiche o di opzioni morali, di stili d'azione o di valori di fondo, di opi-

nioni personali o di atteggiamenti collettivi. Il cinema si misura con, e porta a misurarsi tra loro, una larga gamma di alternative. Del resto, esso si trova a fronteggiare un'epoca contrassegnata da una grande varietà di tendenze. Prendiamo infatti gli anni in cui nasce e poi si sviluppa e pensiamo ai fenomeni che vi intervengono e alla vastità dei cambiamenti connessi: alle scoperte scientifiche e alla loro applicazione all'industria, all'allargamento del mercato e all'imporsi di nuovi prodotti, agli sconvolgimenti demografici e all'irruzione sulla scena di nuovi ceti e di nuove classi sociali, al costituirsi di una fitta rete di trasporti e di comunicazioni e all'intensificarsi dei trasferimenti e dei contatti ecc. Ciò che muta è un intero sistema di vita: e con esso il tradizionale quadro di riferimenti.[38] Ecco appunto che emerge il bisogno di disponibilità, di vicinanza, di efficienza segnalato da Benjamin. Ma ecco farsi egualmente avanti l'apprezzamento per il nuovo, per l'attivismo, per la velocità, per la ripetizione, per l'individualismo ecc. E, magari per reazione o per nostalgia, ecco farsi sentire anche il desiderio di recesso, di presa di distanza, di naturalità, di stabilità, di lentezza. Mentre sullo sfondo si afferma un sottile senso di perdita della realtà, anche se il mondo sembra farsi più a portata di mano, accompagnato da un senso di perdita di sé, anche se ciascuno sembra spinto al centro della storia.

Il cinema fa i conti con questa varietà di riferimenti. Li convoca al proprio tavolo, li mette a confronto, se necessario li riadatta, cercando una veste che li faccia apparire compatibili. Il cinema *mette in forma*; e nel mettere in forma *negozia*. Benjamin, nel saggio da cui abbiamo in qualche modo preso le mosse, ci offre dei begli esempi di complessità in cui disbrigarsi. Dopo aver ricordato come il cinema letteralmente "bombardi" il suo spettatore con i propri stimoli, egli constata che i film inducono anche una "percezione distratta", in cui gli shock visivi si trasformano in abitudini: "La ricezione nella distrazione, che si fa sentire in modo sempre più insistente in tutti i settori dell'arte e che costituisce il sintomo di profonde modificazioni dell'appercezione, trova nel cinema lo strumento più autentico su cui esercitarsi". Ancora, dopo

aver ricordato la capacità del cinema di esaltare i poteri della vista, egli nota come la cinepresa introduca un nuovo tipo di sguardo: nel momento in cui si filma il mondo, "al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente". Infine (e in qualche modo è il dato più pregnante), dopo aver sottolineato la tendenza del cinema a metterci in contatto con le cose, egli nota che il suo apparato fa inevitabilmente velo a uno sguardo diretto sul mondo: "la vista sulla realtà immediata è diventata una chimera nel paese della tecnica".[39]

Dunque il cinema è in grado di lavorare su spunti apparentante opposti: sa come intercettarli, come accostarli, come ricomporli. Appunto, riesce a tener insieme l'eccitazione e l'abitudine, la coscienza e l'inconscio, l'immediatezza e la mediazione. Di più: sa perfino mediare tra l'estetico e il comunicativo. Perché se è vero che l'epoca chiede al comunicativo di imporre le proprie ragioni, è anche vero che essa non può o non vuole rinunciare del tutto all'estetico con i suoi valori tradizionali. Ecco allora la significatività di Delluc: la sua battaglia per l'arte è certo un passo indietro rispetto alle considerazioni di Benjamin sul tempo della riproducibilità tecnica (ma anche alle posizioni di Kracauer, che in uno straordinario saggio sulle sale di Berlino denuncia la voglia di ricondurre i film al decoro delle opere tradizionali, anziché lasciarli esprimere una superficialità, una disgregazione, una frammentazione del tutto consone alla società di massa);[40] questa sua battaglia tuttavia segnala anche la necessità di continuare a fare i conti con categorie tradizionali, se non altro perché è attraverso esse che il nuovo mezzo può apparire come un fenomeno socialmente positivo, socialmente legittimato. Il cinema sta al gioco: è un medium; ma sa anche ammantarsi di arte (magari una promessa di arte; o magari un'arte dai caratteri più popolari...). In questo modo fa avanzare il nuovo; e intanto dimostra egualmente di poter fare i conti anche con il vecchio, di saperne recuperare alcuni valori, di portarne avanti l'eredità. Raymond Spottiswoode, diciassette anni dopo, fisserà bene il punto di convergenza: "la comunicazione è un obbiettivo indispensabile

delle opere d'arte". Dunque estetico e comunicativo possono ben compenetrarsi; del resto "quando lo spettatore è consapevole nel dettaglio dei mezzi di cui l'artista si serve per la sua comunicazione, stabilirà con lui un perfetto contatto".[41] Appunto, è nel matrimonio tra i due fronti che si potrà avere il meglio.

Dunque il cinema *negozia*: e negozia anche le proprie misure di fondo. Questo sforzo di ricomposizione ha spesso a che fare con la ricerca di un *compromesso*. Non di rado infatti le convergenze perseguite dal cinema hanno come effetto di rendere "potabili" soluzioni altrimenti troppo unilaterali o troppo esclusive. In questi casi, scelte che pure sono contemplate nello spazio sociale (pensiamo, per usare le parole di Delluc, alle rappresentazioni "brusche" del Cubismo; ma anche alle tensioni che marcano una folla e che sembrano appianarsi dentro una sala cinematografica) vengono riprese e insieme addolcite: il medium cinematografico può farsene così più facilmente e più diffusamente portatore. Tuttavia, se il cinema punta spesso al compromesso, è anche vero che sa egualmente praticare la radicalità. Forse non nella produzione *mainstream*, dove appunto la larga accettabilità delle proposte costituisce un tratto discriminante; ma almeno in ambiti dove esso fa emergere la sperimentazione, l'autorialità, la ricerca espressiva. Anche in questi casi, tuttavia, siamo di fronte a un lavoro negoziale: anche l'esasperazione infatti può essere una giusta e ragionevole risposta alle diverse spinte in cui il cinema è preso, e dunque nascere da un lavoro di confronto e soppesamento. Allo stesso modo, anche le soluzioni più piane possono rivelare un aspetto di radicalità: proprio per la loro natura di compromessi, esse appaiono del tutto potabili, ma intanto ribollono degli ardori da cui sono nate; anzi, la loro potabilità consente di far passare proprio quegli ardori. Non è un caso allora che il cinema più avanzato (come del resto spesso succede nelle avanguardie) provveda a delle soluzioni che, apparentemente "scandalose", ben presto si rivelano perfettamente funzionali; e in parallelo non è un caso che il cinema classico hollywoodiano (quello in cui la produzione *mainstream* meglio si realizza), visto da vicino, sia assai meno

classico e più fiammeggiante di quello che molte ricostruzioni non ci dicano.[42]

Aggiungo che il cinema compie questo lavoro di negoziazione sia nell'ampio spazio della cultura, sia nello spazio più specifico della sua fruizione. Voglio dire che il confronto e la ricomposizione riguardano sia le dinamiche che stanno alla base della costruzione di un testo filmico (e che portano appunto a questa o a quella soluzione tra le diverse possibili), sia le dinamiche del consumo (in cui la reciproca commisurazione è tra il testo filmico e uno spettatore con le sue attese, le sue competenze, le sue conoscenze ecc.). Il cinema "si regola" sia sul circuito dei discorsi sociali, sia sulla sua visione. In ogni caso "si regola": trova un punto di equilibrio, lo fa proprio e lo mette in vista; pronto a sua volta a fare della propria proposta un ulteriore elemento in gioco, da equilibrare con la situazione che si viene creando non appena essa comincia a circolare tra un pubblico.[43]

Dunque una negoziazione. Talvolta in nome del compromesso, talvolta all'insegna dell'esasperazione. Sia in sede di allestimento del testo filmico, sia in sede del suo consumo. Soprattutto, una negoziazione che accompagna il lavoro di rielaborazione delle istanze che attraversano lo spazio sociale portato avanti dal film; e che, nell'accompagnare questo lavoro, in qualche modo lo nutre e se ne nutre. C'è infatti una perfetta complicità tra lo sforzo del cinema di "mettere in forma" ciò che esso incontra e l'attitudine a "negoziare" tra le diverse spinte e controspinte tra cui è preso. Insomma, il cinema mette in forma il proprio tempo e nel metterlo, per metterlo, negozia; negozia in vista della messa in forma e usa la propria messa in forma per una ulteriore negoziazione. Il suo terzo elemento di vantaggio, dopo l'essere un mezzo di comunicazione e un mezzo capace di articolare proposte forti, è appunto la sua capacità di dialogo: in un tempo più tumultuoso che mai; e in un tempo che scopre di aver un nuovo bisogno di mediazione, visto che quelle tradizionali, affidate a istituzioni e processi ormai obsoleti, non sembrano ormai più perfettamente funzionare.

1.6. *Cinema, Novecento*

Possiamo allora tornare alla questione che a un certo punto ci eravamo posti. Se il cinema incarna lo sguardo del Novecento, cosa assicura questa sintonia? Cosa alimenta l'incontro? E quali effetti ha sui convenuti?

Ciò che ora possiamo dire è che il cinema si presenta all'appuntamento caratterizzato da un triplice tratto. È un medium, in un'epoca che guarda ai media piuttosto che all'arte. È un medium che mette in forma gli spunti che circolano nello spazio sociale, in un'epoca che cerca nuovi miti e nuovi riti. Ed è un medium che negozia tra istanze spesso contraddittorie, in un'epoca in cui il conflitto tra valori divergenti è aperto e talvolta anche drammatico e insieme in cui le tradizionali camere di compensazione sembrano venir meno. Questo triplice tratto influisce direttamente sul tipo di sguardo che il cinema adotta. Si tratta appunto di uno sguardo capace di dare evidenza e diffusione a ciò su cui si appunta: il cinema, in quanto medium, esibisce e mette in comune. Ancora, si tratta di uno sguardo in grado di chiarire e di orientare: il cinema, in quanto dispositivo della messa in forma, offre modelli di lettura e di comportamento pronti a diventare a loro volta canonici, anche se la quotidianità della sua azione dà a tutto questo una certa leggerezza. Infine, si tratta di uno sguardo sincretico, che si misura con posizioni differenti e insieme cerca di individuare soluzioni praticabili: il cinema, in quanto dispositivo di negoziazione, cerca di ricomporre ciò che incontra. Icasticità, esemplarità, praticabilità, sincretismo ecc.: le misure su cui il cinema lavora, nel sintonizzarsi con la sua epoca, sono in fondo queste. Molte delle definizioni recenti che hanno cercato di mettere a fuoco il ruolo e l'azione del cinema nel quadro della modernità, come per esempio l'idea che esso funga da "sfera pubblica", o l'idea che esso fornisca un linguaggio "vernacolare", possono trovare in questi caratteri delle precisazioni.[44]

Resta da dire che quello di cui parliamo non è evidentemente "tutto" il cinema, bensì un "certo" cinema. Si tratta in particolare di quel cinema che ha voluto e saputo assumere i

contorni di una vera e propria *istituzione sociale*, e cioè di un dispositivo riconosciuto e riconoscibile, dotato di tratti ricorrenti e ben inserito nel proprio contesto. Del resto è proprio questo cinema che la critica ben rappresentata da Delluc, dal primo dopoguerra in poi, ha contribuito a sua volta a "istituzionalizzare". Si tratta di un cinema che troverà nella produzione *mainstream* e nella fase cosiddetta classica il suo momento migliore; ma anche di un cinema che saprà, dentro e oltre questa produzione, articolare le proprie proposte, facendo loro assumere contorni che via via risponderanno al meglio ai bisogni della società. Del resto nessuna istituzione è immobile: anche il cinema, anche "questo" cinema, saprà adattare la propria vocazione alla comunicabilità, il proprio lavoro di messa in forma, i propri punti di negoziazione.

Dunque chi ha incarnato lo sguardo della modernità non è stato certo il cinema "in sé", bensì un "certo" cinema; e parallelamente, è stata una "certa" modernità a trovare nel cinema chi ne incarnava l'occhio. L'incontro ha messo in ombra, e forse ha lasciato fuori della porta, altre possibili traiettorie, altre possibili realtà. Se si vuole, "altri" cinema, magari solo pensati, magari solo possibili; e un'"altra" modernità novecentesca, magari solo accennata, o magari resa invisibile. Del resto, lo si sa bene, ogni "sintonia" è anche una storia di esclusioni e di rifiuti. Nel ripercorrere i rapporti tra il cinema e il suo tempo bisognerebbe dunque lavorare su un doppio piano, sulla scena e il retroscena. Nelle pagine precedenti abbiamo messo in luce il cinema che ha tenuto, e saldamente, la scena. Continueremo a farlo, ben consapevoli che però anche il retroscena ha la sua importanza. Ma è sulla scena, se non altro per convenzione, che la recita principale ha di solito luogo.

NOTE

[1] B. Balázs, *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien und Leipzig, Deutsch-Österreichisches Verlag, 1924 (tr. it. parziale *L'uomo visibile*, in A. Barbera – R. Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 108-110).

[2] S.A. Luciani, *L'antiteatro. Il cinematografo come arte*, Roma, La Voce Anonima Editrice, 1928, p. 76.
[3] J. Epstein, *Le regard du verre*, nel numero monografico *Cinéma* di «Les Cahiers du mois», Editions Emile-Paul Frères, 16-17, 1925 (tr. it. "Lo sguardo del vetro", in M. Canosa (a cura di), *Cinéma. La creazione di un mondo*, Genova, Le Mani, 2001, pp. 18-19). L'intervento verrà poi ripreso e ampliato in *Le cinématographe vue de l'Etna*, Paris, Les Ecrivains Réunis, 1926 (tr. it. in J. Epstein, "Il cinematografo visto dall'Etna" in *L'essenza del cinema*, Roma, Bianco e Nero, 2002)
[4] A. Gance, *Le temps de l'image est venu*, in AA. VV., *L'art cinématographique*, II, Paris, F. Alcan, 1926, p. 94.
[5] Comunque l'idea continuerà a camminare anche dopo gli anni '20, e in qualche modo ispirerà uno dei libri chiave della riflessione sul cinema, *Theory of Film* di S. Kracauer, di cui ricordo qui uno dei passi chiave: "Il cinema ci permette di vedere quello che non vedevamo, o forse addirittura non potevamo vedere, prima del suo avvento. Validamente ci aiuta a scoprire il mondo materiale con le sue corrispondenze psicofisiche. Riscattiamo letteralmente questo mondo dal suo stato di sonno, di virtuale di non-esistenza, sforzandoci di farne l'esperienza attraverso la macchina da presa", S. Kracauer, *Theory of Film*, New York, Oxford University Press, 1960 (tr. it. *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 429).
[6] Vorrei usare l'espressione "spirito del tempo", soprattutto a proposito del tempo della modernità, con la massima cautela, memore se non altro di quanto suggerisce Franco Moretti: "Altro che spirito del tempo, al singolare, che ritorna tal quale in ogni quadro, ogni romanzo e ogni sinfonia! La storia letteraria è un campo di battaglia – e lo è soprattutto negli anni del modernismo" (F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, p. 140).
[7] S.A. Luciani, *L'antiteatro...*, op. cit., p. 76.
[8] E. Panofsky, *Style and Medium in the Motion Picture*, in «Bulletin of the Department of Art and Archaeology», Priceton University, 1934, poi in «Critique», 3, 1947, infine in D. Talbot, *Film: an Anthology*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1966 (tr. it. *Stile e mezzo nel cinema*, in «Cinema e Film», 5-6, 1968, pp. 5-14).
[9] La citazione è tratta dal famoso saggio "Le piccole commesse vanno al cinema" [*Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*], in cui appunto Kracauer richiama i temi ricorrenti della cinematografia dell'epoca. Il saggio condensa una serie di articoli apparsi nella «Frankfurter Zeitung» nel marzo 1927, e fa parte della raccolta *Das Ornament der Masse*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963 (tr. it. *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982, p. 88): ma da ricordare anche l'ampia attività di critico filmico per la stessa rivista, con recensioni oggi in parte raccolte nel volume S. Kracauer, *Kino Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974.
[10] L. Moussinac, *Naissance du cinéma*, Paris, Povolozky, 1925, poi ripreso parzialmente in *L'âge ingrat du cinéma*, Paris, Editions du Sagittaire, 1946 (tr. it. *L'età ingrata del cinema*, Milano, Ed. Poligono, 1950).

[11] Il saggio, che ha varie versioni, e di cui Miriam Hansen ha messo in luce sia la genesi che le riscritture, è qui ripreso nella sua versione più conosciuta, del 1936: W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* in «Zeischrift für Sozialforschung», I, 1936 (ora in *Gesammelte Schriften*, I/2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, pp. 709-739; prima versione *ibi* p. 431-469 [Das Kunstzerk im Zeitalts seiner Technische Reproduzierbarkeit]; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete di Walter Benjamin. Scritti 1934-1937*, VI, Torino, Einaudi, 2004).
[12] W. Benjamin, *L'opera d'arte...*, op. cit., p. 275 (corsivo dell'autore). A. Pinotti, in *Piccola storia della lontananza. Benjamin storico della percezione*, Milano, Cortina, 2001, ha ben messo in luce la derivazione di questa idea benjaminiana da Riegl e Wölfflin.
[13] Tutte e tre le ultime citazioni sono in W. Benjamin, *L'opera d'arte...*, op. cit., pp. 275-276 (corsivo dell'autore). Le tendenze presumibilmente richiamano il ruolo della massa perché ripropongono i principi da cui essa nasce, e cioè l'accorciamento delle distanze tra gli individui e la loro confluenza in una entità complessiva.
[14] Tutte le citazioni sono tratte da *L'opera d'arte...*, op. cit., rispettivamente da p. 295, pp. 295-296, p. 291 e p. 289.
[15] Sulla differenza tra valore cultuale e valore espositivo, e sul passaggio dell'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica dal primo al secondo, si veda W. Benjamin, *L'opera d'arte...*, op. cit, pp. 281-286.
[16] Benjamin coglie questa dinamica il tutta la sua complessità: il bisogno di accostarsi al mondo è anche legato al fatto che nella modernità l'esperienza delle cose si sta come svuotando; e il cinema risponde sia della vicinanza che dello svuotamento. Chiarirò questo punto nel capitolo conclusivo di questo libro.
[17] Se dunque mi appoggio ai testi teorici del periodo, è perché trovo che sia qui (sia pur nel quadro di una più vasta rete di discorsi sociali), che il cinema comincia ad essere percepito come una realtà complessa ma precisa, a cui si può fare comune riferimento: come "quella" cosa, con cui poi faremo per altri settant'anni i conti. Inutile ricordare che anche sul versante della produzione si assiste a una "istituzionalizzazione" del cinema, analoga nella funzione, anche se non sempre analoga nei contenuti.
[18] La dizione "quinta arte" è di Delluc, mentre quella di "sesta arte" è di Canudo, che poi opta per la più nota "settima arte". Per l'opzione finale, si veda in particolare R. Canudo, *L'usine aux images*, Paris, Chiron, 1927 (tr. it. *L'officina delle immagini*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1966). Su Canudo, si veda G. Dotoli, *Nascita della modernità: Baudelaire, Apollinaire, Canudo, il viaggio dell'arte*, Fasano, Schena, 1995 e *Ricciotto Canudo, 1877-1977: atti del Congresso internazionale nel centenario della nascita. Bari-Gioia del Colle, 24-27 novembre 1977*, Paris, A.-G. Nizet, 1978.

[19] Si veda, di R. Canudo, *Il trionfo del cinematografo*, in «Nuovo giornale», Firenze, 25 novembre 1908, ripubblicato in «Filmcritica», 278, 1977, pp. 296-302; una riscrittura di questo saggio porterà al più famoso testo *La naissance d'une sixième art. Essai sur le cinématographe*, in «Les Entretiens Idéalistes», Paris, 25 octobre 1911 (noto che una parafrasi de *Il trionfo del cinematografo* appare anche in «La rivista fono-cinematografica», 3-4, 20-26 gennaio 1909, Torino, siglato B.C.V.). Gli intellettuali novecenteschi ondeggiano effettivamente tra una applicazione al cinema delle categorie formatesi a ridosso delle arti tradizionali, e una percezione spesso ambigua che il cinema costituisca un terreno del tutto nuovo, in cui è in gioco l'emergere di un'industria culturale e di un sistema mediale: la tendenza è stata ben sottolineata a più riprese da Alberto Abruzzese, a partire da *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Venezia, Marsilio, 1973 e *L'immagine filmica: materiali di studio*, Roma, Bulzoni, 1974.

[20] L. Delluc, *Le Cinquième Art* in «Le Film», 113, 13 mai 1918 poi riedito come *L'art du cinéma* in «Cinéma et Cie», 1919, ora in *Ecrits cinématographiques, Cinéma et Cie*, II/1, Paris, Cinémathèque Française, 1986, pp. 114-118.

[21] Per una analisi dei media come strumenti di trasmissione, di rappresentazione e di relazione, si veda F. Casetti, *Lettera ad Enzensberger*, in A. Abruzzese – G. Montagano (a cura di), *Caro Enzensberger*, Milano, Lupetti, 1992, pp. 45-51.

[22] M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGrow – Hill, 1964 (tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967).

[23] Parlando di *medium*, Benjamin ne mette soprattutto in luce la capacità di organizzare la percezione sensoriale umana in un certo modo (cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte...*, op. cit., pp. 275-276): se è la dimensione rappresentazionale ad essere privilegiata, il contesto del suo discorso provvede però a render presenti anche le altre funzioni di un *medium*.

[24] A questo proposito va ricordata la sferzante ironia di Benjamin nei confronti di coloro che invece di porsi la "domanda fondamentale", e cioè se l'avvento di fenomeni come la fotografia o il cinema non cambi i caratteri complessivi dell'arte, continuano a usare le vecchie categorie estetiche: "È molto istruttivo osservare come lo sforzo di far rientrare il cinema nell'arte costringa tutti questi teorici ad attribuirgli, con una pervicacia senza precedenti, quegli elementi cultuali che non ha" (*L'opera d'arte...*, op. cit., p. 283). Ciò che Benjamin non coglie è che nei medesimi anni in cui egli scrive il cinema sta diventando a sua volta oggetto di culto (indicative ad esempio le rassegne filmiche ospitate per opera di Iris Barry nel Museum of Modern Art di New York), inserendosi anche fisicamente nell'ambito delle arti del Novecento.

[25] Pensiamo ad esempio come Benjamin contrappone all'arte la moda, attribuendo a quest'ultima una maggiore capacità di capire i processi in corso, se non altro a causa del gruppo di utilizzatori cui è destinata (e per il fatto di essere destinata a un gruppo di utilizzatori): "È noto come l'arte sia spesso capace di cogliere, per esempio in immagini, la realtà percepibile con un anticipo di anni. Certamente la sensibilità per il futuro propria del singolo artista supera di gran lunga quella della gran signora. Tuttavia la moda, in virtù del fiuto incomparabile della collettività femminile per ciò che si prepara nel futuro, è in contatto molto più costante e preciso con le cose a venire. Ogni stagione porta nelle sue ultime creazioni un qualche segnale segreto delle cose future. Chi imparasse a leggerli, non solo potrebbe conoscere in anticipo qualcosa delle nuove correnti artistiche, ma anche dei nuovi codici, delle guerre, delle rivoluzioni" (W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, in *Gesammelte Schriften*, V/1-2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, (tr. it. *I «passages» di Parigi*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, IX, Torino, Einaudi, 2000, p. 68).

[26] Sulla "mediatizzazione" dell'arte, si legga questa pungente osservazione di Benjamin: "l'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità" (*L'opera d'arte...*, op. cit., p. 277).

[27] Benjamin, almeno mi pare, non esplora chiaramente questa strada, che invece oggi appare un percorso particolarmente interessante. Su questo nuovo compito sia dell'operato che della riflessione estetici, si veda il lavoro di Pietro Montani, in particolare *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati, 1999.

[28] L. Delluc, *Le cinéma, art populaire* (1921), ora in *Ecrits cinématographiques. Le cinéma au quotidien*, II/2, Paris, Cinémathèque Française, 1990, pp. 279-288.

[29] "Rio Jim [...], semplice come Oreste, si muove in una tragedia eterna senza sbavature psicologiche. Vi ho già parlato di *Pour sauver sa race*. Non vi sembra che la terribile femmina interpretata da Louise Glaum abbia il fatale splendore di Clitennestra? E che Bessie Love evochi l'energia pudica e selvaggia di Elettra?". *Ibi*, p. 286.

[30] Sul processo della "messa in forma", compiuto da ogni *medium*, qualche suggerimento è in F. Casetti e R. Eugeni, *I media in forma. Il lavoro della pubblicità dalla réclame alla publicity*, in F. Colombo (a cura di), *I persuasori non occulti*, Milano, Lupetti & Co., 1989, pp. 43-61.

[31] R. Summers, *The Moving Picture Drama and the Acted Drama. Some Points of Comparison as to Technique*, in «The Moving Picture World», 19 September 1908, poi in S. Kauffmann – B. Henstell, *American film criticism, from the beginnings to Citizen Kane*, New York, Liveright, 1972, p. 10.

[32] D. Bordwell, *On history of film style*, Cambridge – London, Harvard University Press, 1997.

[33] E. Giovannetti, *Il cinema e le arti meccaniche*, Palermo, Sandron, 1930, p. 23; E. Panofski, *Stile e mezzo nel cinema*, op. cit., p. 10.

[34] R. Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1932 (tr. it. parziale *Film come arte*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 41-42). Ovviamente sarà Marshall Mac Luhan, sulla linea di Innis, a portare più avanti l'idea di una "specificità" o almeno di una "caratteristica" di ogni medium. L'idea poi si riaffaccerà con un'altra declinazione nel dibattito sull'"apparato cinematografico" degli anni '70 (anche se in questo caso sarà il *setting* della fruizione, più che i tratti del medium in senso proprio, a risultare determinante).

[35] L'idea che la tecnica non sia determinante, ma sia a sua volta determinata da orientamenti e bisogni sociali, si affaccia già tra le due guerre in Balász: "Le invenzioni tecniche non cadono dal cielo e non nascono nei laboratori come prodotti puramente scientifici: perché anche lo sviluppo tecnico dipende da cause sociali. E le invenzioni hanno luogo quando è tempo che vengano", in B. Balász, *Der Geist des Films*, Halle, Verlag Wilhelm Knapp, 1930 (tr. it. *Estetica del film*, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 169). Si veda comunque al proposito il contributo ormai classico di R. Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, London, Fontana - Collins, 1974 (tr. it. *Televisione. Tecnologia e forma culturale e altri scritti sulla TV*, Roma, Editori Riuniti, 2000).

[36] Ho provato a evidenziare i legami del cinema con i circuiti più generali dei discorsi (e delle pratiche) sociali in *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, in I. Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 21-31.

[37] L. Delluc, *La photoplastique au cinéma*, «Paris-Midi», 6 juillet 1918, ora in *Ecrits cinématographiques. Cinéma et Cie*, II/1, Paris, Cinémathèque Française, 1986, pp. 210-212.

[38] Una buona introduzione ai grandi processi che contraddistinguono la modernità è M. Berman, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon & Schuster, 1982 (tr. it. *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985); ma si vedano anche S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1983 (tr. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988); A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990 (tr. it. *I cinque paradossi della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1993); D. Frisby, *Fragments of modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge, Polity Press, 1985 (tr. it. *Frammenti di modernità*, Bologna, Il Mulino, 1992); D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, London, Basil Blackwell, 1990 (tr. it. *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1993).

[39] Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte...*, op. cit., rispettivamente p. 301 (corsivo dell'autore), p. 297 e p. 293.

[40] S. Kracauer, *Kult der Zerstreuung*, originariamente pubblicato sulla «Frankfurter Allgemeine», 4 März 1926, poi incluso in *Das Ornament der Masse*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963 (tr. it. "Il culto del divertimento", in *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982).

[41] R. Spottiswoode, *A Grammar of the Film, An Analysis of Film Technique*, London, Faber and Faber, 1935, p. 257.

[42] Sulla profonda funzionalità delle avanguardie alla cultura di massa, si veda A. Abruzzese, *Forme estetiche e società di massa*, Venezia, Marsilio, 1992. Sulla necessità di una rilettura del cinema classico in una chiave meno classica, si veda M. Hansen, *The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism*, in C. Gledhill – L. Williams (eds), *Reinventing Film Studies*, London - New York, Arnold – Oxford University Press, 2000, pp. 332-350.

[43] Sulla negoziazione nella comunicazione, si veda F. Casetti, *Communicative Negotiation in Cinema and Television*, Milano, Vita e Pensiero, 2002; si veda anche C. Gledhill, *Pleasurable Negotiations*, in S. Thornham (ed), *Feminist Film Theory: A Reader*, New York: New York University Press, 1999, pp. 166-179.

[44] Si veda in particolare M. Hansen, *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, e *The mass production of the senses...*, op. cit.

2.
INQUADRARE IL MONDO

2.1. *Di più, di meno*

Se è vero che il cinema si impone fin da subito per la sua capacità visiva, è anche vero che il suo sguardo presenta parecchie ambiguità. Una lettura parallela dei due volumi di Bela Balázs scritti durante gli anni Venti, rispettivamente *Der sichtbare Mensch* del 1924 e *Der Geist des Films* del 1930, ce ne fornisce una preziosa testimonianza.[1] Nel primo libro ciò che emerge è soprattutto l'idea di un dispositivo che ci porta a riappropriarci del senso della vista. "La lente del cinema ti rivela le singole cellule del tessuto vitale, ti fa nuovamente sentire la materia e la sostanza della vita concreta. Essa ti mostra cosa fa la tua mano, che tu non osservi e non noti affatto, mentre accarezza o colpisce. Tu vivi in lei senza vederla. Ti palesa l'intimo volto di tutti i tuoi gesti vitali nei quali appare la tua anima e tu non la conosci. La lente dell'apparecchio cinematografico ti mostrerà sulla parete l'ombra con la quale vivi senza notarla e ti racconterà l'avventura e il destino del sigaro nella tua mano ignara e la segreta, perché inosservata, vita di tutte le cose che ti sono compagne nella vita".[2] Dunque il cinema offre allo sguardo ciò che altrimenti noi faremmo scivolare via: ci apre (o ci riapre) gli occhi e, attraverso essi, ci consente di afferrare la realtà in cui siamo immersi. Ciò vale soprattutto per il volto dell'uomo: inquadrandolo, il cinema arriva a restituirci l'intera gamma dei suoi tratti, facendo emergere "tipo e personalità, elementi ereditari e acquisiti, fato e volontà propria";[3] così come arriva a restituirci, e in tempo reale, la "polifonia" dei sentimenti che su esso si succedono. Soprattutto in Primo Piano, il volto "diventa il *tutto* in cui è contenuto il dramma".[4] Di qui l'idea che ogni inquadratura ci porti dritto al cuore delle co-

se: ci restituisce la sostanza di quanto è ripreso e insieme ci fa sentire il respiro del mondo intero. Lo si capisce bene quando un film deve ritrarre per esempio la folla: "Con una serie di primi piani, di mezzi primi piani e di riprese dettagliate, esso ci mostrerà i singoli granellini di sabbia di cui è composto questo deserto, affinché anche in presenza del quadro totale rimanga presente la vita brulicante nei suoi atomi. In tali primi piani noi sentiamo la viva materia spirituale di cui è formata la massa".[5]

Sei anni dopo, in *Der Geist des Films*, l'esigenza di rimpadronirsi del senso della vista rimane: ma le occhiate lanciate al mondo rivelano un nuovo e più sottile statuto. Un volto sullo schermo non solo rende visibile lo spirito che vi si incarna e che di solito sfugge; richiama anche il fatto di essere visto da qualcuno, in un certo modo, da una certa prospettiva. "Non esiste una *fisionomia in sé*. Ci sono solo quelle che vediamo. E queste cambiano, a seconda del punto *da cui* le guardiamo. La fisionomia dipende dal punto di vista, cioè dall'inquadratura. La fisionomia non è solo un dato oggettivo, ma contemporaneamente il nostro rapporto con questo dato. Una sintesi".[6] Dunque il cinema riscatta lo sguardo, ma nello stesso tempo lo àncora a un atto percettivo; quel che entra in campo è anche la presenza di un vedente, di un rapporto con l'oggetto visto, di una modalità di inquadrare l'oggetto; in una parola, di un *punto di vista*.

Le conseguenze sono decisive. Innanzitutto, lo sguardo perde la sua immediatezza: vedendo la realtà sullo schermo, inevitabilmente portiamo allo scoperto noi stessi. "Nell'immagine vediamo allo stesso tempo la nostra posizione, ovvero la nostra relazione con l'oggetto".[7] In secondo luogo, lo sguardo perde la sua neutralità: vedendo la realtà sullo schermo, e vedendola da una certa prospettiva, adottiamo un certo atteggiamento e un certo orientamento. "Ogni angolo visuale sul mondo implica una visione del mondo".[8] Infine lo sguardo perde la sua pienezza: vedendo la realtà sullo schermo, vediamo solo quello che la prospettiva adottata ci consente di cogliere. Il mondo diventa allora un caleidoscopio: "Delle cose infatti noi vediamo non una, ma cento diverse immagini a seconda delle diverse visuali da cui le guardiamo".[9] Il reale non è più a portata d'occhio, pronto a rivelarsi in sé, e a rivelarsi nella sua interezza; vediamo che siamo noi a vedere, in una certa ottica e in modo sempre parziale. In questo senso, *Der Geist des films* ridisegna la logica della visione. E tuttavia il desiderio, o forse il sogno, di uno sguardo pregnante rimane: auspicando l'avvento del film a colori, Balázs prevede che esso "potrà, nei primi piani, riprodurre anche le più lievi sfumature; scoprirà un mondo nuovo del quale non sappiamo oggi nulla, sebbene, nella realtà, lo vediamo ogni giorno".[10]

Può essere utile ricordare che nell'intervallo tra i due contributi di Balázs, Erwin Panofsky pubblica il suo celebre saggio *La prospettiva come forma simbolica*.[11] L'attenzione viene riportata su uno dei momenti chiave della storia dell'arte: il Rinascimento arriva a concepire la rappresentazione pittorica come l'intersezione piana di una "piramide visiva" al cui vertice è posto l'occhio di un ideale osservatore della scena e i cui spigoli sono costituiti dalle linee che si dipartono da questo occhio. Ciò significa che lo spazio che si dispiega sulla superficie di un quadro non si presenta come una realtà in sé, ma come qualcosa di *visto*: chi regge il gioco è uno sguardo che contempla (e controlla) il mondo. Panofsky giustamente osserva che la "prospettiva artificiale" fa appello anche a una base matematica che in qualche modo oggettivizza la rappresentazione; e tuttavia la presenza di un osservatore nella sua singolarità non viene mai del tutto cancellata. "[La prospettiva] riduce i fenomeni artistici a regole ben definite, anzi a regole matematicamente esatte, ma d'altro canto le fa dipendere dall'uomo, anzi dall'individuo, in quanto queste regole si riferiscono alle condizioni psicofisiche dell'impressione visiva e in quanto il modo in cui agiscono viene determinato dalla posizione, che può essere liberamente scelta, di un "punto di vista" soggettivo".[12] Dunque l'atto del vedere continua a costituire un riferimento essenziale: per quanto astratto possa essere lo sguardo che lo organizza, il quadro è sempre intimamente una "veduta".

Tuttavia questa astrazione a cui è sottoposto lo sguardo, e che in qualche modo "smaterializza" il punto di vista, costituisce indubbiamente un problema: Panofsky, se da un lato ne sottolinea le implicazioni ideologiche, dall'altro ci ricorda anche che la modernità più avanzata attaccherà la rappresentazione prospettica proprio su questo punto.[13] Può essere perciò opportuno fare un altro richiamo, che ci sposta dal terreno della pittura a quello della letteratura e dal Rinascimento agli anni in cui il cinema nasce e si sviluppa. Mi riferisco alla ampia serie di prefazioni e di interventi che Henry James viene scrivendo tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento,[14] con una coincidenza rispetto all'affermarsi del nostro oggetto di analisi che è stata da più parti sottolineata.[15] Come è noto, James suggerisce (e a sua volta si impegna) a narrare una vicenda come se essa passasse attraverso gli occhi (o la coscienza) di un personaggio. Alla base di una tale scelta ci sono varie motivazioni: per esempio la necessità di trovare un centro alla narrazione che consenta coerenza e intelleggibilità alla storia; ma anche il bisogno di intensificare il racconto, legandolo direttamente alle percezioni e alle sensazioni di chi agisce nel mondo diegetico.[16] Quali siano le ragioni adottate, resta il fatto che, sulla base di questa scelta, raccontare significa offrire il resoconto dell'impressione che di una vicenda ha avuto un "testimone oculare" interno alla storia, che si muove concretamente dentro di essa. James designa questo "testimone oculare" in vari modi, tutti significativi: *percettore*, a sottolinearne la funzione di osservatore in campo; *riflettore*, a evidenziarne la capacità di illuminare con un raggio di luce ben direzionato il cuore della vicenda; e *lastra*, a rimarcarne il compito di registrare nei propri occhi e nella propria coscienza i riflessi dei fatti. La sua presenza è decisiva: la narrazione, includendolo, finisce anche con il declinarsi su di lui; è il suo vivere gli eventi il vero sugo della storia. Ma la sua presenza è decisiva anche in un altro senso: la narrazione, facendosi guidare da lui, adotta inevitabilmente una "prospettiva ristretta"; ciò che fa emergere, è solo quanto lui vede dal suo punto di osservazione.

Restiamo un attimo su questa idea di "prospettiva ristretta". James la illustra con un'immagine diventata celebre, quella della narrazione come un edificio dalle infinite finestre: "La casa del romanzo non ha una finestra, ma un milione[...] A ciascuna d'esse c'è una figura con un paio d'occhi, o almeno con un binocolo, che costituisce ogni volta uno strumento unico per l'osservazione, in grado di assicurare, a chi ne faccia uso, un'impressione distinta da ogni altra. Lui e i suoi vicini guardano lo stesso spettacolo, ma uno vede di più dove l'altro vede di meno, uno vede nero dove l'altro vede bianco, uno vede grande dove l'altro vede piccolo, uno vede cose grossolane dove l'altro vede cose raffinate, e così via".[17] La conseguenza è una visione inevitabilmente personale:[18] la percezione del mondo è quella di ciascuno e non c'è uno sguardo in assoluto. Ma la conseguenza è anche una visione inevitabilmente contingente: la percezione dipende dalla "finestra" dietro a cui ci si trova; o meglio, dietro a cui si è capitati, nel corso della propria esistenza. Infine, e soprattutto, la conseguenza è una visione inevitabilmente parziale: l'osservatore, specie se è dietro a una semplice fessura, riesce a cogliere soltanto una piccola fetta della "scena umana"; la percezione dell'intero quadro gli è preclusa per sempre. Di qui il succo di quella che possiamo considerare la lezione jamesiana: ogni racconto implica uno sguardo; questo sguardo è legato a un punto di vista, e cioè a un preciso punto da cui si vede; il punto di vista coincide con la presenza di un osservatore e nello stesso tempo evidenzia le condizioni dell'osservazione; esso è cioè il "*locus*" in cui lo sguardo si incarna in un soggetto scopico e si situa in un complesso di circostanze; e dunque è ciò che assegna allo sguardo quell' "*ego-hic-nunc*" che ne fa uno sguardo finalmente "mondano".

Ora, se c'è una proprietà tipica dello sguardo compiutamente moderno, essa è proprio quella di essere uno sguardo "mondano", necessariamente incarnato e situato. In un efficace studio che prende le mosse dai fisiologi della prima metà dell'Ottocento, Jonathan Crary ha evidenziato il sorgere del nuovo paradigma: ciò che questi studiosi mettono in luce è

come il vedere dipenda da una serie di processi fisici e mentali che rimandano da un lato al corpo dell'osservatore, dall'altro alla situazione in cui egli opera; ne consegue una liquidazione del modello cartesiano per il quale l'occhio costituisce un semplice punto di passaggio che mette in rapporto diretto la realtà e la sua immagine mentale; vedere è trasformare i dati, è rielaborarli, è ricostruirli, sulla base di una capacità e in rapporto a delle circostanze.[19] Ricollocato in questo quadro, lo sguardo scopre d'un tratto i propri limiti: esso risponde a un soggetto, prima ancora che alla realtà; opera prelievi parziali, anziché una apprensione totale; agisce nell'attimo, anziché fuori del tempo. L'idea di una assolutezza dello sguardo sembra svanire: la pretesa di una oggettività, di una necessità, soprattutto di una totalità, si dissolvono d'un tratto.

Sarebbe interessante approfondire questa nuova idea di visione sia nelle sue radici che nelle sue conseguenze;[20] ma ritorniamo a Balázs e al cinema. Il nostro piccolo *détour* ci consente di capire meglio l'esigenza che anima *Der Geist des Films*. Non che l'autore ungherese abbia rapporti diretti con James, così come non li ha con Panofsky: salvo le suggestioni fenomenologiche assorbite nelle sue frequentazioni tedesche, la sua fonte ispiratrice sono soprattutto i film di Ejzenštejn con la loro idea che ogni raffigurazione del mondo non può che essere "orientata". In più, sempre rispetto a James, egli lavora sulla rappresentazione filmica indipendentemente dalla presenza o meno di un "testimone oculare" interno al racconto. Tuttavia c'è qualcosa che lega la sua presa di posizione con le preoccupazioni jamesiane: sullo sfondo delle pressioni della modernità, entrambi gli autori colgono la necessità di tener presente il punto di vista e con esso di porre fine a un'idea di sguardo onnicomprensivo, astratto, assoluto. Le misure con cui bisogna fare i conti sono quelle inverse: la limitatezza, la soggettività, la contingenza. Vedere diventa un'avventura più rischiosa.

Prendiamo in particolare uno dei tre aspetti, e cioè la limitatezza del campo visivo. Ogni occhiata può solo afferrare frammenti di mondo; e il mondo diventa un insieme di frammenti. L'idea circola in parecchi contributi: l'abbiamo

incontrata in James, con la sua metafora della casa dalle molte finestre; potremmo esplorarla con ben altra radicalità per esempio in Benjamin, che analizzando i caratteri dell'esperienza moderna ne mette in luce soprattutto la perdita di coerenza e di unità.[21] Nel campo del cinema, il tema emerge fin da subito soprattutto a causa di un elemento tecnico di base, e cioè il fatto che la superficie di pellicola impressionata sia più ristretta della porzione di realtà che entra nel nostro naturale campo visivo. "Imitato quanto più perfettamente possibile l'occhio umano nella macchina da presa, vi si introdusse, improvvisamente, un elemento eterogeneo: la sagomazione rettangolare del fotogramma: venticinque millimetri per diciannove". Enrico Toddi, in un articolo del 1918, segnato peraltro da una irresistibile ironia, lamenta questa riduzione del campo visivo dovuta al formato del fotogramma e sogna un cinema in cui la sagoma e l'ampiezza dell'immagine sullo schermo possa cambiare ed espandersi.[22] Ejzenštejn, nei primi anni Trenta, riprenderà il tema e si domanderà anche lui se l'immagine filmica è costretta a un formato fisso e quale soluzione può essere adottata per rimediare a questo fatto.[23] La scoperta della presenza di un punto di vista al cinema consentirà a questo problema di assumere tutto il suo spessore.[24]

Torniamo allora ancora una volta a Balázs. L'idea di limitatezza gli è ben presente, legata appunto alla presenza di un punto di vista. Ma, come ho detto, egli continua anche a sognare uno sguardo che afferri il mondo nella sua ampiezza e nella sua pregnanza. Dunque, se da un lato, sotto la pressione della modernità, Balázs è esplicito nel constatare la fine di una visione piena, dall'altro, dentro la modernità, si sente quasi in dovere di lasciare a questa pienezza ancora una *chance*. Ebbene, è soprattutto questo doppio obbiettivo che lo rende interessante. La sua riflessione infatti si trova a registrare il contrasto tra l'inevitabile determinazione alla base del nostro vedere e una assolutezza a cui non si vuol rinunciare. In questo modo essa fa emergere alcune delle questioni che proprio il cinema, soprattutto il cinema, pone allo sguardo novecentesco. Muoversi nell'ambito di una parzialità, e con essa di una sog-

gettività e di una contingenza, o lavorare perché riemergano in qualche modo la completezza, l'oggettività, la necessità? Accettare dei limiti o provare a riscattarli? Rassegnarsi a vedere di meno o puntare a vedere di più?

Il cinema sembra effettivamente autorizzare queste domande, perché sa cogliere la nuova idea di visione che sta avanzando e insieme sa interrogarla a fondo, a partire da ciò che essa sta demolendo. Sa confrontare due esigenze, e insieme sa assicurare un dialogo tra esse. Con l'inquadratura, mette in gioco uno spazio perimetrato; ma con essa cerca anche di restituirci una visione folgorante, una "epifania" del mondo. Nel montaggio ogni ripresa ripropone una sola visuale; ma la loro successione consente anche il multiprospettivismo e l'ubiquità....

Jean Epstein, qualche anno prima di Balázs, conclude il suo saggio *Le Sens 1bis* con una frase: "Io guardo".[25] Enunciato proditorio, che riscrive apertamente il principio cartesiano del *cogito*, esso fissa il legame indissolubile tra la visione e il suo soggetto e insieme tra la visione e l'atto concreto, situato, del vedere. "Io guardo": anche al cinema vedere è sempre il vedere di qualcuno, in una circostanza precisa. E' un vedere da un punto di vista, dunque inevitabilmente parziale, contingente, soggettivo. E tuttavia è anche un vedere a tutti gli effetti, anzi, *il* vedere. "Tutto è gonfio d'attesa. Sorgenti di vita zampillano da angoli che credevamo sterili ed esplorati. L'epidermide emana una tenerezza luminosa. La cadenza delle scene di folla è una canzone. Guardate, dunque... Il cinema vede in grande".[26]

Come compenetrare dunque determinatezza e assoluto, limitatezza e totalità, punto di vista e suo superamento? Se è vero che la forza del cinema sta nell'affrontare queste polarità, tenendo vivi gli estremi e insieme cercando di negoziare tra essi, si tratta di identificare una serie di ambiti in cui questo avviene e capirne meglio la logica interna. Per trovare queste risposte, compirò un percorso un po' capriccioso. Partirò da tre film, del tutto diversi tra loro e non necessariamente in dialogo, ma da cui cercherò di far emergere, con un pizzico di provocazione, quel che ci può servire.

2.2. *L'aquila, la mosca, l'imperatore*

Se dovessi riassumere in una frase il problema alla base del *Napoléon* di A. Gance (Francia, 1927), direi che si tratta di raccontare un destino vedendolo emergere dai singoli episodi di una vita. La storia comincia da Brienne, in un collegio militare; e già lo schermo si apre alla Storia. Si prosegue con il Club dei Cordiglieri, una prima apparizione di Josephine, la Corsica, l'assedio di Tolone, il Terrore, il Termidoro, il Vendemiario, la Reazione...: sono solo passi, che però stanno realizzando un luminoso cammino. Morale: non si possono illustrare che frammenti di esistenza; ma in ogni frammento preme il senso del tutto.

La questione non investe naturalmente solo il piano della narrazione. Il progetto iniziale di Gance prevedeva la ricostruzione della biografia di Napoleone in sei film, di cui questo era solo il primo: si trattava dunque di dettagliare i passaggi rilevanti della vita di Bonaparte e nello stesso tempo di offrirne un ritratto compiuto.[27] L'attenzione ai singoli episodi e contemporaneamente il gigantismo del ritratto complessivo erano la miglior prova di questa volontà di compenetrare la parte con il tutto. Ma la questione investe anche, e in modo diretto, lo statuto dello sguardo filmico. Ogni inquadratura, esattamente come ogni episodio biografico, non contiene che una fetta di realtà; si tratta allora di risarcirne i limiti, attirandola nell'orizzonte di una visione globale. Ebbene, i grandi procedimenti del film, in particolare lo *split screen*, la sovrimpressione, il montaggio rapido e i bruschi movimenti di macchina, mi paiono una perfetta esemplificazione di questa tensione e insieme un tentativo di risolverla.

Prendiamo lo *split screen*. Ne troviamo un esempio folgorante nell'episodio iniziale, ambientato nel collegio di Brienne: durante la battaglia con i cuscini, lo schermo dapprima si suddivide in quattro riquadri, poi in sei, poi in nove, a raffigurare altrettante fasi dello scontro in corso.[28] Che cosa significa questa composizione a spicchi? Da un lato ogni porzione di schermo restituisce solo una porzione dell'avvenimento, visto da una specifica prospettiva e in uno specifico

istante, e dunque colto da un singolo punto di vista; dall'altro lo schermo intero affianca le diverse porzioni dell'evento, combinando le prospettive e gli istanti, e dunque facendo lievitare un punto di vista che nasce dalla somma dei precedenti. L'effetto è quello di offrire un insieme composito, in cui sopravvive il senso delle parti, ma in cui si fa avanti anche il senso del tutto. L'immagine filmica appare come un vero e proprio mosaico, in cui è possibile riconoscere le singole tessere, ma in cui c'è anche un disegno che le comprende e le sopravanza. Filmare allora significa sia operare un ritaglio, sia soprattutto saperlo superare. E vedere diventa latente capacità di sfondare i limiti a cui ogni visione ci àncora.

La sovrimpressione obbedisce allo stesso principio, grazie a una moltiplicazione dei livelli dell'immagine. *Napoléon* ricorre con gran frequenza alla sovrimpressione. Il suo uso è mirato, oltre che a creare metafore, anche e soprattutto a combinare elementi diversi, compresenti di fatto o di diritto, che non si vogliono lasciare separati. Compresenti di fatto: è il caso di nuovo della battaglia a palle di neve nel collegio di Brienne; dopo la didascalia "Dava ordini in mezzo alla confusione", abbiamo ripetute sovrimpressioni del Primo Piano di Napoleone con momenti della lotta in corso, a sottolineare l'intima fusione del capo con gli eventi che egli sta guidando. Compresenti sul piano logico: è il caso della Convenzione, in cui abbiamo una quadrupla sovrimpressione di Assemblea, mare in tempesta, Napoleone tra le onde e aquila in volo, a segnare l'intero quadro degli elementi in gioco, attuali e futuri. In questo senso la sovrimpressione ci offre una immagine "comprensiva", che raduna, coniuga, fonde. Percepiamo l'esistenza di singole *prise de vue*, ma quel che emerge è il loro intrecciarsi. Il rischio naturalmente è quello di non riuscire più a riconoscere gli elementi individuali: "Ho ritrovato dei negativi di *Napoléon* in cui vi sono fino a sedici immagini sovrapposte. Sapevo bene che alla quinta non si sarebbe visto più nulla, ma esse erano là e, dal momento che c'erano, c'era anche il loro potenziale".[29] Dunque si può anche perdere qualcosa; ma il senso di una densità e di una concentrazione rimane.

La stessa logica ritorna anche nel montaggio rapido, basato sulla giunzione di pezzi assai brevi. *Napoléon* ricorre assai frequentemente a questo procedimento, fin dalla battaglia a palle di neve a Brienne, in cui il Primissimo Piano del giovane Bonaparte compresso in pochi fotogrammi si alterna con Primi Piani e Dettagli dello scontro in corso, egualmente rappresentati in brevissimi frammenti. C'è da sottolineare che, a differenza dello *split screen* o della sovrimpressione, nel montaggio ultrarapido non c'è una vera e propria compresenza delle diverse inquadrature nella stessa immagine; qui le differenti *prise de vue* si succedono l'una all'altra, ma così velocemente da dare egualmente l'impressione di fondersi in un tutt'uno. In altre parole, l'integrazione è ottenuta nel tempo del fluire del film, anziché nello spazio della singola immagine filmica. Ma è un'integrazione a tutti gli effetti: percepiamo la presenza del Primissimo Piano di Bonaparte, ma non abbiamo modo di soffermarci su di esso e dunque finiamo con il percepirlo "assieme" agli altri frammenti che compongono il quadro della battaglia. Insomma: anche qui abbiamo uno sguardo che grazie alla combinazione riscatta i vincoli di una singola occhiata. Aggiungo che questo principio, depurato dalla sua radicalità e riportato a una sorta di oggettività, emerge anche nel campo/controcampo, e cioè nel procedimento principe del cinema classico; anche qui abbiamo una integrazione di prelievi parziali in una visione complessiva.

Infine abbiamo i bruschi movimenti di macchina, perlopiù panoramiche e carrelli, realizzati assai spesso a mano. Si tratta anche qui di un procedimento che ricorre nel film in maniera quasi ossessiva: al di là del suo virtuosismo, esso ci dà l'idea di un quadro del tutto instabile, che cerca disperatamente di uscire dai propri confini per catturare nuove fette di realtà. L'obbiettivo si sposta, senza posarsi su nulla, quasi volesse inseguire ruvidamente il mondo.

Non è difficile riconoscere in questi procedimenti, che il film spesso combina tra loro, la stessa logica alla base della sintesi cubista o di quella futurista. Qui, come lì, si tratta di afferrare il mondo contemporaneamente da più lati o in più momenti, ben sapendo che di per sé l'occhio non può che

sorprenderlo da un lato o in un momento per volta. Detto meglio, si tratta di evidenziare il fatto che ogni visione dipende da un "qui" e da un'"ora"; ma anche, contemporaneamente, di attivare uno sguardo che senza rinunciare a quei "qui" e "ora", e dunque senza rifugiarsi nell'astrazione, sappia compenetrarli in una apprensione complessiva. Al cinema il gioco sembra riuscire quasi spontaneo, soprattutto quando si passa da procedimenti "avanguardistici" come quelli qui ricordati a procedimenti più normalizzati, che però ripropongono le stesse esigenze di fondo: abbiamo detto del campo/controcampo; avremmo potuto egualmente ricordare l'immagine distribuita su più piani nella profondità di campo come *pendant* dello *split screen* o della sovrimpressione. Al di là delle possibili equivalenze, resta il fatto che il cinema è un'arte intrinsecamente futurista e cubista: ma in cui lo sguardo cubista e futurista può anche diventare apparentemente "naturale".

Oltre che nell'arte figurativa, la preoccupazione di Gance trova egualmente richiami nel lavoro teorico a lui contemporaneo. Penso in particolare a Blaise Cendrars, che di Gance fu tra l'altro collaboratore. "Al di sopra della testa degli spettatori, il cono luminoso guizza come un cetaceo. I personaggi, gli esseri, le cose, i soggetti e gli oggetti si stendono sullo schermo alla luce della lanterna. Si tuffano, si girano, si inseguono, si incrociano con una precisione astronomica, fatale". Queste realtà in tumulto, che sembrano fondersi e insieme espandersi, non portano alla luce "un simbolismo astratto, oscuro e complicato"; al contrario, esse "fanno parte di un organismo vivente che noi sorprendiamo, che facciamo scappare, che bracchiamo e che non si era mai visto. Evidenza barbara". Il risultato è che i frammenti di realtà si ricompongono in un tutto come le lettere dell'alfabeto in un nuovo linguaggio: "Vita catturata. Vita della profondità. Alfabeto. Lettera. A B C".[30]

Cendrars ripropone la preoccupazione di Gance non solo concettualmente, ma anche attraverso la forma della sua scrittura, basata su aggregazioni di parole e scivolamenti di significato. Ma ritorniamo a *Napoléon*. Il culmine di una ricerca

volta a costruire uno sguardo capace di andare oltre i propri limiti, fino a afferrare la totalità di un fenomeno, è raggiunto con i grandi "trittici" finali. Com'è noto, *Napoléon* si conclude con una lunga sezione, dedicata alla Campagna d'Italia, in cui allo schermo centrale si affiancano altri due schermi e dunque l'immagine si triplica in larghezza. Questo "sfondamento" è di due tipi. Da una parte abbiamo l'affermarsi di una visione più ampia: i due schermi laterali offrono immagini che collimano con quella centrale, dando letteralmente vita a uno sguardo panoramico. Dall'altra abbiamo l'affermarsi di una visione composita: le due immagini laterali fanno da quinte a quella centrale, dando vita a una struttura figurativa analoga a quella di una pala d'altare. Dunque il paesaggio e il polittico: in un caso si tratta di cogliere l'intero giro di orizzonte, fino a saturare lo spazio visivo; nell'altro di cogliere l'insieme dei fenomeni, fino ad arrivare alla fantasmagoria. Ma se i due tipi di "trittico" differiscono, il gesto che li motiva è comune: in entrambi i casi si punta ad "abbracciare" il reale, a tenerlo insieme, al di là della parzialità di ogni occhiata. Lo si fa "sfondando" appunto lo schermo e dunque rompendo i limiti più evidenti della visione filmica. E lo si fa ispirandosi ora all'aquila, maestoso uccello che domina il mondo dall'alto e che compare spesso nel film come compagno del piccolo Bonaparte a Brienne e insieme come segno del destino del futuro imperatore; ora alla mosca, insetto dallo sguardo caleidoscopico, spesso evocato dai teorici dell'epoca che individuano nel suo occhio sfaccettato un equivalente di quello cinematografico ("Il cinema ha dato all'uomo un occhio più meraviglioso di quello sfaccettato della mosca. Centinaia di mondi, migliaia di movimenti, milioni di drammi accadono simultaneamente nel campo di questo occhio").[31] Il paesaggio e il polittico, una visione più ampia e una visione composita, l'aquila e la mosca: *Napoléon* vuole vedere in grande.

Del resto lo sguardo che Gance impone al suo film, questo sguardo che oltrepassa i limiti del quadro per voler afferrare il reale in un unico abbraccio, ripropone in fondo l'attitudine stessa del protagonista: rompere le barriere, non fermarsi al

qui e all'ora, conquistare il mondo. Gance è come Bonaparte: vuole costruire un impero, un impero visivo. Lo conferma l'*appel* del regista alla troupe il primo giorno delle riprese: "A tutti, collaboratori d'ogni ordine e grado, a tutti, primi attori, comprimari, operatori, pittori, elettricisti, macchinisti, a tutti, ma soprattutto a voi, umili figuranti che avrete il pesante fardello di ritrovare lo spirito dei vostri avi e di restituire attraverso l'unità dei cuori il temibile volto della Francia dal 1792 al 1815, io domando, o meglio esigo, la totale dimenticanza delle meschine considerazioni personali e una devozione assoluta".[32] Filmare è come andare in battaglia; e dunque richiede lo stesso tipo di atteggiamento. Per converso, se Gance si ispira a Bonaparte, Bonaparte si comporta come *Napoléon*. La maniera in cui egli guarda nel corso del film è direttamente modellata sui procedimenti messi in opera dalla pellicola: la sua visione è all'insegna della velocità, dell'ubiquità, della sintesi. Caratteri tipici non solo di questo film, ma anche del cinema; e caratteri tipici della modernità.[33] C'è solo da ricordare che questa doppia identificazione raggiunge il suo culmine nella sequenza del dialogo del futuro imperatore con i grandi padri della Rivoluzione ormai morti: visione del film e visione del protagonista coincidono perfettamente.[34] Ma proprio quando siamo pronti per l'apoteosi, e nell'esplosione degli schermi abbiamo la conferma che l'Eroe, nel costruire la Storia, sa anche vederne fino in fondo il realizzarsi, ecco che si insinuano due altri soggetti scopici, l'aquila e la mosca. E la costruzione di un impero visivo deve fare i conti con altri regni, come quello animale. Chi guarda allora, nel film? Come e perché si passa da una visione ristretta a una onnicomprensiva? E a quale tipo di totalità si punta?

Per un verso, il moltiplicarsi dei modelli scopici che qui ho fatto emergere un po' proditoriamente comporta senza dubbio una limitazione di sovranità. Se è vero che *Napoléon* mette in scena lo sguardo di Bonaparte, è anche vero che questo ultimo non ha l'esclusività dello sguardo. Di più: egli può anche rivelarsi un soggetto incapace di vedere, come dimostra la straordinaria sequenza in casa di Josephine, in cui Napoleone viene bendato per giocare a mosca cieca e dun-

que gli viene sottratto l'esercizio della vista (e lui stesso commenta: "In amore uno non deve vedere più di così"). Cecità che fa eco ai buchi della visione come quelli che lo stesso Gance denuncia a proposito delle sovrimpressioni e che si potrebbero anche ritrovare nel montaggio "troppo" rapido per poterci far afferrare distintamente le cose, o nello *split screen* "troppo" complesso per poter essere letto compiutamente. Per quanto piena, ogni visione è inevitabilmente imperfetta. Per un altro verso però il moltiplicarsi dei modelli scopici ci offre anche una conferma che il cinema è capace di "abbracciare" il mondo: esso sa tenere nelle proprie mani tutti i domini della natura, l'umano, l'animale, il minerale, il vegetale; e facendo propri tutti questi domini, sa anche adottarne le diverse ottiche. Il progetto mai realizzato di Blaise Cendrars, *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.*, folle storia di Dio che decide di fare il produttore e l'esercente e che non trova di meglio che filmare la storia dell'universo fino alla sua fine, per poi riavvolgere la pellicola e ricominciare daccapo,[35] può ben essere letto come il più radicale sogno di riappropriazione dell'intera realtà da parte del cinema sulla base di uno sguardo che si adatta a tutte le situazioni. Solo che questo sguardo non può che essere uno *sguardo plurale*, e cioè uno sguardo che richiama più fonti, più modi, più punti di vista, intrecciandoli senza poterli mai superare del tutto. E a cui corrisponde un'idea di totalità come *unità partitiva*, in cui i diversi elementi confluiscono facendo però ancora sentire la loro presenza, in un gioco di sovrapposizioni e di fusioni mai riduttivo.

Richard Abel ha sottolineato la natura di "discorso deliberatamente plurale"[36] di *Napoléon*, analizzandone con grande finezza le conseguenze a livello tematico, stilistico e sintattico; basterà ricordare il gigantismo un po' disordinato del film, il frequente cambio di ritmo, l'introduzione di parentesi e di deviazioni narrative, l'incertezza negli assetti della rappresentazione. Ma sono le implicazioni di questa pluralità sullo sguardo che qui mi premono. Ebbene, preso tra singolarità che portano con sé inevitabili limitazioni e una totalità che in sé rischia di non darsi mai, il film cerca appunto una

mediazione: e la trova in uno sguardo che intreccia soggetti scopici, che cumula singole *prise de vue*, che sovrappone le singole occhiate in un'immagine sempre più ampia di una singola inquadratura. Certo, il risultato ha un aspetto decentrato e dispersivo, che rende la costruzione complessiva instabile e in qualche modo inafferrabile. Di più: il risultato è la conquista di un Impero Visivo che già si apre alla sua Decostruzione. Tuttavia questo *sguardo plurale* appare una risposta per molti versi necessaria alla tensione tra parti e totalità: punta alla seconda, mantenendo gli agganci con le prime. Ecco allora che i tre emblemi che ho un po' pretestuosamente fatto emergere, e cioè l'aquila, la mosca e l'imperatore, nella loro bizzarra differenza, nella loro pratica incommensurabilità, diventano non un comun denominatore, ma il paradossale triumvirato che regge un film basato sull'aggregazione. L'aquila, la mosca, l'imperatore: è nei loro occhi che si forma il regno visivo di *Napoléon*; è nei loro occhi che si rifrangono il Mondo e la Storia.

2.3. *Che fine ha fatto l'uomo nero?*

Robert, accusato di aver ucciso un'attrice per la quale aveva lavorato come sceneggiatore, è ricercato dalla polizia; è in fuga perché conta di trovare le prove che lo scagionino. La figlia dell'ispettore capo, Erica, e un barbone, Old Will, che ha visto in faccia il vero colpevole, lo stanno aiutando. I due sono nella hall dell'albergo in cui probabilmente si nasconde l'assassino, riconoscibile perché ha un tic agli occhi; a un tratto la macchina da presa parte da un totale dall'alto sulla hall, scende verso il basso, punta verso un'orchestrina jazz, avanza sempre più, fino a fermarsi in Primo Piano su un musicista con la faccia dipinta di nero che suona la batteria; il musicista ha un tic. Egli a sua volta nota la donna e l'uomo: la macchina da presa di nuovo avanza, questa volta verso loro, fino a fermarsi sulla coppia in Mezzo Primo Piano. Il musicista riconosce in Old Will il barbone precedentemente incontrato: è turbato dalla sua presenza, così come è turbato dalla presenza della polizia, in realtà lì per cercare Robert; comincia a suonare fuori tempo, fino a farsi notare da tutti; ed ecco che crolla a terra svenuto. Erica, fermata dai poliziotti assieme a Robert, si lancia verso di lui per aiutarlo; ne pulisce il volto e ne scopre il tic. L'assassino è catturato.

Il finale di *Young and Innocent* (*Giovane e innocente*, A. Hitchcock, G.B., 1937) presenta molti motivi di interesse. Prendiamo i due movimenti di macchina sopra descritti, e in particolare la gru che dal totale della hall arriva al Primo Piano dell'assassino, con una planata insieme affascinante e implacabile. L'inquadratura è frutto di una grande maestria tecnica: Hitchcock stesso lo ricorda nella sua intervista a Truffaut.[37] Essa tuttavia risulta esemplare soprattutto per il tipo di sguardo che incarna e per la maniera in cui un tale sguardo porta a gestire la vicenda narrata. In breve, questa gru, più che puntare ad afferrare la totalità della situazione, sceglie di concentrarsi su una e una sola parte della scena, che in questo modo emerge dal resto: tra la folla che si muove nella hall, viene isolato un singolo individuo che così acquista un particolare rilievo; si tratta del resto dell'assassino a lungo cercato che ora rivela la propria presenza. Dunque la visione subisce una restrizione, ma acquista in cambio una straordinaria pregnanza: essa coglie solo una porzione di mondo, ma coglie anche quella che vale veramente la pena. Insomma, c'è la scelta di un dettaglio e insieme la sottolineatura della sua importanza; se ci si accontenta di un frammento è perché è il cuore dell'azione. Ne deriva una logica inversa rispetto a quella messa in mostra dal film precedente: qui lo sguardo lavora sulla concentrazione anziché sull'allargamento; sulla delimitazione dello spazio visibile anziché sul suo sfondamento; sull'elemento saliente anziché sul disegno complessivo; sulla qualità anziché sulla quantità. La scelta del primo aspetto compensa la perdita del secondo; d'altra parte, una volta identificato l'elemento che conta, esso sarà in grado di farci ripensare il tutto.

Non è difficile riconoscere in questa dinamica il riprodursi del processo dell'*attenzione*. Hugo Münsterberg, in un importante contributo del 1916, uno dei primi a delineare

una vera e propria psicologia del cinema, dedica all'attenzione un intero capitolo. "Di tutte le funzioni interne che creano il significato del mondo che ci sta attorno, il principale è l'attenzione. Il caos delle impressioni esterne si organizza in un vero mondo di esperienze secondo una nostra selezione di ciò che è significante e importante".[38] Il processo segue quattro fasi. Innanzitutto, nel coacervo degli stimoli offertici dal mondo esterno c'è qualcosa che ci colpisce e che in questo modo diventa più vivido, più chiaro: esso si impone al centro della nostra coscienza. Mentre questa impressione acquista rilevo, tutte le altre perdono di nettezza, fino a diventare indistinte: all'attenzione per qualcosa si accompagna sempre la disattenzione per il resto. Ecco allora che il nostro corpo si protende in qualche modo verso l'oggetto messo in rilievo: i nostri sensi si acuiscono, per formarsi l'impressione più netta possibile. Infine "le idee, i sentimenti e gli impulsi si uniscono attorno all'oggetto focalizzato":[39] questo ultimo riesce a strutturare la nostra percezione del tutto, ponendosi al centro di un'organizzazione complessiva del mondo. Questi i quattro passi dell'attenzione: passi che compiamo sia volontariamente, quando scrutiamo la realtà davanti a noi mossi da un interesse o da una curiosità, sia involontariamente, quando è la realtà stessa ad attirarci e a segnalarci ciò che conta e ciò che no. Ora, uno degli aspetti fondamentali dell'arte consiste nel prendere in mano questo processo, in modo che il fruitore possa muoversi lungo la via tracciata dall'opera. Il film eccelle in questa azione: tra i mezzi espressivi che esso usa per suscitare e orientare l'attenzione basta pensare alle didascalie, che sottolineano con parole ciò a cui dobbiamo badare; o al movimento degli attori, che attirano sempre il nostro occhio e lo tengono in qualche modo vincolato; o alla disposizione dell'azione lungo la profondità di campo, che consente di magnificare quanto è sul davanti della scena e di sfumare quanto è sullo sfondo. Soprattutto, basta pensare al Primo Piano: grazie a esso, "ogni gesto significante che accresca il senso dell'azione arriva al centro della coscienza, monopolizzando la scena per alcuni secondi";[40] e in parallelo "il particolare guardato diventa im-

provvisamente l'intero contenuto dello spettacolo, e quanto vogliamo trascurare si allontana dalla vista e scompare".[41] Dunque nel Primo Piano il film si concentra su quanto conta, anche se si tratta di un dettaglio, dandogli lo spazio che merita e lasciando che sia esso a ridefinire l'insieme; con il risultato di modellare il mondo osservato sui processi della nostra mente.

Torniamo allora a *Giovane e innocente*. I due movimenti di macchina, che si concludono rispettivamente con un Primo Piano del musicista assassino e con una mezza figura di Erica e Old Willie, sembrano letteralmente mimare il movimento dell'attenzione, con il protendersi dell'occhio verso un particolare, il suo staccarsi dal resto e infine il suo diventar centro dell'azione. La virtuosità di Hitchcock è qui insieme tecnica e linguistica: le due inquadrature, come dice Münsterberg, danno "forma materiale all'azione mentale".[42] Tuttavia, tra l'una e l'altra c'è una differenza che conviene rilevare. Mentre la prima presenta una visione "oggettiva", che implica la semplice identificazione dell'assassino, la seconda presenta una visione "soggettiva" (cogliamo Erica e Willie dal punto di vista dell'assassino) e l'abbozzo di una interpretazione (l'assassino collega l'uomo elegante di fronte a lui con il barbone conosciuto tempo prima e pensa di essere ormai stato scoperto). Dunque cambiamo passo: appunto, passiamo dall'oggettivo al soggettivo e dalla identificazione all'interpretazione. Tuttavia l'attenzione comporta entrambe le dimensioni: se per un verso dà rilievo a una porzione di mondo, per l'altro costringe il corpo e i sensi a protendersi verso l'oggetto; e se per un verso isola un dettaglio, per un altro chiede di ricostruire attorno a esso l'intera situazione. Sotto questo aspetto *Giovane e innocente* sembra voler saturare l'intero processo attentivo: del resto, non potrebbe essere altrimenti in un film che appartiene al poliziesco, e cioè a un genere in cui il protagonista cerca di recuperare nel coacervo del mondo l'indizio buono e nello stesso tempo a partire da esso cerca di arrivare alla ricostruzione di un delitto; un genere insomma che ha al centro l'individuazione oggettiva del segno rivelatore, ma anche l'interpretazione soggettiva dei fatti avvenuti.

Certo, Hitchcock si diverte da par suo a confondere le acque: il film è pieno di incomprensioni basate su una falsa lettura dei dettagli. Pensiamo alle due donne che sulla spiaggia in cui è riverso il cadavere dell'attrice vedono Robert allontanarsi: costui sta cercando aiuto o sta fuggendo? Ma pensiamo anche alla zia di Erica che durante la festicciola a casa sua si accorge che la nipote e Robert sono in imbarazzo: costoro hanno qualcosa da nascondere o sono semplicemente innamorati? È ben vero che mettere a fuoco comporta anche interpretare; ma non sempre l'interpretazione è sicura, e soprattutto non sempre è quella buona. Di più: sempre nella sequenza della spiaggia, all'inizio del film, Hitchcock ci offre il Primo Piano di un gabbiano in volo con il suo stridulo grido, senza che questa presenza, sia pur così fortemente sottolineata, assuma poi né una funzione né un significato precisi. Dunque mettere a fuoco comporta anche interpretare: ma non sempre l'attenzione conduce a un senso; anzi, c'è una attenzione che sembra accompagnata dalla sterilità (a meno che non si attivi una filologia folle, e si colleghi il gabbiano di *Giovane e innocente* agli uccelli dell'omonimo film, attraverso i lavori di tassidermia compiuti da Norman Bates...). Insomma, il passo che conduce all'interpretazione è un passo lungo; e comporta degli inciampi e delle trappole. Resta tuttavia il fatto che *Giovane e innocente* sembra volerci ricordare, con ironia e con riserva, che messa a fuoco e interpretazione sono collegate e che il puntare l'occhio su di un dettaglio conduce sempre a raggiungere una comprensione complessiva. Sotto questo aspetto l'attenzione porta a costruire una nuova forma di totalità, non basata su uno sguardo che allargandosi vuole conquistare l'universo mondo, ma su uno sguardo che, mentre si fissa su una semplice porzione di realtà, trova in essa la chiave di volta dell'intera situazione. Dunque una totalità non come somma delle parti, ma semmai come investimento su una parte sola, nella convinzione che essa si apra all'insieme: si punta a un dettaglio, ma è il dettaglio che conta e che, contando, consente di ripensare al resto. Insomma, una *totalità intensiva*, per parafrasare Pudovkin,[43]

che fa seguito all'*unità partitiva* messa in campo da *Napoléon*; una totalità legata a uno *sguardo concentrato*, quanto quell'altra era legata a uno *sguardo plurale*.

In un libro recente, Jonathan Crary ha esplorato come a cavallo tra Otto e Novecento si sviluppi un forte interesse per l'attenzione.[44] Esso emerge sullo sfondo di una profonda trasformazione dell'idea stessa di percezione: il mondo non appare più afferrabile "in termini di immediatezza, presenza e puntualità";[45] al contrario, esso sembra sfuggire a un soggetto sempre più convinto che la sua "esperienza percettiva e sensoriale dipende dalla composizione e dal funzionamento del nostro apparato sensorio più che dalla natura degli stimoli esterni",[46] e che dunque libera "l'esperienza percettiva da ogni relazione necessaria con il mondo al di fuori di noi".[47] Il vedere (ma non è solo il vedere in gioco) si declina dunque sulla soggettività, sulla contingenza, sulla limitatezza. L'attenzione costituisce una risposta a questa situazione, perché interviene a ridare una strutturazione e una funzionalità ai processi percettivi: suddividendo il mondo in centri di interesse, disciplina il corpo e gli occhi del soggetto; portando in primo piano porzioni di mondo, gli offre l'idea (l'illusione?) che il suo rapporto con la realtà sia ancora fattivo e produttivo; facendo ruotare il resto attorno al frammento, gli suggerisce la via per una sintesi altrimenti impraticabile. L'attenzione può allora apparire come "un modo sia pur impreciso di designare la relativa capacità del soggetto di isolare selettivamente certi contenuti di un campo sensoriale a spese di altri, in vista del mantenimento di un mondo ordinato e produttivo".[48]

In questo quadro, diventa chiaro il ruolo del cinema. Esso si propone come un campo privilegiato per esercizi di attenzione volti a garantire un controllo anche cognitivo sulla realtà. "Il Primo Piano limita e dirige l'attenzione... Non ho né il diritto né il modo di essere distratto. Imperativo presente del verbo comprendere": così Epstein in "Grossissement",[49] in una perfetta sintesi che coniuga concentrazione sull'oggetto, sua interpretazione e suo padroneggiamento. Ma questo controllo si esercita anche attraverso procedimenti più complessivi.[50] Penso in particolare al montaggio analitico, al *découpa-*

ge, in cui il passaggio da un'inquadratura all'altra segue lo spostarsi dell'attenzione di un ideale osservatore interno al racconto; in questo modo noi riusciamo a esplorare lo spazio rappresentato, trovandoci nel contempo sempre di fronte al punto in quel momento cruciale; dunque possiamo ben dire di "aver in mano" il mondo raffigurato sullo schermo. Pudovkin, nel suo influente (in Europa e in America) *Kinorežissër i kinomaterial*, lo spiega in termini perfetti: il montaggio che lui chiama costruttivo "collegando i diversi pezzi della pellicola concentra l'attenzione dello spettatore sui singoli momenti essenziali della scena stessa. Il succedersi di questi pezzi non deve avvenire in modo incontrollato, ma deve corrispondere al crescere e al diminuire dell'attenzione dell'immaginario osservatore". E ancora: "Guidare l'attenzione dello spettatore sui diversi momenti dell'azione è una caratteristica particolare del film".[51] Qui le osservazioni di Epstein sono riportate all'intero andamento del film.

Una quindicina d'anni dopo Pudovkin, André Bazin ritornerà sul *découpage* in termini non troppo diversi.[52] Quel che aggiungerà è la constatazione che il procedimento è arrivato alla fine della sua fortuna, sostituito dal piano sequenza e dalla profondità di campo, che sembrano lasciar libero chi segue il film di puntare gli occhi dove vuole senza aspettare che glielo imponga il regista. Tuttavia questi due nuovi procedimenti non comportano un rovesciamento radicale del gioco: semplicemente, la palla passa allo spettatore anziché al film; e l'attenzione volontaria riacquista peso su quella involontaria. Chi è in sala fa da sé quello che prima faceva il film: in questo modo riacquista un ruolo da cui rischiava di essere espropriato e la cui soppressione poteva portare alla disattenzione.[53] Insomma, dobbiamo continuare ad aguzzare gli occhi, a fissare un dettaglio, a farlo emergere dall'insieme: perché continuiamo ad aver bisogno di un centro d'attenzione attorno a cui far ruotare la situazione. Un centro d'attenzione certo fragile e provvisorio: a questo proposito la lezione di Hitchcock rimane importante; e il cinema moderno la approfondirà ulteriormente, banalizzando o ridicolizzando questo presunto punto cruciale.[54] Ma anche un centro d'attenzione

capace di catturare il nostro sguardo e da qui farlo rimbalzare tutto attorno. Un frammento, appunto, nient'altro che un frammento; ma a partire dal quale si ridistribuisce la totalità.

2.4. *Ad occhi chiusi*

C'è però anche un'ulteriore strada attraverso cui il cinema cerca di riconquistare una visione totale, pur partendo da uno sguardo necessariamente parziale. Non si tratta più di aggiungere frammento a frammento per costruire un insieme come somma di parti; né si tratta più di far lievitare il frammento per cogliere in esso ciò che tiene riunito l'insieme; si tratta piuttosto di riconoscere ciò che manca al frammento e di collocare qui il vero cuore dell'azione. Insomma, siamo in una logica diversa da quella dell'enfasi, che porta o ad allargare lo sguardo su altre porzioni di reale per avere più dati a disposizione, o a restringere lo sguardo su una sola porzione per metterla adeguatamente in rilievo. Siamo nella logica della litote: se l'immagine è limitata, dai suoi limiti si può trarre partito.

M di Fritz Lang (*M-il mostro di Düsseldorf*, Germania, 1931) può ben aiutarci a introdurre il discorso.[55] Penso in particolare alla sequenza iniziale. Essa si apre con una dissolvenza da nero. Un gruppo di bambini canta una filastrocca sullo "Schwarz Mann", interrotti da una donna che intima loro di smettere la lugubre canzone. La donna chiacchiera con la madre di Elsie che attende la figlia di ritorno dalla scuola. L'orologio a cucù segna mezzogiorno. Gli scolari escono e tra essi Elsie, aiutata ad attraversare la strada da un premuroso poliziotto. La madre di Elsie apparecchia la tavola. Elsie avanza sul marciapiede giocando con il suo pallone; lo fa rimbalzare sul manifesto che promette una taglia per chi aiuta a catturare un serial killer; sul manifesto si proietta l'ombra di un uomo che si rivolge gentilmente alla bambina. La madre è in cucina; e l'orologio segna mezzogiorno e venti. Dei passi sulle scale: si tratta però di due altri scolari. A fianco di Elsie, un uomo, di spalle, compra per la bambina un palloncino da un cieco. Qualcuno suona alla porta di casa, ma è il postino

che porta il romanzo settimanale. La madre chiama invano la figlia; e l'orologio segna l'una passata. Le scale sono deserte; la soffitta altrettanto deserta; il piatto vuoto sulla tavola. Nel parco, il pallone di Elsie rotola in campo. Il palloncino acquistato prima è impigliato nei fili della luce; un colpo di vento lo fa volare via. Dissolvenza su nero.

Questa la sequenza che apre *M*: nella quale domina la presenza di un delitto, ma anche il fatto che esso ci è sottratto alla vista. Il film, quasi a obbedire alla donna che intimava ai bambini il silenzio a proposito dello "Schwarz Mann", ci informa di un fatto senza mostrarcelo. Atto osceno, esso è tenuto fuori scena. Il risultato è quello di rendere evidente la parzialità dello sguardo cinematografico: nel cogliere qualcosa, esso può e forse deve lasciarsi scappare qualcosa d'altro; e ciò che scappa è spesso il cuore dell'evento. Insomma, ogni visibile è accompagnato da un invisibile; e l'invisibile può costituire l'essenziale.

In questa apertura di film, l'invisibilità riguarda innanzitutto un avvenimento che non vediamo perché collocato in uno spazio oltre i bordi dell'immagine, nel fuori campo. Ora, è appena il caso di ricordare che Lang usa spesso il fuori campo. Lo fa in questo stesso film, che pure ci offre anche parecchi esempi di minuziosa esplorazione dell'ambiente; per esempio nella scena in cui i mendicanti setacciano la casa in cui l'assassino si è nascosto, la lotta tra uno di loro e un guardiano è percepibile, ma non mostrata. Lo fa anche in altri film: basterà ricordare l'inizio di *The Big Heath* (*Il grande caldo*, USA, 1953), in cui vediamo una mano che prende una pistola dalla superficie di uno scrittoio, poi udiamo un colpo sulla scena vuota e infine vediamo una testa riversarsi in avanti; di nuovo, c'è un delitto, questa volta contro se stessi, che viene negato allo sguardo. Tuttavia il fuori campo è soprattutto un procedimento che ci riporta al funzionamento di base del cinema. Esso infatti mette in evidenza come l'immagine filmica sia un'immagine bordata, e cioè un rettangolo delimitato ai suoi quattro lati. I bordi servono a circoscrivere il mondo raffigurato sullo schermo e insieme a differenziarlo dal mondo reale in cui siede lo spettatore; sotto questo aspetto, essi sono come la cornice di un quadro o di una fotografia che identifica una rappresentazione e insieme la separa dall'ambiente circostante. Ma questi bordi servono anche a definire la porzione di spazio colta dalla macchina da presa contrapponendola ad altre porzioni che avrebbero egualmente potuto essere inquadrate; sotto questo aspetto, essi somigliano piuttosto agli stipiti di una finestra che ritagliano uno scorcio di paesaggio e non un altro.[56] Dunque i bordi rinchiudono, ma anche dividono. In particolare nel secondo caso, essi dividono uno spazio ben in vista da uno apparentemente raggiungibile dalla cinepresa (basterebbe che questa prolungasse le riprese e si spostasse, come può fare); insomma, dividono uno spazio "*in*" da uno spazio "*off*", apparentemente a portata di mano, ma proprio per questo pronto a far sentire con forza la propria esclusione.[57] La conclusione è che in un film c'è sempre qualcosa che non vediamo assieme a ciò che vediamo; anzi, c'è sempre qualcosa che non vediamo proprio perché vediamo qualcosa. Sotto questo aspetto, il fuori campo ci ricorda una verità di fondo: al cinema, l'esibizione comporta sempre un nascondimento.

Ma nella sequenza di apertura di *M* c'è anche una seconda invisibilità. Vediamo il serial killer acquistare il palloncino per Elsie senza poterne scorgere il volto. Qui ciò che ci è sottratto alla sguardo non è un evento confinato oltre i bordi dell'immagine, in uno spazio "*off*", ma un dettaglio che risiede all'interno dell'immagine, nello spazio "*in*". La rappresentazione nasconde qualcosa tra le sue stesse pieghe. Si tratta dunque di un invisibile che più che "circoscrivere" il visibile, vi si "insinua". La scena è bene in vista; e nondimeno essa ha una zona d'ombra.

Di nuovo, è appena il caso di ricordare che Lang ricorre spesso anche a questo secondo invisibile. In *M* il volto dell'assassino ci sarà negato a lungo; e quando ci sarà rivelato, apparirà deformato da boccacce che il personaggio fa allo specchio. La sequenza di apertura de *Il grande caldo* prosegue con la vedova del suicida che trova sullo scrittoio una lettera, la apre, la legge e si affretta a fare una telefonata, senza che allo spettatore sia mostrato il contenuto scottante della missiva.

Qualcosa è sotto i nostri occhi: ma noi non lo afferriamo nella sua compiutezza. Tuttavia anche questa "zona d'ombra" ci riporta soprattutto al meccanismo di base del cinema. In un film infatti quanto cade sotto i nostri occhi nasconde una parte non trascurabile di sé. E questo ad almeno due livelli. Per un verso l'immagine filmica possiede una complessità tale da rendere pressoché impossibile una sua compiuta decifrazione: essa "sfila" via senza che i suoi contenuti possano essere messi tutti a fuoco. È anche per questo che la composizione nel cinema classico creava delle zone, come il centro dell'immagine, dotate di un immediato rilievo: ciò serviva a non perdere e a non perdersi.[58] Per un altro verso l'immagine filmica si forma grazie allo scorrimento della pellicola nel proiettore: uno scorrimento che però rende impercettibili sia il singolo fotogramma, sia il nero tra un fotogramma e l'altro, e cioè i due elementi che danno vita all'immagine stessa. Ciò significa che sullo schermo noi vediamo qualcosa, ma non vediamo ciò che sta alla base di ciò che stiamo vedendo: la rappresentazione filmica può "sfilare" perché le sue componenti costitutive si "defilano".[59] Di nuovo, al cinema l'esibizione comporta sempre un nascondimento.

Dunque visibile e invisibile: e soprattutto un loro inestricabile intreccio. Di fronte a questa situazione, la totalità a cui nonostante tutto lo sguardo punta cambia di profilo. Essa appare come una *totalità dislocata*: forse presente, ma non davanti ai nostri occhi. Voglio dire, non in un'immagine filmica ormai perfettamente consapevole d'esser parziale e insieme di non potere rimediare a questo suo stato: stretta tra quattro bordi, spesso non del tutto decifrabile e inoltre dotata di una durata limitata che porta a perdere pezzi dell'avvenimento raccontato,[60] l'immagine filmica sarà sempre un frammento. Un'occhiata sul mondo che ne coglie il "qui" e l'"ora". Semmai è proprio "oltre" quanto l'immagine ci mostra, se non "oltre" l'immagine filmica in sé, che possiamo trovare la chiave del Tutto. "Oltre" quanto l'immagine ci mostra: come prova assai bene il delitto in *M*, la radice di quanto vediamo sta spesso in qualcosa che ci è sottratto alla vista. Nel film di Lang è in qualche modo il male che abita il mondo; altrove sarà il desiderio, l'utopia, il disegno divino, l'inespresso ecc. Più in generale, possiamo dire che questo "Oltre", sia esso il fuori campo o una piega interna alla scena, costituisce la scaturigine degli eventi: è ciò che rende possibile quel che ci viene mostrato. E sotto questo aspetto si pone come l'orizzonte complessivo a cui il singolo prelievo filmato fa riferimento. Ma anche "oltre" l'immagine stessa: al di là dei quattro bordi che disegnano il rettangolo dello schermo c'è una sala con i suoi spettatori; al di qua della scena ritratta, di fronte a essa, c'è stata la cinepresa in azione; nascosto in quanto vediamo c'è il nero che funge da intervallo tra un fotogramma e l'altro. Questi "fuori campo" radicali, che mai e poi mai l'immagine potrà raffigurare, ci rimandano direttamente alla sua origine e alla sua destinazione, e dunque ne richiamano le condizioni di esistenza. Costituiscono anch'essi insomma un orizzonte, non di quanto è filmato, ma dell'atto del filmare: di nuovo, sono ciò che rende possibile la singola prova che si concretizza davanti ai nostri occhi.

Dunque "oltre" l'immagine, "oltre" quanto essa raffigura: è in questo spazio del possibile, in questo spazio del *filmabile*, che possiamo trovare quella totalità che sullo schermo non possiamo avere. Totalità appunto *dislocata*, dato che non è direttamente davanti ai nostri occhi. Ma anche in tutti i sensi *totalità*: orizzonte infinito a cui la rappresentazione e il rappresentare tendono, ponendosi, nella loro provvisorietà e incompletezza, come sue concretizzazioni.[61]

Victor Freeburg, nel suo *The Art of Photoplay Making*, pubblicato nel 1918, dedica a questo "oltre" dell'immagine un intero capitolo.[62] Egli ricorda innanzitutto quella porzione di film che è "*off stage*", sottratta alla nostra vista perché al di là dei bordi del quadro; ma offre anche esempi di immagini che nascondono dentro di sé qualcosa, vuoi perché tengono a distanza l'oggetto filmato, e dunque ne rendono più vaghi i contorni, vuoi perché trasformano gli attori in semplici *silhouettes*, e dunque non ne fanno riconoscere i dettagli del corpo, vuoi infine perché al posto degli oggetti ce ne danno l'ombra. Freeburg loda con forza l'uso di questi procedimenti: "Lasciamo che l'autore suggerisca piuttosto

una parte del suo film lasciandola fuori del quadro; lasciamo che lo sceneggiatore utilizzi il vago e sottile effetto di distanza".[63] In questo modo il film arriva a restituire allo spettatore il suo potere di immaginazione che una riproduzione meticolosa e esaustiva della realtà inevitabilmente gli toglierebbe. È indubbio infatti che "il cinema ha il sorprendente potere di catturare fisicamente e di proiettare sullo schermo un'ampia serie di cose che per esempio a teatro debbono essere lasciate interamente all'immaginazione";[64] sotto questo aspetto, esso ci fa vedere tutto, senza bisogno di evocare nulla. E tuttavia nessun film riesce veramente a farci vedere tutto; noi continuiamo ad attivare "l'occhio della mente tanto quanto l'occhio del corpo". Per Freeburg questa immaginazione sollecitata dalla assenza di qualcosa sullo schermo ha spesso i contorni della *fantasia*. Ma essa è anche, e fondamentalmente, *evocazione* di ciò che non c'è, ed evocazione così forte che l'assenza ridiventa in qualche modo presenza. È in questo senso che Freeburg può raccontare la sua esperienza di spettatore sottolineando la sua capacità di vedere e sentire anche ciò che il film non dà; in particolare la capacità di inferire azioni omesse dal film perché apparentemente non interessanti, perché parallele alla storia raccontata, o perché antecedenti o conseguenti; ma anche la capacità di udire per esempio suoni in una sequenza muta. L'immagine filmica, nonostante la sua straordinaria forza, è per fortuna limitata: ma è proprio questa sua limitatezza che le consente di afferrare, ellitticamente, il tutto.

Le ultime considerazioni di Freeburg potrebbero essere collegate ad alcuni interventi di psicologi che già nel primo decennio del Novecento analizzano il film da un punto di vista dei processi percettivi e cognitivi. Penso per esempio a un contributo del 1911 di Mario Ponzo che evidenzia come al cinema scattino associazioni sensoriali che ci fanno vedere e sentire anche ciò che manca.[65] Ma faccio invece un passo in avanti per arrivare a un testo più tardo, che però può utilmente completare il nostro discorso. Si tratta delle *Notes sur le cinématographe* di Robert Bresson, scritte tra gli inizi degli anni Cinquanta e la metà degli anni Settanta, e da non leggere solo in parallelo ai suoi film.[66] Ciò che nelle pagine di questo libro di aforismi emerge è l'idea che quanto più il cinema accetta la limitatezza di ciò che appare sullo schermo, tanto più si apre a un orizzonte di senso. "Non si crea aggiungendo, ma levando";[67] e dunque "Non mostrare tutti i lati delle cose. Un margine d'indefinito".[68] Anche il lavoro con gli attori riflette questo principio: "Modello. Ritirato in se stesso. Del poco che lascia sfuggire, prendi solo quel che ti conviene".[69] Tutto questo però non è per accontentarsi; è per andare all'essenziale. "Vuotare lo stagno per avere i pesci";[70] o ancora: "Modello, la sua pura essenza".[71] Di più, è per raggiungere quella ampiezza di visione che in qualche modo si ha solo abbassando le palpebre: "Il tuo film deve assomigliare a quello che vedi chiudendo gli occhi".[72] Ciò che dunque si apre, con l'invisibile, è la presenza di un possibile, l'attivazione di una immaginazione. Lo schermo, apparentemente vuoto, conterrà allora il tutto.

Non proseguo oltre il gioco degli incroci. Alcuni termini, come "immaginazione", richiederebbero un ampio approfondimento.[73] Mi basta solo di aver sottolineato come l'idea che l'immagine è sempre deficitaria sia ben presente tanto nella pratica filmica quanto nella riflessione sul cinema (del resto, nulla avrebbe impedito che questo ultimo si sviluppasse come arte dell'invisibile piuttosto che del visibile...).[74] Questo deficit tuttavia non è uno svantaggio: è tramite esso che può essere richiamata quell'ampiezza di orizzonti che la singola immagine ha irrimediabilmente perduto. È solo come parte che l'immagine può ambire a ritrovare il Tutto.

2.5. *Nostalgia di una cosa*

Proviamo a riannodare i fili del nostro discorso. Il cinema sembra preso tra due grandi poli. Da un lato il suo sguardo si rivela limitato, legato com'è a un punto di vista, quello della macchina da presa e di chi la manovra. Sullo schermo, il mondo è sempre colto da una certa prospettiva; questa, inevitabilmente, ne mette in luce una porzione e non un'altra, un

aspetto e non un altro, una fase e non un'altra ecc. Dall'altro lato lo sguardo del cinema possiede anche una forza particolare: sullo schermo la realtà appare in tutta la sua ricchezza e densità, riscattando l'abitudine e l'indifferenza che l'avevano in qualche modo fatta perdere di vista. Di qui un problema di fondo: come mantenere questa forza, gestendo le contemporanee limitazioni? Come restituire il senso della totalità delle cose, nonostante l'inevitabile parzialità dei prelievi? Come sviluppare tutte le potenzialità dello sguardo, rimediando a ciò che esso perde?

È appena il caso di ricordare che la modernità ottocentesca aveva già conosciuto una tensione analoga. Da un lato abbiamo infatti una progressiva e impetuosa estensione del vedere. Basta pensare alla crescente diffusione delle immagini nei libri, nei giornali, sui muri delle città; alla presenza degli spettacoli e dei dispositivi ottici come il Panorama, il Diorama, il fenachitoscopio, il prassinoscopio;[75] alla rapida affermazione della fotografia, sia nella pratica quotidiana che nelle pratiche istituzionali (con un suo utilizzo sempre più diffuso a fini documentari, medici o polizieschi). Parallelamente, basta pensare a due fatti che consentono all'occhio di conquistare nuove porzioni di mondo. L'uno è il progressivo imporsi dell'illuminazione artificiale, con la lampada a gas, poi con la luce ad arco e infine con la lampadina elettrica a incandescenza: essa consente alla vista di restare attiva anche quando si dovrebbe arrendere alle tenebre. L'altro è la disponibilità di nuovi mezzi di trasporto veloci quali i treni, che a partire dal quarto decennio del secolo diventano d'uso comune: essa consente alla vista di scavalcare gli orizzonti, e dunque di ampliare il raggio della propria azione.

Tuttavia l'estensione del visivo[76] ha un suo rovescio: nel momento stesso in cui il mondo sembra diventare pienamente visibile, direttamente o tramite delle immagini, ecco che emergono anche zona d'ombra, punti ciechi. L'esperienza del viaggio in treno è a questo proposito esemplare. Man mano che il convoglio avanza, si rendono disponibili nuovi e diversi panorami; e nondimeno il paesaggio visto dal finestrino scorre troppo veloce, appare schermato dai pali, si allontana

quando i binari salgono sui viadotti, scompare improvvisamente quando si entra nelle gallerie; il risultato è che esso sembra dissolversi.[77] Questa "perdita del paesaggio" è un dato abbastanza diffuso: ritorna per esempio nella serie di quadri di Monet dedicati alla cattedrale di Rouen, in cui alla volontà di afferrare il mondo nei suoi singoli istanti, mettendone in luce tutte le variazioni, corrisponde un dipinto quasi illeggibile.[78]

Dunque lo sguardo si allarga e insieme incontra dei buchi neri. Il cinema in qualche modo assorbe questa situazione e se ne fa buon testimone. Da un lato esalta la propria capacità di visione, dall'altro ne denuncia anche i limiti, attribuendoli soprattutto al fatto di dipendere da un punto di vista. Tuttavia, oltre a portare allo scoperto questa dialettica, il cinema prova anche a intervenire su essa e a far convergere i due poli. È vero che ogni inquadratura ci restituisce solo un frammento di mondo; basterà però condensare in un'immagine più sguardi, selezionare i dettagli significativi, andare oltre i bordi del quadro e questa parzialità sarà emendata. Il senso della totalità si potrà allora ristabilire, sia pur a posteriori e sia pur a sua volta in modo imperfetto. Si tratterà ora di *totalità partitiva*, nella quale le parti si fanno ancora sentire come tali, ora di *totalità intensiva*, in cui il frammento si carica di richiami, ora una *totalità decentrata*, in cui quel che agisce è un rinvio all'Oltre. Esse consentiranno di tener aperto il gioco tra le due esigenze opposte, il piacere della grande visione e quello del Dettaglio. Senza necessariamente chiudere la partita.

È chiaro che la *negoziazione* tra le due misure trova nel corso della storia del cinema punti di equilibrio diversi. Una cosa è la preoccupazione tipica del cinema classico di integrare nel visibile ciò che potrebbe sfuggire allo sguardo (il campo/controcampo serve anche a questo scopo), un'altra è la preoccupazione del cinema moderno di segnalare il fatto che una certa incompletezza permane e non può che permanere (è uno degli effetti del *décadrage*).[79] Sotto questo aspetto, il cinema moderno è pervaso da una sorta di coscienza dolorosa legata all'idea di "totalità impossibile". È ad essa che fa

riferimento Serge Daney, parlando dei film che gli sono stati contemporanei: "la sfera del visibile ha cessato di essere disponibile nella sua interezza: ci sono ora assenze e buchi, vuoti necessari e pieni superflui, immagini per sempre assenti e sguardi venuti meno per sempre".[80] L'occhio non sembra più avere "presa" sul reale e fa spazio alla nostalgia di ciò che si è venuto eclissando.

È in questa prospettiva che allora vorrei terminare con un film che del cinema moderno è la premessa, anche se contemporaneamente rappresenta il culmine del classico. Mi riferisco a *Citizen Kane* (*Quarto potere*, O. Welles, USA, 1941): una straordinaria riflessione intorno alla visibilità del mondo e, in particolare, intorno alla forza e alla limitatezza dello sguardo (oltre che un film impossibile da non citare: cosa che dunque faccio qui una volta per tutte...).

Pensiamo innanzitutto alla struttura narrativa del film, basata su una serie di *flashback* (più un cinegiornale) incorniciati da un prologo e da un epilogo.[81] Questa struttura ci dice che ogni racconto è inevitabilmente un resoconto, con un suo narratore e un suo punto di vista. Anche il cinegiornale obbedisce a questo principio e dunque non mette in gioco dei fatti, ma un certo modo di riferirne o di non riferirne; ed è appunto l'omissione di un dettaglio (cosa significano le ultime parole di Kane? Cosa non si dice e non si vede nel reportage?) che fa riavviare l'inchiesta. I diversi resoconti che il giornalista Thompson raccoglie, proprio perché basati su punti di vista differenti, metteranno in luce cose diverse: ciascuno mostrerà qualcosa, nascondendone altre. L'esempio più clamoroso è il debutto di Susan Alexander come cantante d'opera: esso sarà raccontato da due prospettive inverse, che coglieranno i fatti visti letteralmente l'uno dal retropalco, l'altro dalla platea; l'episodio è lo stesso, eppure sembra un altro. Tuttavia la parzialità inevitabile di ciascun resoconto può essere riscattata, e almeno in due modi. In primo luogo i resoconti di ciascun testimone, una volta raccolti dal giornalista, diventano anche versioni pubbliche: in questo modo perdono il loro statuto di visioni del tutto personali e diventano visioni spartite da una collettività. La soggettività diventa inter-

soggettività; e la parzialità, una volta spartita, acquista ampiezza e peso. È quel che succede sempre al cinema: se è vero, come dice Balázs, che ogni inquadratura riflette un punto di vista, questo punto di vista, fatto proprio da milioni di spettatori, diventa anche uno sguardo collettivo: con la conseguenza che quanto appare sullo schermo è una *parte* del mondo che però *tutti* vedono. In secondo luogo i resoconti di ciascun testimone si incrociano tra loro, completandosi reciprocamente. Ciò che l'uno non vede, vede l'altro e viceversa. È il principio del campo/controcampo: l'alternanza delle inquadrature consente di cogliere entrambi i lati della scena. Ebbene, l'incastro dei *flashback*, in *Citizen Kane*, forma un gigantesco campo/controcampo sulla vita di un uomo: come in un puzzle, i pezzi man mano si completano. E tuttavia due mezze verità non fanno una verità intera. Si possono aggiungere dettagli a dettagli: ma quello che conta può sempre sfuggire. E infatti, non a caso, nessuna delle testimonianze saprà dirci che cosa è Rosebud; nessuno dei resoconti conterrà la chiave del mistero. I puzzle che Susan Alexander compone a Xanadu rimangono incompleti.

Si potrebbe obbiettare che nell'epilogo vediamo comunque la slitta con il suo nome ben impresso.[82] Rosebud alla fine appare; e l'invisibile si dà dunque a vedere. In realtà la sequenza finale, più che risolvere l'enigma, ce ne mostra retrospettivamente tutta la densità. L'evidenza con cui mette in vista l'oggetto invano cercato – una evidenza sfacciata, eccessiva – non può infatti che suscitare sospetto. Da un lato, possiamo e forse dobbiamo chiederci se anche questa sequenza non abbia un suo non visto: del resto, non può non averlo. Ed ecco allora che diventa legittimo leggerla come un atto di omissione: essa effettivamente lascia fuori scena qualcosa; Kane stesso, ormai irrimediabilmente sottratto allo sguardo. Dall'altro lato, proprio la sua sfacciataggine ci fa capire che quello che essa ci mostra, lo avevamo già visto senza vederlo. La slitta era infatti già presente nella scena chiave dell'addio di Kane alla casa materna, ma senza che ce ne dovessimo accorgere. Così come l'oggetto che gli fa da *pendant*, la boccia con la neve che Kane tiene in mano nei suoi ultimi momenti di vita, era già presente nella sce-

na dell'incontro con Susan Alexander, senza che noi dovessimo notarlo. C'è sempre qualcosa che si sottrae: fuori scena, tra le pieghe dell'immagine.

Dunque anche la sequenza della slitta ci dice che la visione punta alla totalità e nel contempo non può mai essere piena. In questo quadro, Rosebud diventa allora il nome di ciò che non è afferrabile agli occhi: di ciò che sfugge, di ciò che si perde. Non è un caso che *Citizen Kane* sia punteggiato da una catena di perdite che si richiamano l'un l'altra e che pretendono riscatti impossibili: ricordiamo per esempio che il protagonista incontra Susan Alexander la sera in cui va a ricercare i mobili della sua vecchia casa di famiglia e che costringerà la sua nuova moglie a diventare cantante per realizzare il sogno che la madre di lei non aveva soddisfatto. Insomma, se Rosebud ci porta alla slitta, la slitta ci porta alla neve che ci porta all'infanzia che ci porta alla madre che ci porta ai sogni che ci portano a un'altra possibile vita... Bernstein, interrogato da Thompson su cosa sia Rosebud, dà l'unica risposta giusta: "Può darsi che sia qualcosa che egli ha perso. Il signor Kane era un uomo che ha perso praticamente tutto quello che possedeva". Vedere, è dunque sempre smarrire. È il luogo di una conquista, ma anche di una perdita luttuosa. È riempirsi gli occhi con un'immagine del mondo, ma anche lasciare che questa immagine diventi una lacrima che scivola via.

"Il cinematografo (...) appaga un certo sentimento nostalgico che dorme nel cuore di tutti, la nostalgia per i paesi che non si son mai veduti, che non si vedranno forse, ma dove ci pare di aver vissuto quasi in una vita precedente alla nostra":[83] così un giornalista nel 1912. Appunto: nostalgia di una cosa.

NOTE

[1] B. Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien und Leipzig, Deutsch-Österreichisches Verlag, 1924 (tr. it. parziale, *Tipo e fisionomia*, in «Bianco e Nero», 1, 1941, pp. 6-27; oltre al già citato *L'uomo visibile*, in A. Barbera - R. Turigliatto (a cura di), *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 108-110); B. Balász, *Der Geist des Films*, Halle, Verlag Wilhelm Knapp, 1930 (tr. it. *Estetica del film*, Roma, Editori Riuniti, 1975).

[2] B. Balázs, *Tipo..*, op. cit., p. 18.

[3] *Ibi*, p. 11.

[4] *Ibi*, p. 18.

[5] *Ibi*, p. 23. L'idea di un allineamento delle inquadrature mirate ad una più compiuta percezione del reale porta Balázs a teorizzare nel 1926 il *Querschnittfilm* ("film orizzontale") che offre uno spaccato di vita attraverso una progressiva estensione dei prelievi; aggiungendo occhiata ad occhiata, esso "può diventare letteralmente un'arte della *Welt-Anschauung*, perché sa far scorrere – così velocemente, da dare l'impressione della contemporaneità – le contiguità che costituiscono il fronte più esteso della vita". Cfr. *Vorstoß in eine neue Dimension*, «Die literarische Welt», 5 November 1926.

[6] Ho ritradotto il passaggio per conservare una maggior aderenza all'originale. La traduzione in B. Balázs, *Estetica del film*, op. cit., p. 32 è: "non si può postulare l'esistenza di una fisionomia *an sich*. Le fisionomie sono quali noi le vediamo. Esse dipendono dall'inquadratura. La fisionomia dunque non è un dato di fatto oggettivo, ma piuttosto il rapporto che esiste tra noi ed essa: l'inquadratura è dunque una sintesi".

[7] *Ibi*, p. 30. "Nell'inquadratura oltre a vedere l'immagine, noi abbiamo il senso della nostra posizione rispetto ad essa, cioè il senso della nostra relazione coll'oggetto della ripresa".

[8] *Ibi*, p. 33. Si veda anche: "Le immagini inquadrate rivelano l'animo del regista rispetto all'oggetto che inquadrano: la sua simpatia o la sua avversione, la sua commozione o la sua ironia. In questo è la forza propagandistica del film che non deve dimostrare concettualmente una tesi, ma che la fa assorbire visivamente"; *Ibi*, p. 36.

[9] *Ibi*, p. 32.

[10] *Ibi*, p. 134.

[11] E. Panofsky, *Die Perspektive als "symbolishe Form"*, in «Vortäge der Bibliothek Warburg», Vortäge 1924-25, Leipzig -Berlin, Teubner, 1927 (tr. it. in *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 35-114). Per una recente ripresa del tema del punto di vista a partire dalla prospettiva rinascimentale, si veda A. Somaini, *Rappresentazione prospettica e punto di vista. Da Leon Battista Alberti a Abraham Bosse*, Milano, CUEM, 2004, e A. Somaini, *L'immagine prospettica e la distanza dello spettatore*, in *Il luogo dello spettatore*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.

[12] E. Panofsky, op. cit., p. 66. Lo stesso Panofsky del resto aggiunge: "La prospettiva matematizza questo spazio visivo, ma è appunto lo spazio visivo quello che essa matematizza – essa costituisce un ordine, ma appunto un ordine dell'immagine visiva". *Ibi*, p. 69.

[13] Per le implicazioni ideologiche della prospettiva, *ibi*, pp. 64 e 65, in cui

si fa riferimento alla coeva filosofia della natura e alla riduzione dell'arte a scienza. Quanto ai limiti di questa concezione, Panofsky ci offre una splendida sintesi: "se Platone già la condannava ai suoi cauti inizi perché deformava le "vere misure" delle cose e poneva l'arbitrio e l'apparenza soggettiva al posto della realtà e del νόμος, le teorie artistiche più moderne le muovono invece il rimprovero di essere lo strumento di un razionalismo limitato e limitante": *Ibi*, p. 68.

[14] H. James, *Prefaces to the New York Edition* (1907-1909), in H. James, *Literary Criticism*, II, New York, Literary Classics of the United States, 1984, pp. 1035-1341 (tr. it. *Le prefazioni*, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. 367-368). Una eccellente antologia commentata di interventi sul punto di vista è D. Meneghelli (a cura di), *Teorie del punto di vista*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998. Per il punto di vista in letteratura si veda anche P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto: teoria e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985; per il passaggio della nozione di punto di vista dalla letteratura al cinema, N. Vallorani, *Gli occhi e la voce*, Milano, Unicopli, 2000

[15] La coincidenza è stata sottolineata tra gli altri da K. Cohen, *Film and Fiction: the Dynamics of Exchange*, New Haven, Yale University Press, 1979 (tr. it. *Cinema e narrativa: le dinamiche di scambio*, Torino, Eri, 1982). Va comunque anche ricordato che la lezione Jamesiana conosce una straordinaria ripresa proprio negli anni in cui si collocherà la riflessione di Balázs: si vedano in particolare J.W. Beach, *The Method of Henry James*, New Haven, Yale University Press, 1918; e P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, New York, J. Cape and H. Smith, [1929].

[16] Nella prefazione de *Gli ambasciatori*, James enuncia con chiarezza questo criterio: "per rappresentare queste cose mi sarei servito del senso che di esse aveva Strether, e soltanto Strether; le avrei conosciute soltanto attraverso la sua conoscenza più o meno brancolante, poiché proprio quel brancolare sarebbe stato uno dei suoi movimenti più interessanti. Il rispetto pieno e rigoroso del principio di cui parlo mi avrebbe dato, più di qualunque altra disciplina, l'effetto che ricercavo con maggior insistenza. Mi avrebbe dato un'ampia unità, e questa, a sua volta, mi avrebbe elargito [...] la grazia dell'intensità". La citazione è tratta dalla antologia di H. James, *Teorie del punto di vista* in D. Meneghelli (a cura di), *Teorie del punto...*, op. cit, p. 29. Per i successivi riferimenti, si vedano i *Taccuini*, annotazioni per *Patagonia* ("testimone oculare"), la prefazione alle *Ali della colomba* ("lastra"), la prefazione alla *Coppa d'oro* ("irresponsabile maestà dell'«autore»") riportate in H. James, *Teorie del punto di vista* in D. Meneghelli (a cura di), *Teorie del punto...*, op. cit, pp. 1-37.

[17] Dalla prefazione a *Ritratto di signora*, in D. Meneghelli (a cura di), *Teorie del punto di vista...*, op. cit, p. 11. Inutile sottolineare che anche Leon Battista Alberti, parlando della prospettiva, avanza l'immagine del quadro come una finestra aperta sul mondo...

[18] Verrebbe da dire: una visione *soggettiva*, se non fosse che per James il

passare attraverso il filtro di un personaggio assicura maggiore *oggettività* a quanto si racconta, proprio perché ci si àncora ad un dato in qualche modo certo.

[19] J. Crary, *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge Mass, Mit Press, 1990. Aggiungo che per Crary questa idea dell'occhio come semplice foro di passaggio trova il proprio principale riscontro nella "camera oscura"; la svolta che si realizza nella prima metà dell'Ottocento porta con sé un ripudio di questo dispositivo e delle filosofie della conoscenza che alla "camera oscura" si erano in qualche modo rifatte, come in Locke o in Cartesio; i fisiologi fanno avanzare un nuovo paradigma concettuale, che troverà dei riscontri in nuovi dispositivi, come gli apparecchi stereoscopici e poi il cinema.

[20] È indubbio ad esempio che l'impressionismo non sia pensabile al di fuori di questa svolta epistemologica. Per una analisi in questo senso dell'impressionismo, e per una sua lettura come premessa del cinema, si veda J. Aumont, *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989 (tr. it. *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, 1991).

[21] Si veda in particolare il breve ma densissimo saggio *Erfahrung und Armut*, in «Die Welt im Wort», I, 7 Dez. 1933, ora in *Gesammelte Schriften*, II/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972-1989, pp. 213-219 (tr. it. *Esperienza e povertà*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, V, Torino, Einaudi, 2003, pp. 539-544)

[22] E. Toddi, *Rettangolo-Film (25 x 19)* in «In Penombra», I, 3, 25 agosto 1918, pp. 121-123.

[23] S.M. Ejzenstejn, *The Dynamic Square*, in «Close Up», March-June 1931.

[24] Noto peraltro che anche la riduzione operata dal fotogramma segue una logica analoga a quella del punto di vista. Come suggerisce Toddi, "noi «miriamo» un oggetto" anche quando teniamo sott'occhio porzioni ampie di spazio, e dunque nella focalizzazione costruiamo un punto di vista interno al campo visivo. E[nrico] Toddi, *Rettangolo-Film*, op. cit..

[25] J., Epstein, *Le sense 1 bis* in «Cinéa», 22 luglio 1921 poi in *Bonjour cinéma*, Editions de La Sirène, Paris, 1921 (tr. it. "Bonjour cinéma", in J. Epstein, *L'essenza del cinema*, Roma, Bianco e Nero, 2002, pp. 25-29).

[26] *Ibi*, p. 29.

[27] Nell'ampia bibliografia su *Napoléon*, si vedano almeno il volume che Gance stesso dedica al suo film (A. Gance, *Napoléon vu par Abel Gance; épopée cinégraphique en cinq époques*, Paris, Plon, 1927) e quello che Kevin Brownlow dedica al film di cui farà l'edizione critica (K. Brownlow, *Napoléon. Abel Gance's Classic Film*, London, Cape, 1983; tr. it. *Come Gance ha realizzato Napoleon*, Il Castoro, Milano 2002). Inoltre si vedano le pagine dedicate al film da R. Abel, *French Cinema: the First Wave 1915-1919*, Princeton, Princeton University Press, 1984, in cui viene dato conto del progetto del film, della sua struttura produttiva, della sua costru-

zione linguistica, delle reazioni alla sua uscita, e infine dei suoi successivi restauri. Interessanti indicazioni critiche in S. Garrett, *Leaving History: Dickens, Gance, Blanchot* in «Yale Journal of Criticism», II, 2 Spring 1989, pp. 145-190.

[28] Peraltro poco prima il film aveva offerto un'immagine dei frati intenti a seguire la battaglia di palle di neve visti attraverso una porta a vetri, ciascuno di essi dietro ad un diverso riquadro: anticipazione perfetta dello *split screen*.

[29] A. Gance, *Napoléon. Epopée cinématographique en cinq époques*, Paris, Jacques Bertoin, 1991 (réédition augmenté de A. Gance, *Napoleon vu ...*, op. cit.), p. 4. Sulla sovrimpressione, si veda la bella analisi di M. Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, Ed. de l'Etoile, 1988.

[30] B. Cendrars, *L'ABC du cinéma*, Paris, Les Écrivains réunis, 1926, ora in *Aujourd'hui 1917-1929*, in *Edition complete des oeuvres de Blaise Cendrars*, IV, Paris, Denoël, 1960, pp. 162-166. Il testo è datato 1917-1921.

[31] B. Cendrars, *Modernités - Un nouveau art: le cinéma*, in «La rose rouge», 7, 12 Juin 1919, p. 108. Si veda anche, sempre di B. Cendrars: "Cento mondi, mille movimenti, un millione di drammi entrano simultaneamente nel campo visivo di quest'occhio di cui il cinema ha dotato l'uomo. E quest'occhio è più meraviglioso, benché arbitrario, dell'occhio sfaccettato della mosca", in *L'ABC du cinéma*, op. cit., p. 162. Ma egualmente J. Epstein: "Scendevo come attraverso le sfaccettature dell'occhio di un insetto immenso", in *Le cinématographe vue de l'Etna*, Paris, Les Ecrivains Réunis, 1926 (tr. it. "Il cinematografo visto dall'Etna" in J. Epstein, *L'essenza del cinema* op. cit., p. 48). Quanto allo sguardo dell'aquila, una acuta analisi della visione aerea nella cultura novecentesca è offerta da F. La Polla, in *Il cinema e le arti popolari*, in *Stili americani*, Bologna, Bonomia University Press, 2002

[32] "Appel adressée le 4 juin 1924 a tous ces collaborateurs", in A. Gance, *Napoléon*, op. cit., p. VIII.

[33] Come ben ricorderà quasi trent'anni dopo, in un affettuoso omaggio dal sapore postumo, Nelly Kaplan, compagna di Gance: "Esiste soltanto un'arte, la più meravigliosa perché le combina e le condensa tutte, che possiede la ricchezza e la poesia necessarie per tradurre, riflettere, sublimare il movimento e il divenire dell'era atomica, in cui la velocità, l'ubiquità e sensazioni finora mai sperimentate diventano o diventeranno un elemento quotidiano. Questa arte è il cinema". N. Kaplan, *Manifeste d'un art nouveau: la Polyvision*, Paris, Caractéres, 1955 (tr. it. *Manifesto di una nuova arte: la polivisione*, in A. Martini (a cura di), *Utopia e cinema*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 47).

[34] R. Abel, *French Cinema*, op. cit., p. 441 sottolinea con efficacia questo passaggio.

[35] B. Cendrars, *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.*, in *Edition complete...* op. cit., II, Paris, Denoël, 1960, pp. 7-50. Il testo è datato 1919.

[36] R. Abel, *French Cinema*, op. cit., p. 435.

[37] F. Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, Paris, R. Laffont, 1966 (tr. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Parma-Lucca, Pratiche, 1978, p. 98).

[38] H. Münsterberg, *The Photoplay, A Psychological Study*, New York, D. Appleton & C., 1916 (tr. it. *Film. Il cinema muto nel 1916*, Parma, Pratiche, 1980, p. 48).

[39] *Ibi*, p. 54.

[40] *Ibi*, p. 56 e p. 55.

[41] *Ibi*, p. 55.

[42] *Ibidem*.

[43] "I particolari e il dato singolo diventano, nell'osservazione delle cose, sinonimo di approfondimento" (ma la traduzione inglese usa giustamente il termine "intensification"): V.I. Pudovkin, *Kinorežissër i kinomaterial*, Moskva, Kinopeciat, 1926 (tradotto in italiano in *Film e fonofilm. Il soggetto, la direzione artistica, l'attore, il film sonoro*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1935; poi in *La settima arte*, Roma, Editori Riuniti, 1961, p. 38). La traduzione inglese è *Film Technique*, London, George Newnes, 1933.

[44] J. Crary, *Suspension of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mit Press, 1999.

[45] *Ibi*, p. 4.

[46] *Ibi*, p. 12.

[47] *Ibidem*.

[48] *Ibi*, p. 17.

[49] J. Epstein, "Grossissement", in *Bonjour Cinéma*, Paris, Editions de La Sirène, 1921 (tr. it. "Ingrandimento", in "Bonjour cinéma", in J. Epstein, *L'essenza del cinema*, op. cit., p. 33).

[50] Oltre al primo piano, si potrebbe ricordare anche l'*iris*, in cui una gran parte dell'immagine si oscura per lasciare in vista solo una porzione più piccola, sulla quale non può che concentrarsi lo sguardo.

[51] V.I. Pudovkin, *Kinoscenari*, Moskva, Kinopeciat, 1926 (tr. it., *Film e fonofilm...*, op. cit., ora in "La sceneggiatura cinematografica" in *La settima arte*, op. cit. p. 112). Ho emendato un piccolo errore della traduzione italiana.

[52] A. Bazin, "William Wyler ou le giansénisme de la mise en scéne", in *Qu'est ce que le cinéma*, 1, Paris, Ed. du Cerf, 1958 (tr. it., *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 92-116). In particolare, Bazin riconosce che con il *découpage* la macchina da presa si comporta come il nostro occhio, che "si assesta spazialmente [...] sul punto importante dell'avvenimento [...] e procede per investigazioni successive"; ciò significa che un regista che usa il découpage "fa al posto nostro la discriminazione che ci spetta nella vita reale". Bazin però aggiunge anche che noi "accettiamo inconsciamente la sua analisi perché essa è conforme alle leggi dell'attenzione; ma essa ci priva di un privilegio non meno fondato in psicologia, che abbandoniamo senza rendercene conto, e che è la libertà, perlomeno virtuale, di modificare ad ogni istante il nostro sistema di *découpage*": pp. 100-101.

[53] Bazin non lo sa, ma la sua battaglia per un ruolo attivo dello spettatore può anche esser letta come una risposta a Benjamin e alla sua idea che un eccesso di pressione da parte del film provochi appunto una "visione distratta". Per quest'ultimo concetto, si veda W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* in «Zeischrift für Sozialforschung», I, 1936, poi 1974, pp. 709-739 [prima versione, *ibi*, pp. 431-469] in *Gesammelte Schriften*, I/2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972-1989 (tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete. Scritti 1934-1937*, VI, Torino, Einaudi, 2004, p. 300).

[54] Due osservazioni a proposito della banalizzazione del centro dell'attenzione operata dal cinema moderno. Da un lato, essa sembra trovare un risarcimento nella scoperta di un'immagine che, pur nella sua natura di immagine qualunque, è capace di far convergere su di sé un intero campo di forze. L'immagine-cristallo, teorizzata da Deleuze (*Image-temps*, Paris, Editions de Minuti, 1985; tr. it. *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1997, pp. 82-112) ne è un esempio perfetto. Dall'altro lato, il risarcimento opera a livello teorico: negli anni '80 il tema dell'attenzione incontrerà un vero e proprio *revival*, grazie a studi come quello di F. Jost, *L'oeil-camera. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaries de Lyon, 1987.

[55] Nell'ampia bibliografia su *M* di Lang, si vedano perlomeno il cap. "M: The City Haunted by Demoniac Desire" in T. Gunning, *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, London, BFI Publishing, 2000 e le monografie di A. Kaes, *M*, London, British Film Institute, 2000, e di B. Eisenschitz, *M le maudit, un film de Fritz Lang*, Le Cinématheque Française/Editons Plume, Paris 1990. Si può vedere inoltre S. Jenkins (ed.), *Fritz Lang, the image and the look*, London, BFI, 1981 e P. Bertetto – B. Eisenschitz (eds.), *Fritz Lang: la messa in scena*, Lindau, Torino 1993.

[56] Bazin riassume questa doppia funzione dei bordi dell'immagine filmica dicendo che essi sono contemporaneamente *cadre* e *cache*. A. Bazin, "Peinture et cinéma" in *Qu'est ce que le cinéma*, Paris, Ed. du Cerf, I-IV, 1958-1962.

[57] Sul fuori campo e sul suo ruolo strutturale, si vedano le osservazioni tuttora fondamentali di N. Burch, *Praxis di cinéma*, Paris, Gallimard, 1969 (tr. it. *Prassi del cinema*, Parma, Pratiche, 1980). Sul fuori campo come implicito, si veda anche F. Casetti, *I bordi dell'immagine*, in «Versus», 29, maggio-agosto 1981, numero monografico sui Testi visivi, Milano, Bompiani, 1981, pp. 93-115.

[58] Sulla composizione del cinema classico, si vedano le pregnanti pagine di D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson, *Classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960*, London, Routledge & Kegan Paul, 1985. Sul ruolo del centro, si veda R. Arnheim, *The Power of the Center. A study of composition in the visual arts*, Berkeley University of California Press, 1982 (tr. it., *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1984).

[59] Sulla scomparsa dei singoli fotogrammi e del loro intervallo, si veda un intervento ormai classico come quello di T. Kuntzel, *Le défilement*, in «Revue d'estetique», 2-4, 1973.

[60] Oltre al fuori campo spaziale, c'è anche un fuori campo temporale: è l'elisse, quel momento tra due azioni o tra due fasi di un'azione che il montaggio spesso perde per rendere la storia più serrata. Sull'ellissi, cfr. F. Casetti, *I bordi dell'immagine*, op. cit..

[61] Sull'invisibile come orizzonte di senso a cui l'immagine filmica tende, si vedano, sia pur con accenti diversi, V. Melchiorre, *L'immaginazione simbolica. Saggio di antropologia filosofica*, Bologna, Il Mulino, 1972, e E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milano, Cortina, 2001. Cito in particolare Franzini per evidenziare come ci sia una differenza, ma anche una correlazione, tra un approccio stilistico al fuori campo (quale è quello di Burch prima citato) e un approccio più "filosofico": nel primo caso ciò che l'immagine non dà all'occhio dello spettatore, pur invocandolo, è considerato fondamentalmente come un implicito; nello studio di Franzini è in gioco la dimensione pre-categoriale dell'immagine, il suo riferirsi ad un senso più ampio e per così dire in divenire rispetto ai significati che essa trasmette. Trovo che il recupero dell'implicito non possa essere staccato da una "apertura di senso", a meno di non ridurre le dialettiche cinematografiche a mere dialettiche di forme o di procedimenti linguistici. Infine, a fianco di un invisibile come implicito e ad un invisibile come pre-categoriale, c'è da ricordare anche un invisibile come censurato: sui meccanismi che producono una "esclusione sociale" di intere fette di realtà, in connessione alla "messa in rilievo" di altre, si veda P. Sorlin in *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977 (tr. it. *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979).

[62] V.O. Freeburg, *The Art of Photoplay Making*, New York, The Macmillan Co., 1918 (riedito in New York, Arno press, 1970) in particolare il cap. VI, "The appeal to the imagination", pp. 90-111.

[63] V.O. Freeburg, *The Art of Photoplay Making*, p. 94.

[64] *Ibi*, p. 90. Anche la citazione seguente è tratta dalla medesima pagina.

[65] M. Ponzo, *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino, vol. XLVI, disp. 15a, 1910-1911, Torino, Vincenzo Bona, 1911, pp. 943-948.

[66] R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975 (tr. it. *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 1986).

[67] *Ibi*, p. 89.

[68] *Ibi*, p. 95.

[69] *Ibi*, p. 55.

[70] *Ibi*, p. 90.

[71] *Ibi*, p. 51.

[72] *Ibi*, p. 56.

[73] Ritornerò sul tema. Comunque, sull'immaginazione al cinema, si veda l'importante contributo di P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il rac-*

conto del cinema oltre i confini dello spazio letterario, Milano, Guerini e Associati, 1999, che va peraltro nella linea qui indicata.

[74] Potrebbe essere utile rileggere in questa chiave un contributo come quello di R. Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1932 (tr. it. parziale *Film come arte*, Milano, Feltrinelli, 1989) nel quale viene sottolineata la incapacità dell'immagine filmica di restituirci per davvero l'oggetto raffigurato: ma è proprio questa incapacità a costituire la base estetica del cinema.

[75] Ricordo peraltro che il visore stereoscopico nella seconda metà dell'Ottocento diventa oggetto di uso del tutto comune nelle case, quanto la pianola meccanica.

[76] La bibliografia al riguardo è immensa: mi limito a segnalare, nel campo degli studi cinematografici, A. Costa (a cura di), *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, Firenze, La Casa Usher, 1983; L. Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris Nathan, 1995 (tr. it. *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Torino, Lindau, 2000), e G. Brunetta, *Il viaggio dell'iconononauta*, Venezia, Marsilio, 1997. Sui dispositivi ottici nella cultura ottocentesca, si veda anche L. Albano, *La caverna dei giganti. Scritti sull'evoluzione del dispositivo cinematografico*, Parma, Pratiche, 1992. Per una storia dell'illuminazione nel XIX secolo, si veda W. Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der Künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München, Carl Hanser Verlag, 1983 (tr. it. *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, Parma, Pratiche, 1994). Per una storia della ferrovia, con particolare riguardo al tipo di esperienza anche visiva che essa comporta, si veda W. Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1977 (tr. it. *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino, Einaudi 1988).

[77] Verlaine descrive questa sensazione in alcuni splendidi versi: "Il paesaggio nella cornice dei finestrini / corre furiosamente, e pianure intere / con acque grano alberi e cieli/ vanno inabissandosi nel crudele turbine / dove cadono gli esili pali del telegrafo, / i cui fili hanno lo strano movimento di uno svolazzo" (*La bonne chanson* 1870; tr. it. in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1992, p. 163). Alla "perdita del paesaggio" legata ai viaggi in ferrovia, dedica straordinarie pagine W. Schivelbusch, *Storia dei viaggi in ferrovia,* op. cit., in particolare nel cap. IV, "Il viaggio panoramatico", pp. 55-71.

[78] Anche il campo della letteratura offre esempi significativi: come puntualizza M. Milner (in *Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982; tr. it. *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, Il Mulino, 1989), nei racconti di Hoffman, così ricchi di riferimenti al vedere, gli strumenti ottici che vi proliferano schiacciano l'idea di percezione del mondo sull'idea di percezione visiva, ma insieme si presentano anche come costante fonte di inganno, di

perdizione, di morte; la conoscenza passa attraverso la visione, ma la visione non sempre è conoscenza corretta e produttiva. Proprio Milner ci ricorda che la radice di questa contraddizione sta in una rivoluzione epistemologica: "Tutto cambia – e la rivoluzione ha inizio con Kant – quando l'uomo non è più concepito come un essere che prende conoscenza di un mondo retto dalle leggi dell'ottica, ma come un essere che riceve, attraverso i diversi sensi, messaggi di cui raccoglie e interpreta i dati in modo da costruire un'immagine del mondo che richiede la partecipazione di tutto il suo essere. L'occhio allora non è un apparecchio ottico che trasmette al cervello immagini che esistono così come sono all'esterno. Ma è uno strumento di codificazione e decodificazione che trasmette informazioni le quali hanno continuamente bisogno di essere interpretate e la cui interpretazione varierà totalmente a seconda della natura dei segnali ricevuti e delle disposizioni interne dell'essere che le riceve" (op. cit., p. 167). Ciò che Milner fa risalire a Kant, J. Crary, in *Techniques of the Observer*, op. cit., fa risalire soprattutto ai fisiologi.

[79] Sul *décadrage* si veda P. Bonitzer, *Décadrages: peinture et cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/Seuil, 1985.

[80] S. Daney, *Persévérance*, Paris, P.O.L. Éditeur, 1994 (tr. it. *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, Milano, Il Castoro, 1995, pp. 32-33).

[81] I *flashback* sono rispettivamente quelli di Thatcher (attraverso le sue memorie scritte), Bernstein, Leland, Susan Alexander, Raymond, più una testimonianza mancata, il primo incontro di Thompson con Susan, e il cinegiornale che funge anch'esso da testimonianza non riconducibile a un unico soggetto-narratore.

[82] Può essere curioso tuttavia ricordare che i critici dell'epoca faticarono a vedere il nome sulla slitta: "On the way home Mrs Spectator told me about the name on the burning sleigh", W. Beaton, in «Hollywood Spectator», XV, 7, May 1, 1941, p. 7 (ora in A. Slide, *Selected Film Criticism. 1941-1950*, Metuchen-London, Scarecrow Press, 1982)

[83] F. M. Martini, *La morte della parola*, in «La Tribuna», 16 febbraio 1912. Sul rapporto tra cinema e "memoria onirica", si veda il recente R. Campari, *Film della memoria*, Venezia, Marsilio, 2005.

3.
LA DOPPIA VISIONE

3.1. La proprietà dello sguardo

L'idea di considerare l'inquadratura come un *punto di vista* sul mondo porta non solo a evidenziarne la limitatezza rispetto a uno sguardo onnicomprensivo, ma anche a sottolinearne la soggettività rispetto a una visione oggettiva. Béla Balázs, in *Der Geist des Films*, soprattutto nel capitolo "L'inquadratura", sviluppa ampiamente questo tema. Egli analizza sia la soggettività della macchina da presa ("l'inquadratura della macchina da presa corrisponde a un interiore inquadramento"),[1] sia la soggettività di un personaggio che ci offre sullo schermo direttamente la sua visione delle cose (provocando così una "identificazione" da parte dello spettatore, che ha modo di provare "il senso dello spazio e della posizione dei protagonisti" come "nessuna altra arte può darci"). Questa dimensione soggettiva dell'immagine filmica è tale che Balázs si domanda: "Allora non è più possibile nessuna oggettività nell'immagine cinematografica? Certamente. Ma essa non sarà che l'impressione dell'oggettività, che, volendo, si può benissimo ottenere. E l'oggettività che il quadro cinematografico esprimerà resta naturalmente anch'essa una disposizione soggettiva dell'osservatore". Dunque al cinema tutto è soggettivo. E tuttavia, proprio nel momento in cui Balázs più sottolinea questo fatto,[2] di fronte al pericolo che le immagini filmiche si riducano a impressioni astratte (come nel "film assoluto") o alla semplice raffigurazione del processo psichico in sé (come nel "film surrealista"), ecco che egli riconosce anche la presenza di una oggettività. L'avvenimento filmato si è comunque "svolto in uno spazio determinato e in un tempo determinato. Questo senso della determinatezza del tempo e dello spazio dà alle cose rappresentate una realtà al di là del-

l'immagine. Esse appaiono ancora come dati di fatto, di cui le immagini sono semplici referti".[3] Insomma, le cose hanno un'esistenza al di fuori del cinema; rispetto a esse, il film può agire anche come semplice constatazione. Ciò che appare sullo schermo è anche la realtà in sé.

Dunque sia soggettività che oggettività, operanti fianco a fianco. Balázs interviene in un momento in cui il film è diventato, "istituzionalmente", un racconto per immagini e suoni e, dunque, scrive pensando al cinema come una forma d'espressione "letteraria", in cui un "autore" espone il proprio "io".[4] Tuttavia il problema sollevato investe direttamente le proprietà dello sguardo filmico in quanto tale (proprietà nel doppio senso del termine: "che tipo di sguardo?", "e di chi?"). Per capire allora meglio in che modo soggettività e oggettività avanzino le loro ragioni e insieme interferiscano tra loro, può essere utile ripercorrere due interventi molto distanti quanto a tono e a impostazione, ma entrambi sottilmente rivelatori di una riflessione che è stata assai ampia fin da subito e che non smetterà mai di accompagnare il cammino del cinema. Il primo è un contributo ispirato alla psicanalisi, *La valeur psychologique de l'image*, firmato dal dottor Allendy e uscito nella prestigiosa serie di volumi *L'art cinématographique*, editi tra il 1926 e il 1928 da Alcan.[5] "C'è una distinzione capitale da fare tra due ordini di realtà: l'immagine può essere semplicemente il dato sensoriale della vista, vale a dire la percezione diretta del mondo esteriore nei suoi aspetti luminosi, ma può anche essere intesa come la rappresentazione soggettiva che noi ci costruiamo di quel mondo esteriore, al di fuori del dato visivo, poiché noi stessi possediamo la facoltà di creare immagini – l'immaginazione".[6] Nel caso in cui l'immagine "è data dalla vista che percepisce" essa apparirà come *oggettiva*; nel caso in cui "essa provenga dall'immaginazione che la crea", l'immagine apparirà appunto come *soggettiva*. Ora il cinema, "che non è un'immagine di primo grado ma che piuttosto trasforma lo schermo in un'immagine dell'immagine, può rappresentare entrambi questi due elementi: quadri reali del mondo oggettivo, come lo sguardo li percepisce, e creazioni irreali della nostra immaginazione. Sono le due vie che si aprono [al cinema] per commuoverci, le due tastiere di cui dispone. Esso può darci l'una o l'altra, oppure può mischiarle, come si mischiano dentro la coscienza di ciascuno di noi la realtà immediata con il riflesso del ricordo e la produzione propria del sogno". Dunque una componente oggettiva e una soggettiva. Il cinema dà spazio a entrambe, ma soprattutto le sovrappone; in questo caso mima la nostra stessa attività psichica, in cui sovrapponiamo sempre dati immediati e elaborazione mentale, anche quando si tratta di offrire la testimonianza di un fatto.

Il secondo intervento è anteriore di tredici anni, ed è di un filosofo di peso, György Lukács.[7] Scrivendo sulla "Frankfurter Allgemeine Zeitung" del 10 settembre 1913, egli nota come sullo schermo, a differenza che sulla scena teatrale, la realtà non è fisicamente presente; e tuttavia essa assume un'evidenza empirica tale che quello che vediamo ci appare automaticamente possibile. "'Tutto è possibile': ecco la *Weltanschauung* del 'cinema'; e poiché, in ogni singolo momento, la tecnica cinematografica esprime la realtà assoluta, anche se meramente empirica, del momento stesso, la 'possibilità' non vale più come categoria contrapposta alla 'realtà'. Possibilità e realtà vengono poste sullo stesso piano, si identificano. 'Tutto è vero e reale, tutto è egualmente vero e reale': questo insegnano le sequenze cinematografiche".[8] Dunque il cinema, nell'offrirci le cose con estrema precisione, dà alle proprie immagini una forte "verità di vita" (inquietante, aggiunge Lukács). Questa "verità di vita" ci fa sembrare effettivo anche ciò che non lo è; e di conseguenza prendiamo alla stessa stregua ciò che è reale e ciò che è possibile. Il risultato è che al cinema "realtà rigorosamente 'naturale' ed estrema fantasticità" si mescolano; le immagini filmiche ci offrono con la stessa concretezza sia ciò che esiste di fatto, sia ciò che ci si può solo immaginare che esista. Nessuno stupore dunque se "nella stanza di un ubriaco i mobili stessi si muovono, il suo letto vola con lui oltre la città";[9] sullo schermo, la scena ha la medesima consistenza di un avvenimento reale. Sotto la spinta dell'evidenza, ciò che è effettivo e ciò che è virtuale possono darsi la mano.

I due interventi di Allendy e di Lukács, pur nella loro estrema diversità, possono aiutarci a chiarire meglio la dialettica tra visione oggettiva e visione soggettiva introdotta con Balázs. In primo luogo, essi confermano come il cinema sia in grado di offrire sia dei dati immediati, dei "referti", sia una loro rielaborazione mentale, degli "inquadramenti interiori". Questa alternativa si combina con un'altra: lo schermo può restituirci la realtà nella sua concretezza e nella sua determinazione, oppure può ospitare una realtà per così dire ipotetica, quella che formiamo nella nostra mente. In secondo luogo i due interventi mostrano come la dimensione soggettiva investa un ampio arco di fenomeni, che va dal momento in cui, osservando il mondo, lo facciamo nostro, al momento in cui, attraverso la fantasia, diamo corpo a un mondo immaginario. Ora c'è continuità tra l'interpretazione del reale e la costruzione di una realtà fantastica: in entrambi entra in campo l'azione appunto di un soggetto. Ma c'è anche continuità tra i dati immediati e una elaborazione o una rielaborazione mentale: al cinema, la realtà è sempre una realtà osservata; e l'osservazione, così come l'immaginazione, si appoggiano sempre a oggetti o a situazioni concrete. Sullo schermo, le differenze sono spesso impercettibili. In terzo luogo, tra dimensione oggettiva e dimensione soggettiva non c'è solo circolarità; c'è anche una stretta interdipendenza. Sullo schermo tutto può apparire sia perfettamente soggettivo, sia perfettamente oggettivo: in un caso si sottolineano le inevitabili scelte della cinepresa o, se si vuole, la presenza di uno sguardo; nell'altro l'evidenza con cui il cinema sa darci le cose o, se si vuole, la capacità dell'oggetto di imporsi sulla sua osservazione. Entrambe le soluzioni appaiono legittime; semplicemente, si tratta di dove viene messo l'accento.

Come è evidente, un tale quadro porta ad avanzare alcune domande. L'occhio del cinema media sempre, e dunque rielabora, i dati immediati che si presentano alla cinepresa? In che misura esso riesce a rispettare il reale, o in che misura lo può o lo deve ridisegnare, quando addirittura non lo disegna ex novo? Ancora: lungo quali traiettorie si muove questo occhio e con quali effetti? Quale è il suo peso sulla realtà rappresentata sullo schermo? Perché talvolta esercita la discrezione e perché talvolta fa invece venire allo scoperto la sua presenza? Infine, ci sono altri filtri all'interno di un film che mediano e rielaborano il reale? L'azione compiuta dalla cinepresa come si collega a essi, o come rivaleggia con essi? Ciò che diventa essenziale capire sono dunque le modalità e i gradi di intervento del cinema; se si vuole, la forma della sua azione, della sua *agency*. Di conseguenza, la maniera in cui esso dà corpo a una visione oggettiva o a una visione soggettiva, e dunque i modi in cui esso determina queste due categorie, ma anche le riarticola reciprocamente. Infine, il lavoro che esso compie dentro e sopra l'immagine filmica, sul piano della figurazione o del racconto, per dar corpo alla oggettività o alla soggettività.

Proviamo allora a ripercorrere, sia pur attraverso dei prelievi diversissimi tra loro, questo terreno un po' scivoloso. Proviamo a capire come il cinema ha cercato di far emergere le due dimensioni di cui parla Balázs, come le ha caratterizzate, come le ha contrapposte, ma anche come le ha messe in circolo. Partiremo dall'incertezza dei loro confini; passeremo ai modi della loro distinzione; ne scorgeremo i riflessi sulla realtà raffigurata sullo schermo, sempre sospesa tra restituzione di ciò che è effettivo e invenzione di ciò che è possibile; e concluderemo osservando come la natura testimoniale del cinema porta a istituire inevitabili equilibri.

3.2. Che ne sai tu di lui?

Il primo film che voglio prendere in esame è coetaneo al testo Allendy: si tratta de *La glace à trois faces*, di Jean Epstein (Francia, 1927). Più che sui suoi aspetti figurativi, sempre assai accurati, e più che sulla sua sintassi, assai audace, vorrei qui concentrare l'attenzione sulla sua struttura narrativa.

Il film presenta una costruzione a incastri, nella quale una serie di racconti si richiamano l'un l'altro. Si parte da un prologo, che pone una sorta di enigma iniziale, relativo all'identità del protagonista. Seguono quattro episodi, di cui i primi

tre dedicati ad altrettante donne, Pearl, Athalia e Lucie, intitolati rispettivamente "1", "2" e "3", e il quarto e ultimo dedicato all'eroe maschile, intitolato "Lui"; nel corso dei tre episodi legati alle tre donne, queste raccontano del loro legame con l'uomo, dandocene ciascuna un ritratto differente; nell'episodio dell'uomo, ci accorgiamo che egli non sembra corrispondere a nessuno dei tre resoconti che ci sono stati offerti. Il film si conclude con un'immagine dal forte valore simbolico, uno specchio a tre ante in cui il volto dell'uomo si riflette in altrettante figure.

Non è difficile riconoscere in questa struttura narrativa un "*topos*" che troverà numerose riproposizioni, non ultime quella di *Citizien Kane* (*Quarto potere*, O. Welles, USA, 1940) o di *Rashomon* (*Rashomon*, A. Kurosawa, Giappone, 1950). Quel che importa, tuttavia, è che essa fa sì che *La glace à trois faces* non si presenti come un racconto di fatti, nel senso stretto del termine. Gli eventi narrati si mescolano con il vissuto che di essi hanno i loro protagonisti. Non ci viene raccontato (o se si vuole: non ci viene mostrato) chi è "Lui", ma piuttosto chi è "Lui" nell'immagine che ne possiedono coloro che lo hanno via via incontrato. In questo senso il film porta avanti uno sguardo in cui entrano eventi e vissuti; in cui le cose sono quel che sono e insieme sono quel che arrivano a essere negli occhi (e nella mente) di chi ne ha avuto esperienza. Uno sguardo insomma in cui percezione e interpretazione, realtà e possibilità si mescolano e si confondono tra loro.

Analizziamo meglio questa condizione dello sguardo. Essa nasce dalla presenza, prima ancora che di un oggetto osservato, di un *osservatore*. Ciò che si vede dipende da chi lo vede: dall'attitudine con cui si dispone, dalle modalità con cui affronta le cose, dagli interessi che fa emergere e così via. Balázs ribadirebbe: dal punto di vista che si adotta e dunque dalla prospettiva e dall'orientamento che ne conseguono. In ogni sezione de *La glace à trois faces* abbiamo uno sguardo diverso, perché attribuito a un diverso osservatore e dunque retto da un diverso punto di vista. Ciò che vede Pearl non è ciò che vede Athalia né quello che vede Lucie; e d'altra parte non potrebbe essere altrimenti. Anche lo sguardo della cinepresa segue la stessa regola: nella sezione intitolata "Lui", il film sembra restituirci una visione più diretta dei fatti, non più legata alle impressioni che di essi hanno avuto le tre donne; e tuttavia questa stessa sezione, affiancata alle precedenti, ci rivela che anche qui opera un osservatore, anche qui interviene un punto di vista, sia pur quello di una macchina. Anche la cinepresa ha le sue attitudini, le sue modalità, i suoi interessi. Perciò, noi spettatori, dopo aver visto il protagonista attraverso gli occhi di Pearl, Athalia e Lucie, messi di fronte a "lui" senza più il loro filtro, di fatto continuiamo a vederlo filtrato da un nuovo occhio, un occhio di vetro. La realtà, nella sua immediatezza, ci è irrimediabilmente sottratta.

Vengono qui in mente alcuni passaggi cruciali di *Le Sens 1bis*, uno dei più bei saggi scritti dallo stesso Epstein,[10] in cui si prendono le distanze da un'idea ingenua di documentazione del reale. Sono infatti in molti a credere che il cinema possa e debba aiutarci a vedere direttamente la natura. Epstein non cita nessuno: ma si potrebbero ricordare da un lato gli appelli di un critico "reazionario" come Paul Souday, che salva il cinema solo per questo,[11] dall'altra una allocuzione del 1914 del Presidente della Camera dei Deputati francese indirizzata ai professionisti del settore: "In primo luogo, c'è una serie di domini che non appartengono che a voi: quello della vostra origine, della scienza, della vita delle piante, degli animali, degli uomini [...] Poi la natura, il paesaggio, il viaggio".[12] Contro queste ipotesi, Epstein ha una frase di grande ironia: "Signori seri e insufficientemente troppo colti applaudono la vita delle formiche, la metamorfosi delle larve. Esclusivamente. Per educare la giovinezza degli altri".[13] Il cinema è cosa ben diversa. È un occhio nuovo, ma che ha un suo modo di apprendere le cose. "Come l'altra, anche questa vista ha una sua ottica". In particolare, esso ci dà "della realtà solo dei simboli, metafore costanti, proporzionate ed elettive. E simboli non di materia, che non esiste, ma di energia; cioè di qualcosa che in sé è come se non esistesse, tranne che nei suoi effetti quando ci toccano". Ciò significa che il cinema capta, e capta a fondo; ma non quello che, sbagliando, crediamo siano le cose per se stesse, nella loro letteralità. Capta ciò che sa cogliere attraver-

so i suoi occhi: arrivando spesso a realtà imprevedibili. "Quell'occhio vede, pensateci, delle onde per noi impercettibili, e l'amore sullo schermo contiene quello che nessun amore aveva contenuto finora, la sua giusta parte di ultravioletto".

L'amore in ultravioletto è un bellissimo simbolo di come la cinepresa non ci offra un riflesso immediato delle cose, bensì una loro restituzione personale, anche se spesso più profonda. Essa filtra e interpreta il reale quanto le varie Pearl o Athalia o Lucie: in ciò è un testimone tendenzioso, come tutti i testimoni. Semmai, essa compie questo lavoro di filtro e di interpretazione arrivando dove l'occhio umano non arriva: appunto, a qualche gradino in più nello spettro della luce. Del resto non le si può attribuire la medesima soggettività di un essere umano: "La Bell-Howell è un cervello di metallo, standardizzato, fabbricato e diffuso in qualche migliaio di esemplari, che trasforma in arte il mondo esterno". Epstein, parlando della cinepresa, ne mette in luce sia le capacità di trasformare l'oggetto osservato, sia la qualità meccanica, che ne fa "un soggetto che è oggetto, privo di coscienza, cioè privo di esitazioni e di scrupoli, privo di venalità, di compiacimento, di possibili errori, un artista assolutamente onesto, esclusivamente artista, un artista-modello". Tornerò più avanti su questa caratterizzazione della cinepresa. Qui mi basta dire che essa è un osservatore alla stessa stregua in cui lo può essere un personaggio della storia; che arriviamo alle cose passando attraverso il suo occhio; che questo occhio, per quanto colga ciò che altri non vedono, funge comunque da intermediario rispetto al mondo; e infine che questo intermediario può sembrare dare una coloritura soggettiva al tutto, alla Balász, ma, in quanto macchina, la sua "soggettività" è al di fuori di una dimensione banalmente psicologica. Ebbene, tutto questo istituisce una grande indeterminatezza rispetto a quanto vediamo come spettatori: indeterminatezza che *La glace à trois faces* mi pare tematizzi bene. Percepiamo una mediazione; forse anzi godiamo di una mediazione; ma non sappiamo bene chi la fa, fino a dove arriva e quale è il suo costo. Vediamo che qualcuno vede: ma chi? E come? E che ne è del reale, una volta catturato da uno sguardo?

La glace à trois faces accentua questa incertezza suggerendoci che la realtà, e in particolare il personaggio di "Lui", non vuole offrirsi a una apprensione definitiva. "Lui" è quel che di volta in volta appare: punto e basta. Non è difficile ritrovare qui un richiamo a Pirandello, che peraltro la pubblicità al film non nascose:[14] alla persona si sovrappone sempre il personaggio, anzi, più di un personaggio; e nella dialettica tra i due, è il secondo termine che la spunta. Si potrebbe andare anche più in là e citare Goffman e la costruzione di se stessi attraverso la rappresentazione del proprio io a beneficio degli altri.[15] E per converso ricordare le numerose situazioni sociali, legate soprattutto alla vita della metropoli, in cui la maniera in cui ci si presenta è decisiva per acquisire il senso di sé.[16] Ma non proseguo per questa strada: mi limito a dire che siamo in presenza di una delle questioni essenziali della modernità, quella dell'emergere di una identità basata non su una appartenenza, ma su un gioco complesso e reciproco di relazioni interindividuali. Non si è quel che si è per natura o per destino, bensì quel che si è nell'occhio dell'altro. *La glace à trois faces* ci offre una conferma a questo assunto, dicendoci che il reale non solo è sempre filtrato da uno sguardo, ma è anche sempre null'altro che quello che si dà a vedere. Ciò non impedisce al gran corpo del mondo di cercare di reimporsi. A questo proposito, la fine della vicenda raccontata dal film è sintomatica: nella folle corsa in automobile del protagonista, un gabbiano lo colpisce, lo fa uscire di strada e lo porta alla morte. Il gabbiano (ma, da Coleridge in poi, si tratta di un simbolo più che di un animale...) segna appunto il "ritorno del reale". Ma la fine della vicenda non coincide con la fine del film. L'ultima immagine sarà un'immagine di un'immagine: sullo schermo appare uno specchio a tre ante, e "Lui" vi è riflesso in ciascuna di esse. Non c'è un volto: ci sono delle maschere. Ed è alle maschere che dobbiamo chiedere la verità.

Aggiungo che, in questo gioco delle apparenze, il cinema funziona, più che da sponda, da causa. Se il volto si confonde con la maschera, è perché si è cominciato a filmarlo. Ce lo dice, in un passaggio fulminante, un articolo del 1914: "Il cinema si è totalmente radicato nelle nostre abitudini, nella nostra

esistenza, che non si sa più se i dolori sono veri e le gioie reali o se non sono semplicemente una messa in scena catturata dall'obbiettivo. Non ci convinceremo della sincerità degli uni e delle altre se non contemplandoli, una sera, sullo schermo luminoso dei cinematografi".[17] Fantasio lo ha capito: è il cinema che costringe la realtà a farsi apparenza. Ed è il cinema che alla fine ne stabilisce lo statuto di verità.

Ma torniamo a *La glace à trois faces*. Il film sembra dunque operare una sottrazione della realtà: essa non sembra mai offrirsi nella sua pienezza; incontra sempre dei filtri e delle interpretazioni. Ciò non le impedisce di cercare di riemergere: si tratta però sempre di una emersione per così dire condizionata. Se il mondo torna, è perché c'è un'occhiata che lo percorre. E se esso torna, è solo nella forma che questa occhiata gli concede. La presenza di una molteplicità di osservatori, ciascuno con i suoi tratti peculiari, rende ancor più caleidoscopico il quadro. In questo ruolo infatti troviamo, oltre alla cinepresa, anche Pearl, Athalia e Lucie. Ciò significa che abbiamo a che fare con occhi umani; con l'occhio di un dispositivo meccanico che, per usare le parole di Epstein, è soggetto-oggetto; e con una realtà che gioca a sottrarsi, offrendoci magari lati imprevedibili, ma sempre filtrati da qualcosa o qualcuno. È chiaro che questa situazione evidenzia l'assenza di univocità, l'impossibilità di una decisione.[18] Cosa vediamo? E con quale sguardo?

La risposta ce la offre appunto la struttura narrativa del film, che costruisce un terreno in cui le cose diventano più praticabili. Mi riferisco alla sua suddivisione in diverse sezioni, ciascuna con un titolo differente, che richiama il numero della versione presentata ("1", "2", e "3", riferiti alle tre donne), o per converso l'oggetto osservato ("Lui"). Questa articolazione istituisce un principio d'ordine: grazie a essa, in qualche modo sappiamo di chi è l'occhio attraverso cui passano le cose; e, grazie a essa, sappiamo dunque come prenderle. L'effetto è quello di ridistribuire e riorganizzare un impasto altrimenti irrisolvibile: è ben vero che tutto tende a mescolarsi, ma è anche vero che possiamo fare delle distinzioni. Il caos è trasformato in qualche modo in *cosmos*.

È la preoccupazione che il cinema manifesterà ogni volta che proverà a distinguere con certezza, sulla base di una tipologia degli sguardi, la visione della cinepresa da quella dei personaggi e la visione di una cinepresa testimone neutro da quella di una cinepresa pronta a reinterpretare apertamente il mondo.

3.3. Un volto, gli occhi

La costruzione di questa tipologia degli sguardi è frutto di un lavoro paziente e continuo, avviato ben presto dal cinema e consolidatosi con la produzione *mainstream*. Non è questo il luogo per ricostruire un tale lavoro, neppure per sommi capi. Può essere più utile invece vederne gli esiti, facendosi aiutare da un film della seconda metà degli anni Quaranta, *Dark Passage* (*La fuga*, D. Daves, USA, 1947).[19]

Come è noto, l'intera prima parte del film è dominata da uno sguardo che passa attraverso gli occhi di un personaggio; vediamo le cose dal punto di vista di un evaso da San Quentin, di cui non arriviamo mai a scorgere il volto. Nella seconda parte del film riacquistiamo invece una visione più diretta: l'evaso si è fatto fare una plastica facciale e ora ne seguiamo tutta l'azione. In realtà questa suddivisione si apre a una articolazione assai più fine. Nella prima parte, le inquadrature dal punto di vista dell'evaso sono dominanti, ma non sono esclusive: se è vero che passiamo spesso attraverso i suoi occhi, soprattutto quando egli agisce sugli oggetti che gli stanno attorno (come accendere lo stereo o aprire l'acqua del rubinetto) o quando fissa in faccia i suoi interlocutori (in particolare Irina, la donna che lo sta aiutando), è anche vero che la situazione è spesso data come la vedrebbe un testimone neutro sul luogo degli eventi. Sotto questo aspetto, già la prima sequenza è esemplare: dopo un totale sulla prigione, abbiamo l'immagine di un camion che trasporta bidoni, in uno dei quali capiamo che c'è un uomo; solo quando il bidone rotola giù dal camion vediamo il paesaggio girare vorticosamente, come se fosse scorto appunto da colui che vi si era nascosto; seguiamo costui in Figura Intera mentre esce dal bidone; dopodiché torniamo

di nuovo a vedere le cose con gli occhi dell'uomo, mentre avanza o si acquatta. La fuga verso San Francisco alternerà i due tipi di visione: in particolare, quando l'evaso, Vincent, salirà sulla macchina di Irina, abbandoneremo il suo sguardo (del resto c'è una motivazione diegetica: si è nascosto sotto un telone...); solo all'arrivo nella casa di lei ritorneremo nei suoi panni e adotteremo il suo punto di vista. Dunque siamo lontani da una condizione in qualche modo estrema come quella costruita da *Lady in the Lake* (*Una donna nel lago,* R. Montgomery, USA, 1947), in cui tutto il film, ma proprio tutto, è filmato dal punto di vista del protagonista, un detective impegnato in una indagine ovviamente delicata. Quanto alla seconda parte di *Dark Passage*, ho già detto come si ristabilisca una visione diretta delle cose: vediamo l'azione del protagonista senza passare più attraverso i suoi occhi. C'è da precisare però che si arriva a questo punto attraverso una sequenza che ci immette letteralmente nella testa dell'evaso: dopo che costui si è fatto fare una plastica facciale che gli consente di cambiare i connotati e rendersi irriconoscibile alla polizia (ma possiamo dirlo anche in altra maniera: che consente a lui di diventare Humphrey Bogart e a noi di vedere finalmente in volto l'attore...), abbiamo un lungo momento in cui si materializzano i suoi incubi, attraverso una serie di immagini insieme astratte e spettrali. Aggiungo anche che, quando poi Vincent entra pienamente in azione, l'atmosfera generale in cui è immersa la vicenda si fa ancora più minacciosa e cupa: lo spettatore si sente assediato dagli eventi e senza scampo, esattamente come si sente il protagonista. Dunque il riferimento al visto e al vissuto di Vincent Perry non scompare: semmai si diluisce e insieme si espande. In questo quadro, arriviamo al fiammeggiante finale: Vincent è davanti all'oceano, in un caffè di cui ha parlato al telefono a Irina prima di fuggire definitivamente da San Francisco; parte la loro musica; anche lei, d'un tratto, è nel medesimo caffè; lui la vede e comincia a ballare con lei... La sequenza (certo, un monumento alla coppia Bogart-Bacall...) è talmente improbabile e nello stesso tempo talmente folgorante da apparire al di fuori di ogni stretta definizione in termini di proprietà dello sguardo.

Questa, a grandi linee, la struttura di *Dark Passage* a livello di regimi scopici messi in gioco. Sarebbe probabilmente interessante capire perché la produzione hollywoodiana, nella seconda metà degli anni Quaranta, senta il bisogno di sperimentare su più larga scala nei propri film una visione attribuibile a un personaggio. *Dark Passage* ne è un esempio; *Lady in the Lake* ne è un altro; ma nel conto dobbiamo anche mettere i film caratterizzati da forti sequenze oniriche (come *Spellbound,* A. Hitchcock, USA, 1945, in italiano *Io ti salverò*) e film caratterizzati da lunghi flash-back (come *Letter from an Unknown Woman,* M. Ophüls, USA, 1948, in italiano *Lettera da una sconosciuta*; o *A Letter to Three Wives,* di J.L. Mankiewicz, 1949, in italiano *Lettera a tre mogli*). Probabilmente quel che qui emerge è un bisogno diffuso di narrazioni più introspettive, legato anche al successo della psicanalisi; e in parallelo un bisogno di valorizzare l'individuo, in un momento in cui i suoi spazi d'azione sembrano minacciati; oltre naturalmente al bisogno di esplorare nuove soluzioni espressive. Tuttavia l'aspetto che vorrei sottolineare è piuttosto un altro: questa ricerca mi pare riposi sull'idea che si possa e si debba accentuare quella che con Balász possiamo chiamare la dimensione soggettiva dello sguardo, a patto di marcare con chiarezza a chi questo sguardo può essere attribuito e insieme di distinguerlo nettamente da altri tipi di sguardo. Detto altrimenti, si può anche accentuare la soggettività dell'immagine filmica se la si àncora a una inquadratura "vista da un personaggio" (il cosiddetto *point-of- view shot*), ben distinta dal suo inverso, l'inquadratura "vista da nessuno" (il cosiddetto *nobody's shot*). L'effetto è molteplice. Le due grandi dimensioni che per Balász rimanevano ancora connaturate al film, quella dell'"orientamento interiore" e quella del "referto", si trasformano in due distinti tipi di inquadrature, rispettivamente la Soggettiva e l'Oggettiva (appunto, il *point-of- view shot* e il *nobody's shot*); non cambia granché se la prima poi vira verso l'immaginazione e l'incubo, dato che si tratta sempre della visione di un personaggio. Diventando Soggettiva e Oggettiva, la soggettività e l'oggettività latenti nel cinema chiariscono i loro contorni e insieme si contrap-

pongono meglio; anzi, possiamo quasi dire che esse diventano tali proprio perché ci sono due tipi di inquadratura che consentono di definirne i connotati e di distinguerle reciprocamente. In cambio, la soggettività e l'oggettività latenti nel cinema si trasformano da qualità intrinseche, come in Balász ancora erano, in semplici procedimenti narrativi, in strutture linguistiche: appunto, la Soggettiva o l'Oggettiva.

Dark Passage è esemplare al riguardo: tutto ruota attorno al fatto che le inquadrature imitino lo sguardo di Vincent Perry o provengano da un osservatore neutro esterno alla storia e che si possano ben distinguere le une dalle altre. La soggettività del cinema è ricondotta alla Soggettiva di un personaggio e insieme ridotta a un problema di inquadratura.

Una simile situazione ci riporta inevitabilmente al grande lavoro dei "grammatici del cinema" tra gli anni Trenta e Quaranta: sono loro che provvedono sia a ricordarci che i film sanno esprimere anche gli stati d'animo dei loro protagonisti, sia a definire le diverse modalità con cui questo può avvenire, sia infine a riportare questi casi a una tipologia più ampia di inquadrature. Penso per esempio a Spottiswoode e al suo *A grammar of the film; an analysis of film technique*,[20] pubblicato a metà degli anni Trenta, in parte sotto l'influenza di Pudovkin e dei suoi scritti, in parte come risposta a Rudolph Arnheim e al suo *Film als Kunst* (contributi tutti fortunatissimi sia in Usa che in Europa).[21] Spottiswoode in particolare lega la dimensione della soggettività alla presenza di una "fonte" dello sguardo riconoscibile e insieme all'uso di vere e proprie "marche grammaticali". Per esempio "i disturbi emotivi o fisici sono spesso rappresentati attraverso una molteplicità di inquadrature simultanee, che contengono movimenti in costante conflitto gli uni con gli altri, mentre le riprese stesse appaiono in lontananza e, prima di divenire chiaramente visibili, scompaiono nuovamente":[22] sembra di leggere una descrizione dell'incubo di Vincent Perry. Diciamo più in generale che ciò che questi "grammatici" fanno è di descrivere (e con ciò stesso di prescrivere) i grandi procedimenti attraverso cui è possibile costruire uno sguardo oggettivo o soggettivo nel film: grazie a quali tipi di ripresa, a quali forme di punteggiatura, a quale uso del sonoro, a quale modalità di montaggio. In questo contesto, l'oggettività o la soggettività cessano del tutto di essere considerate proprietà intrinseche dello sguardo cinematografico: diventano il risultato di un lavoro linguistico. Ma cessano anche di essere considerate proprietà latenti: ricondotte a procedimenti linguistici, esse possono essere riconosciute con sicurezza allo spettatore. Aggiungo che l'elaborazione dei "grammatici" affonda le proprie radici nella riflessione già degli anni Dieci e Venti: penso a Münsterberg ("Esso può riprodurre non solo la nostra memoria e immaginazione, ma anche quello che i personaggi si figurano nella mente");[23] o penso allo stesso Epstein (che in *Grossissement*, immaginando una scena di danza, si immagina anche di poter filmare una sequenza "duplice, secondo il punto di vista dello spettatore e quello del danzatore, oggettiva e soggettiva").[24] Così come aggiungo che ogni nazione ha il suo, o i suoi, "grammatici": per esempio la Francia Robert Bataille e André Berthomieu,[25] o l'Italia Renato May.[26] Quest'ultimo è particolarmente puntuale nel sottolineare come appunto oggettività e soggettività siano ciò che oggi si chiamerebbero "effetti di discorso". Perciò, dapprima stabilisce una precisa tipologia ("Inquadrature [...] viste come da persona estranea alla vicenda si chiamano "oggettive"", e si distinguono a loro volta in "reali" o "irreali" a seconda che siano viste da punti accessibili o no dall'occhio dell'uomo; "inquadrature viste come da un personaggio della vicenda, prendono il nome di "soggettive"). Poi, ribadendo che la caratterizzazione nasce dal modo di raccontare una vicenda, provvede a svuotare i due termini da ogni possibile valore intrinseco ("una sola inquadratura non è in sé né soggettiva né oggettiva, ma assumerà l'una o l'altra di queste due caratteristiche dipendentemente da quella che narrativamente la segue o precede").[27]

Dunque, distinguere e marcare: il cinema può permettersi tutti gli sguardi che vuole (o quasi), basta che renda chiaro di chi sono e a chi vanno attribuiti e che per far questo usi i mezzi giusti. A partire da qui, il gioco può essere naturalmente complicato: esso resterà nondimeno sotto controllo.

Dark Passage è esemplare anche in questo (a differenza ancora una volta di *Lady in the Lake* che è apparentemente più radicale, dato che è tutto in soggettiva, ma per un altro verso non spinge le cose fino in fondo). Ho detto come la seconda parte del film, nel momento stesso in cui sembra riconquistare una oggettività di visione, in realtà precipita nel più profondo incubo. San Francisco non è più una città trasparente: chiunque può essere qualcun altro; anzi, chiunque *è* qualcun altro. Né è più una città solare: tutto è avvolto nell'ombra, quella reale della notte e quella metaforica del dubbio. *The passage* è per l'appunto *dark*. L'oggettività della visione quindi si colora di toni assai poco oggettivi. E tuttavia, pur pervasi da un malessere che è poi quello che caratterizza il personaggio, sappiamo che quel che vediamo non è filtrato dal suo sguardo; sentiamo con lui, ma non vediamo con lui. Quanto più ci immergiamo nella sua pelle, tanto più ci distacchiamo dai suoi occhi. Il finale, fiammeggiante, accentua l'impasto: qui vediamo con occhi che in qualche modo non appartengono a nessuno, neppure a quell'osservatore neutro che assicura l'oggettività delle immagini. Vediamo con gli occhi del desiderio (di Vincent, di Irina, nostro...); vediamo e immaginiamo. Ci potrebbe prendere allora, di nuovo, la vertigine. Ma ci soccorre la parola fine: che chiude la vicenda e può dar l'avvio al mito.

3.4. La legge, il fucile e la memoria

Quello che nelle pagine precedenti ho cercato di far emergere, sia pur per rapidi cenni e con pochi rimandi, è che il cinema sembra inseguire due situazioni contrapposte: per un verso punta a sovrapporre dimensione soggettiva e dimensione oggettiva, dando luogo a combinazioni difficilmente definibili; per un altro verso provvede a distinguere i due piani, grazie a una serie di marche che riportano il problema a una questione di narrazione e di linguaggio. Collassa tra di loro due grandi piani dell'immagine e nello stesso

tempo cerca di mantenerli separati, trasformandoli peraltro così in categorie ben identificabili. Probabilmente è la base stessa del cinema a creare questo corto circuito: se è vero che le sue immagini, prima ancora che offrire una documentazione, costituiscono una *testimonianza* (qualcuno ha visto e ora riporta...), esse non possono che mescolare oggettività e soggettività e insieme non possono che provare a differenziarle. La struttura narrativa porta allo scoperto questa base e insieme prova ad appianarla. Ora, sia pur sempre per brevissimi cenni, vorrei mettere a fuoco la presenza di questo corto circuito anche in quelle situazioni in cui lo sguardo filmico si declina su altri processi cognitivi, come per esempio la memoria.

The Man Who Shot Liberty Valance (*L'uomo che uccise Liberty Valance*, J. Ford, USA, 1962)[28] può offrirci qualche spunto. Si tratta infatti di un western con tutti gli ingredienti del genere: è la storia del piccolo villaggio di Shimbone, dominato dall'arbitrio e dalla violenza, in cui il giovane procuratore Ramson Stoddard, affiancato dal rude cow-boy Tom Doniphon, riesce a portare l'ordine e la legalità attraverso l'eliminazione del bandito Liberty Valance. Tuttavia il film non ci presenta questa vicenda direttamente, ma attraverso un lungo *flashback*, che di fatto coincide con l'intera pellicola, in cui Ramson Stoddard, diventato influente senatore degli Stati Uniti, ripercorre sul filo del ricordo quanto è avvenuto ormai parecchio tempo prima. Anzi, abbiamo a che fare con un doppio *flashback*: all'interno del primo, ne interviene anche un secondo, affidato questa volta a Tom Doniphon, che rievoca il duello in cui Liberty Valance è rimasto ucciso e rivela come esso si sia realmente svolto. Dunque in qualche modo non vediamo cosa è avvenuto; piuttosto, di quel che è avvenuto vediamo cosa viene ricordato.

Ora, che implicazioni ha questa struttura narrativa? E che cosa ci dice del cinema e della proprietà del suo sguardo? Lascerò da parte ogni osservazione specifica sul *flashback*, come peraltro ho fatto prima con la Soggettiva: si tratta di due procedimenti ampiamente studiati.[29] Così come lascerò da parte ogni considerazione sulla storia del western e sull'evoluzione

della poetica fordiana: è noto che negli anni Sessanta il genere prova a cambiar pelle e il lavoro del regista assume un tono crepuscolare. Quel che mi interessa è come questo film, in una fase di declino del cinema classico, affronti uno snodo che abbiamo trovato anche in *La glace à trois faces* o in *Dark Passage*, rispettivamente ai margini e nel centro del cinema classico: il bisogno di arrivare ai fatti solo attraverso una mediazione, in questo caso offerta dalla memoria; dunque l'idea che non ci sia racconto che non si presenti come rievocazione e in parallelo che non ci siano azioni che non passino attraverso una qualche sorta di coscienza.

Soffermiamoci un attimo su questa contrapposizione tra azione e coscienza, o se si vuole tra azione e riflessione. Può essere interessante notare come in *The Man Who Shot Liberty Valance* la polarità si affermi a partire dalla coppia centrale degli eroi, Doniphon e Stoddard. Il primo è l'uomo della prassi, poche parole e molti fatti. È lui che nel momento cruciale prende l'iniziativa e spara a Liberty Valance, anche se poi lascia credere a tutti che chi lo ha fatto è stato il giovane procuratore: il suo linguaggio è quello delle armi. Stoddard invece è l'uomo di pensiero, deciso innanzitutto a capire, a costo anche di apparire passivo di fronte agli eventi, confinato nella posizione di semplice "osservatore". Ma è proprio tramite la riflessione che Stoddard riesce a imporre la ragione in un mondo apparentemente dominato dalla brutalità e dall'arbitrio. Le sue due chiavi di volta sono il libro e l'assemblea. Il libro è la raccolta delle sentenze che il giovane procuratore, momentaneamente occupato come sguattero, computa con attenzione, alla ricerca di una soluzione legale per risolvere i conflitti che infiammano la piccola città di Shimbone; ma sono anche le pagine su cui gli abitanti del luogo imparano a leggere nella scuola messa in piedi da Stoddard. L'assemblea invece è la riunione in cui a Shimbone si eleggono i due rappresentanti che andranno a Capitol City per decidere il futuro del Territorio, così come è la *convention* in cui a Capitol City si decidono i rappresentanti da inviare al Congresso di Washington. È appena il caso di ricordare che il libro e l'assemblea richiamano i due elementi centrali delle

comunità protestanti da cui provengono i Padri Fondatori della Nazione Americana, con il loro rifarsi alla Bibbia e la loro consuetudine al confronto tra i membri del gruppo. Qui diventano i due simboli della civilizzazione del West. E tuttavia, a ben vedere, essi non sono strumenti sufficienti ad attuare questa civilizzazione: ci vuole anche il duello, ci vuole anche l'azione. Liberty Valance va ucciso. Anche se poi l'atto risolutivo si colorerà di violenza: il bandito è colpito alle spalle, e dunque è letteralmente assassinato, sia pur per impedirgli di ammazzare Stoddard. L'azione genera una violenza giustificata ma non giustificabile e che ci riporta paradossalmente al mondo da cui si sta cercando di uscire.

Un tale gioco di riflessione, azione e violenza rimanda a parecchie fonti. Con un po' di azzardo a me viene in mente un libro così cruciale per la modernità come il *Faust* di Goethe.[30] È lì che troviamo un eroe che, rileggendo il Vangelo di Giovanni, scommette tutto sull'azione ("Mi dà aiuto lo Spirito! Ecco che vedo chiaro / e, ormai sicuro, scrivo: 'In principio era *l'Azione*'"); che nello stesso tempo vuole legare a questa azione una conoscenza che gli consenta di "assaporare / la sorte dell'intera umanità" e che lo porta, come sottolinea Moretti, a una "inerzia" in qualche modo spettatoriale; e infine che nell'agire si trova inevitabilmente a fare i conti con la violenza, giustificata e ingiustificabile, come nell'episodio di Filemone e Bauci, in cui, per far andare avanti quelli che oggi chiameremmo i propri piani di valorizzazione del territorio, è costretto a far fuori una coppia di innocenti anziani. Azione, riflessione, violenza: nel *Faust* le tre cose si legano profondamente; nella modernità più avanzata esse si separeranno spesso tragicamente, senza più trovare in un progetto complessivo le loro reciproche ragioni. Ma questa analisi, che pure ci consentirebbe di vedere in *The Man Who Shot Liberty Valance* un film "goethiano", ci porterebbe troppo lontano. Voglio invece segnalare velocemente due spunti.

Innanzitutto, la contrapposizione tra azione e riflessione è qualcosa che il cinema esplora con diversi mezzi, spesso ossessivamente. Penso per esempio al sistema attoriale: c'è

l'interprete energetico, un vero e proprio corpo in azione, come Douglas Fairbanks; e c'è l'interprete introverso, avviluppato nei propri pensieri, come Spencer Tracy. In parallelo, penso all'articolazione dei piani: abbiamo inquadrature funzionali ai corpi in azione, come il Piano Americano, che va dal volto alla cintola del personaggio, e cioè, come si dice, dagli occhi alle pistole; e abbiamo inquadrature più adatte e mostrare degli stati d'animo, come il Primo Piano, soprattutto quando funziona da Reaction Shot, e cioè quando evidenzia la reazione di un personaggio a un evento di fronte a lui. Infine penso alla sintassi filmica: abbiamo un principio di montaggio legato all'azione che si svolge sullo schermo e in cui gli stacchi sono effettuati sul movimento degli attori; e abbiamo un principio di montaggio legato all'esplorazione della scena e in cui gli stacchi sono determinati dallo sguardo dello spettatore (o da qualche suo alter ego sullo schermo). Questo sistema di contrapposizioni non impedisce naturalmente una virtuosa integrazione, specie nel cinema classico: vi troviamo l'uomo d'azione che si ripiega su se stesso e che trasforma la propria energia in un tic nervoso, come Humphrey Bogart; una alternanza di inquadrature diverse in cui azione e reazione sono egualmente considerate; una scrittura che in nome della fluidità usa sia stacchi sul movimento sia stacchi sullo sguardo. E tuttavia la polarizzazione continua a farsi sentire, consentendo così allo spettatore un migliore orientamento.

Secondo spunto. In *The Man Who Shot Liberty Valance* la contrapposizione tra azione e riflessione aiuta a distinguere gli eventi dalla coscienza che se ne può avere. Incarnata nei due eroi principali, questa contrapposizione si proietta infatti sull'intero film, portandoci a riconoscere due diversi piani: quello in cui si opera sul mondo e quello in cui si opera con i pensieri; quello in cui succedono le cose e quello in cui se ne prende atto; quello in cui si fa la storia (del West) e quello in cui si racconta la storia (di Liberty Valance). Il risultato è che si possono letteralmente avviluppare i fatti nella loro presa di coscienza; ma gli uni sono riconoscibili rispetto all'altra. Ciò che dunque interviene è un gesto parallelo alla "marcatura

grammaticale" che prima abbiamo visto: la memoria ha spazio nella rappresentazione; l'importante però è che essa sia distinguibile in quanto tale.

Ma come si configura la memoria in *Liberty Valance*? Abbiamo ritardato un poco la risposta, inevitabilmente. Ebbene, la memoria in *Liberty Valance* appare soprattutto come un atto di *risarcimento*. In primo luogo verso un vecchio amico che è morto. Doniphon giace nella bara, nell'altra stanza, vegliato da Hallie, la moglie di Stoddard, e da Pompeo, il suo vecchio servitore negro. E Stoddard, di fronte ai giornalisti venuti a incontrarlo, racconta che cosa il vecchio cow boy abbia rappresentato nella storia di Shimbone e in questo modo gli riattribuisce i meriti che la sua esistenza appartata non gli aveva fatto riconoscere. Il ricordo, insomma, ci restituisce una vita. Viene spontaneo qui riandare alle prime cronache dello spettacolo Lumiére, che vedevano nella nuova invenzione un dispositivo capace di trattenere tra noi i nostri amici e i nostri congiunti morti. Esse si riflettono, un paio d'anni dopo, in una delle prime riflessioni teoriche sul cinema, quella di Boleslaw Matuszewski: "La fotografia cinematografica che compone in una scena migliaia di immagini e che formandosi tra una fonte luminosa e un lenzuolo bianco fa alzarsi e camminare i morti e gli assenti, questo semplice nastro di celluloide impressionato, costituisce non soltanto un documento storico ma una porzione di storia, e della storia che non è svanita, che non ha bisogno di un genio per essere resuscitata".[31] Lucio D'Ambra, proponendo nel 1914 di istituire un museo del cinema, ripropone il concetto quasi alla lettera. Egli parla dei film come di "striscioline di minuscole fotografie che con un getto di luce proiettato su una tela bianca rianimano quello che fu, ridanno vita alla morte, rifan presente il passato, arrestano prodigiosamente, permettendoci di richiamarlo quando ci piaccia, 'l'attimo fuggente'".[32] Nello stesso anno il presidente della Camera dei Deputati francese, nel salutare gli addetti all'industria cinematografica, ribadisce anche lui che con il cinema "noi vediamo rivivere davanti ai nostri occhi gli esseri che abbiamo perduto e che piangiamo"; e aggiunge che, se l'invenzione fosse nata prima, avremmo

ora la possibilità di rivedere "Bonaparte alla campagna d'Italia, la scena del Jeu de Paume, Molière che recita davanti a Luigi XIV, Maometto, Cesare".[33] Elie Faure nel 1922 dà ulteriore fiato a questa idea, immaginando la possibilità che gli abitanti di un pianeta lontano duemila anni luce possano filmare con potentissimi telescopi la morte di Cristo e rimandarcela come memoria vivente.[34] Bazin, con il suo "Ontologie de l'image photographique", completerà il quadro.[35] Il cinema è intrinsecamente un dispositivo memoriale che serve a porre un rimedio alla morte; il *flashback* non fa che portare allo scoperto questa sua vocazione.

Ma il risarcimento offerto dalla memoria ha anche un secondo obbiettivo, quello di sanare una violenza. Hallie è nell'altra stanza, a vegliare Doniphon: anni prima era sul punto di sposarlo; poi il giovane procuratore l'aveva affascinata e l'aveva strappata al rude *cow boy*. Dunque anche Stoddard ha in qualche modo ferito mortalmente qualcuno, sia pur in modo simbolico: come Doniphon ha colpito alle spalle Liberty Valance, lui ha sottratto a Doniphon il suo futuro e l'ha lasciato solo con se stesso. Il fatto di ricordare l'episodio pone in qualche modo un rimedio al torto: la violenza viene denunciata e a essa vengono opposte delle scuse, sia pur postume. Di nuovo, questo aspetto della memoria ci rinvia al cinema in generale: penso in particolare al suo uso sociale come strumento di esplorazione, ma anche di celebrazione. Ciò che questo uso fa emergere è l'idea che l'immagine filmica non solo preservi la realtà filmata dal suo trasformarsi e perire, ma anche riesca a restituirci questa realtà nella sua purezza, nella sua verginità. Siamo in un'area inversa a quella che abbiamo incontrato analizzando *La glace à trois faces*: il cinema rompe le maschere che incontra; libera il volto da ciò che lo costringe. "Il cinematografo è un terribile svelatore di secreti, incosciente e però crudelissimo. L'uomo più astuto e riguardoso perde, se trasportato sullo schermo, la maschera e si rivela per quello che effettivamente è: e come l'uomo, così la terra, il mare, il cielo, tutta la natura velata e altrimenti impenetrabile": così Alberto Savinio nel 1924.[36] Questa idea di una memoria che preserva e purifica mi sembra alla base anche di un'ipotesi avanzata nel

1925 da Jean de Baroncelli: se avremo ancora un diluvio universale, "sarà sufficiente ai pochi superstiti, su un lontano Ararat, avere salvato qualche rullo di pellicola per ricostituire dopo la catastrofe non solo la figura della civiltà inghiottita, ma i suoi segreti, le sue risorse, le sue forze".[37] Il cinema ci restituisce il mondo prima della sua rovina. Aggiungo che questa funzione di preservazione si specchia in una funzione complementare, quella dell'annuncio: la memoria può prolungarsi nell'utopia. L'ultimo, e assolutamente sorprendente, capitolo di *The art of moving Picture* di Vachel Lindsay, del 1915, è tutto all'insegna del potere utopico del cinema, in vista della costruzione di un universo più puro: "la mia speranza è che i profeti-stregoni del cinema preparino per il mondo un nuovo gruppo di immagini del futuro".[38]

In terzo luogo, il risarcimento offerto dalla memoria opera nei confronti della verità. Il lungo *flashback* rivela chi ha realmente ucciso Liberty Valance, e dunque chi ha liberato quel lembo di West dalla prepotenza e dall'arbitrio; l'autore dell'impresa che tutti attribuiscono a Stoddard, premiato anche per questo da una luminosa carriera politica, è invece Doniphon. Il ricordo del vecchio senatore offerto ai giornalisti ricostruisce come sono veramente andate le cose.[39] Di nuovo, il richiamo che possiamo fare è al cinema in generale. Penso soprattutto al dibattito sul suo uso come strumento di osservazione scientifica: Jean Painlevé, in un intervento del 1931, ci ricorda come "celebri ricercatori abbiano scoperto sulle immagini animate cose che essi non avevano percepito dall'esame diretto di ciò di cui erano specialisti: l'occhio aveva registrato, ma la fatica della visione forzata, la tensione della concentrazione, la sollecitazione in differenti punti o al contrario le pupille puntate in una direzione determinata avevano avuto un ruolo inibitore".[40] In questi casi il cinema ristabilisce letteralmente la verità delle cose, rivelando come esse sono nella realtà. E tuttavia Painlevé aggiunge: "detto questo, non bisogna illudersi sul valore di 'testimone imparziale' [...] che si attribuisce al cinema". Certo, esso registra le cose in maniera apparentemente fedele: ma "la terribile interpretazione mantiene tutta la sua preponde-

ranza". L'immagine filmica riflette sia il mondo, sia la rielaborazione che ne facciamo, con le sue distorsioni. Questo ci fa ritornare al nostro film. Il ricordo offerto da Stoddard rimette a posto le cose e tuttavia il giornalista che lo ha ascoltato getta via la sua testimonianza; la leggenda del West vuole che sia stato il giovane procuratore legale a compiere l'impresa, non il cow boy, e tra la verità e la leggenda deve vincere la leggenda; per questo nessun giornale dirà mai cosa è veramente successo. Ciò mette a nudo l'ambiguità della memoria: se da un lato essa opera un risarcimento rispetto al passato, dall'altro nulla può contro l'immagine che ce ne possiamo essere fatti. Diciamo meglio: se da un lato essa offre una traccia di ciò che è stato (e il cinema è appunto questa traccia: ricordo di quello che è passato davanti alla cinepresa...),[41] dall'altro essa deve arrendersi al fatto che ogni ripristino è anche un poco una ricostruzione. In questo la memoria (e il cinema in generale, testimonianza declinata sulla memoria) replica bene la dialettica intrinseca a ogni opera di restauro:[42] salvaguardare o riedificare? Mantenere i resti come tracce di quanto non c'è più o partire da essi per riallestire il passato, costi quel che costi? "*Print the legend*": quel che vince è la ricostruzione sulla salvaguardia. O come avrebbe detto Painlevè, la "terribile interpretazione" dei fatti sulla "testimonianza imparziale".

La memoria non tradisce Stoddard. Il suo *flashback*, che pure si interpone tra noi e l'immediato accadere degli eventi, ce li restituisce come se fossero di nuovo davanti a noi, nella loro purezza. In lui, uno stato mentale non contrasta con uno stato di fatto. Ma lo sforzo di Stoddard non è facile da accettare. Il suo ricordo, offerto ai suoi ascoltatori, diventa subito racconto e in quanto tale è destinato a soccombere davanti al grande racconto sociale, quello che include fantasie e sogni. La stessa cosa per l'immagine filmica: per quanto si ponga come immagine-traccia, essa non riesce a essere solo documentaria; opera anche una ricostruzione personale dei fatti; e basta questo ad allontanarla dalla semplice obbiettività. Il cinema è, inevitabilmente, un terreno complesso: l'intervento soggettivo è sempre in agguato. Per

questo conviene separare i terreni, i fatti dalla loro memoria, come l'azione dalla riflessione. Anche se poi l'immagine tende a sovrapporli.

La memoria di Stoddard non si inceppa, ma scivola. Noi spettatori con lui. "*Print the legend*".

3.5. Constatare, ricostruire, inventare

La lunga parentesi sulla memoria (s'è trattato, a suo modo, di un *flashback*...) ci ha chiarito meglio la natura di *testimone* del cinema. L'immagine sullo schermo ripropone sempre qualcosa che la cinepresa ha già visto. Come esemplifica assai bene il ritorno all'indietro con la mente da parte di un personaggio, al cinema il vedere è sempre un ri-vedere; è ripercorrere con gli occhi ciò che in qualche modo "è già stato". Questa testimonianza ha però sempre un qualcosa d'incerto, o se si vuole di scivoloso. È ben vero che essa rappresenta un risarcimento (rispetto a quanto è scomparso; rispetto alla violenza che si è esercitata sul passato; rispetto alla verità che bisogna ristabilire); ma è anche vero che quello che viene restituito ondeggia tra statuti diversi. Possiamo avere una mera constatazione di quanto è avvenuto, volta a preservare la totale oggettività dei fatti, quasi si trattasse di null'altro che di ripristinarli. Ma possiamo avere anche una ricostruzione personale degli eventi, e dunque l'intervento di una soggettività che fa da filtro rispetto a ciò che è accaduto. Infine possiamo avere una ricostruzione che ci mette apertamente del suo, sia pur per dar ragione delle cose, e che arriva con questo a sfiorare l'invenzione. In quest'ultimo caso la testimonianza si declina apertamente sul racconto: e la confessione di chi era presente agli eventi diventa esercizio affabulatorio, in cui il testimone è chiamato a immaginare. Col rischio che sia poi quest'ultima versione a trionfare: appunto, "*print the legend*".

È evidente che passando dal penultimo all'ultimo dei tre casi, e cioè dalla ricostruzione all'invenzione, ci troviamo ad affrontare una diversa forma di soggettività. Incontriamo

non più semplicemente un occhio o una coscienza che "filtrano" l'oggettività dei fatti, bensì una mente che immagina fatti possibili. L'interpretazione (soggettiva) delle cose diventa appunto elaborazione (soggettiva) di una realtà. Ebbene, il *flashback* di Stoddard, segnalandoci l'ambiguità di ogni restauro memoriale, sospeso com'è tra ripristino e riedificazione, ci segnala anche che la riedificazione può arrivare a farsi nuova e inedita costruzione. Avremo allora un racconto, e un racconto di finzione, qual è in buona sostanza l'epopea di Liberty Valance quale si è ormai imposta tra le grandi saghe del West.

Inutile sottolineare come una tale dialettica investa il cuore stesso del cinema. Esso è stato un testimone eccellente degli eventi del secolo; ma è stato anche, e soprattutto, un formidabile narratore di finzioni. Il suo occhio ha scrutato la realtà nelle sue più intime pieghe; ma ha anche affrontato mondi possibili, cui ha dato, per riprendere Lukács, tutta la densità del mondo reale. Molti hanno scorto in queste due vocazioni un contrasto insanabile (la leggenda critica vuole che Méliès abbia letteralmente tradito Lumiére, inoltrandosi nei terreni dell'immaginazione). Nel quadro concettuale che qui stiamo costruendo, le due attività vanno piuttosto pensate come intersecatesi: nascono entrambe da un lavoro "soggettivo", che a sua volta si confronta e si mescola con l'"oggettività" delle cose. Detto in sintesi: testimoniare è offrire il racconto di fatti effettivamente avvenuti; mentre raccontare è testimoniare fatti possibili. I due gesti sono in qualche modo circolari. Il cinema esalta questa circolarità, passando da un fronte all'altro con straordinaria fluidità (cosa che consente a Godard di dire, da qualche parte, che il documentarista è Méliès, mentre Lumère è semmai un narratore di finzione). Certo, è giusto chiedersi quanto questa circolarità sia indebita e quanto invece sia autorizzata. Il fatto che a livello di genere siano state istituite due caselle diverse per il documentario e la finzione ci dà la risposta: siamo di fronte a due strade che usano spesso gli stessi procedimenti e che obbediscono a logiche spesso speculari; ci sono però anche una serie di tratti riconoscibili e riconosciuti che, analogamente alle marche grammaticali chiamate a definire l'Oggettiva e la Soggettiva, ci consentono di distinguere tra forme diverse del discorso. Sotto questo aspetto il constatare (dati di fatto), il ricostruire (una testimonianza) e il produrre (un mondo possibile) sono attività che al cinema si intrecciano più ancora che altrove: ma si tratta anche di attività che è possibile distinguere tra loro, per quanto esili possano essere i loro confini.

Questo gioco di indeterminatezza e di determinazione trova una interessante documentazione, oltre che in numerosi film, in un curioso testo critico del 1917 dedicato alla "cinematografia dal vero".[43] L'autore, Giovanni Livoni, che pur difende il genere in questione, nega che il cinema "ritragga la natura quale essa è". Per avere una riproduzione perfetta della natura "occorre far sì ch'essa venga fotografata con speciali criteri, [i quali] debbono avere, per iscopo, di rendere, o comunque, rappresentare e, quindi, far sembrare, la natura quanto più bella è possibile: di migliorarla, in una parola". Dunque la restituzione del mondo richiede un intervento diretto: non si può constatare un dato di fatto se non lo si ricostruisce anche un poco e se, ricostruendolo, non gli si aggiunge anche un pizzico di invenzione. E infatti "quante volte non ci è capitato di vedere, sullo schermo d'un cinematografo, luoghi che conoscevamo o che abbiamo, poi, conosciuto e quante volte, vedendoli lì, sulla bianca tela, essi non ci sono sembrati più vasti e più belli di quello che poi in realtà essi non siano?". L'operatore, nel filmare quei luoghi, ha messo in campo tutta la sua abilità; ha applicato "discernimento, oculatezza, occhio esperto, senso estetico innato, attitudine artistica sviluppata con la pratica"; in questo modo però ha anche finito con il costruire un'immagine delle cose che va più in là dell'esistente. Peraltro, solo così ha potuto darne un ritratto in qualche modo "vero". Solo sforzando qualche elemento ha potuto far emergere "le caratteristiche e le curiosità" di quanto andava filmando. Solo facendosi un po' affabulatore ha potuto essere un effettivo testimone. Di qui l'ultimo consiglio che Livoni avanza nel suo articolo: "l'operatore deve, altresì, fare in modo di far credere di aver ripreso la

cinematografia in condizioni di luogo quanto mai sfavorevoli e pericolose. Ciò ne accrescerà grandemente il pregio e, quindi, il valore".

Il testo qui citato è certo alla periferia del grande dibattito teorico: e nondimeno esso è abbastanza sintomatico. Non vi si mette mai in dubbio l'opportunità di distinguere tra dimensione documentaria e dimensione finzionale: anzi, c'è la coscienza che esse costituiscano due generi ben riconoscibili.[44] Ciò che invece vi si sottolinea è la circolarità tra una soggettività legata all'interpretazione dei fatti e una soggettività che si spinge più in là e ci mette del suo, sia pur per far risaltare meglio ciò di cui si è stati testimoni. Ne deriva l'idea che lo sguardo del cinema è indubbiamente un terreno scivoloso: in esso confluiscono varie forme di visione; confluendo, tendono anche a sovrapporsi; ma nel momento in cui abbiamo chiara una tipologia di situazioni, ecco che la confusione può rientrare. Ritroviamo dunque di nuovo il problema che avevamo avanzato a proposito della presenza sia di una oggettività sia di una soggettività: l'immagine filmica rappresenta un campo di convergenza di misure diverse; ma è anche un luogo in cui queste misure si vengono articolando e definendo reciprocamente. Per questo possiamo ben dire che il cinema ha ereditato sia il senso della documentazione sia il senso del racconto; li ha messi a confronto come mai nessuno prima aveva potuto fare; li ha fatti collassare, con tutta la vertigine che ne consegue; ma ne ha anche riformulato la natura e l'identità in modo più produttivo. Del resto il cinema è proprio questo: un luogo di sovrapposizioni, forse di incertezza, ma anche di chiarimento.

3.6. Esercizi di riconoscimento

Proverò ad approfondire ulteriormente (prima di chiudere l'analisi) l'ambiguità legata alla *natura testimoniale* del cinema attraverso una piccola ricognizione su quello che è in qualche modo il suo complemento. In che modo il cinema *riconosce* o *fa riconoscere* la realtà di cui si propone come testimone? In che misura ritrova i contorni di qualcosa di già sperimentato e nello stesso tempo consente di acquisire alla coscienza qualcosa di imprevisto che però si accoglie come possibile? Prendo evidentemente il termine "riconoscimento" nei suoi due tratti di fondo: riconoscere è riportare ciò che si vede a qualcosa che si è incontrato in precedenza (il cane Argo riconosce Ulisse) e nello stesso tempo è ammettere la legittimità di qualcosa che si sta incontrando (riconosco l'autorità di qualcuno). Si tratta dunque di un atto che implica sia un'identificazione che un accoglimento, sia una conoscenza che una accettazione. Ebbene, che percorsi segue il riconoscimento attivato da un cinema-testimone?

Innanzitutto il cinema è il luogo di un'autentica *rivelazione*: il mondo mostra una faccia sorprendente, che ci consente di ritrovare quanto già conosciamo e insieme di allargare la nostra conoscenza. Ricciotto Canudo, in alcuni scritti inseriti nella raccolta postuma *L'usine aux images*, ci offre dei riscontri utili. "[Il cinema] è nato dalla volontà, dalla scienza e dall'arte degli uomini moderni [...], per cogliere, attraverso il tempo e lo spazio, il senso della vita che perpetuamente si rinnova. È nato per essere la "Rappresentazione totale dell'anima e del corpo", *un racconto visivo fatto di immagini dipinte con pennelli di luce*".[45] E ancora: "Esprimere tutta la vita, con l'infinita gamma dei suoi sentimenti, delle sue aspirazioni, delle sue sconfitte e dei suoi trionfi, servendosi del gioco eterno della luce, comprendendo gli esseri e le cose solo come *forme di luce*, armonizzate e orchestrate secondo l'idea animatrice dell'azione: questo il segreto, la gloria del Dramma Visivo".[46] E infine: "La Natura personaggio. Il Subcosciente rivelato. L'Immateriale [...] evocato in forma visibile e in movimento. Ecco argomenti che nessuna arte poteva toccare [...]. Il Cinema, solo il Cinema, li può e li deve rappresentare".[47] In questi passaggi Canudo è chiarissimo. L'immagine filmica ci restituisce la realtà nell'intera gamma della sue manifestazioni, comprese quelle che facciamo fatica a cogliere nella nostra attività normale, quando addirittura non riusciamo a coglierle affatto. Essa consente una "rappresentazione totale dell'anima e del corpo", fino a portare allo scoperto la

vitalità della natura, il subcosciente, l'immateriale. Questa restituzione della realtà non è neutra: il cinema trasforma ciò che incontra, dandogli una diversa consistenza; ciò che era corpo concreto, diventa "forma di luce". Un tale intervento, che potremmo chiamare "soggettivo" dal momento che rende evidente la presenza di un'azione, di una "*agency*", non costituisce però un tradimento; semmai, come suggerisce lo stesso Canudo, esso consente una "astrazione"[48] rispetto ai meri dati empirici. Questi possono essere colti al di là del loro mero apparire, interpretati nella loro buona sostanza, dispiegati in tutta la loro trama, ricomposti nel loro disegno più generale. Il "pennello di luce", nel ridipingere il mondo, dimostra di saperlo perfettamente afferrare; e dunque di poterlo compiutamente restituire. Il risultato è che sullo schermo la realtà si dischiude in tutta la sua ricchezza davanti ai nostri occhi: sia nelle sue maschere che nel suo volto (per usare termini prima impiegati). Noi possiamo riconoscere questa realtà e nello stesso tempo coniugare il nostro riconoscimento con la scoperta e con l'accoglimento.

Canudo non è il solo a sottolineare come il cinema, nella sua testimonianza, consenta un riconoscimento che si apre alla scoperta e all'accoglimento. Tutto il dibattito sull'*animismo* che pervaderebbe il mondo quando esso è riportato sullo schermo insiste su un tale motivo (e non è un caso che Jean Epstein paghi un tributo a Canudo proprio parlando di animismo).[49] Mi accontenterò qui di due rimandi, sia pur illustri. Hugo Hofmannsthal: "[...] dallo scintillio del film gli occhi colgono l'immagine mille volte sfaccettata della vita. Questa oscura e profonda radice della vita [...] è una radice che, inaccessibile alla parola, può a malapena essere raggiunta dalla preghiera o dal balbettio dell'amore".[50] E Antonin Artaud: "Isolando gli oggetti, il cinema dona loro una vita a parte che tende sempre di più a diventare indipendente e a discostarsi dal senso consueto di tali oggetti. [...] [Esso] è essenzialmente rivelatore di tutta una vita occulta con cui ci mette direttamente in rapporto".[51] Rivelazione, illuminazione, scoperta: i termini ritornano. Così come ritornano, anche se non alla lettera, nella riflessione sulla *fotogenia*.[52]

E tuttavia la realtà, quando arriva allo sguardo, può lasciare anche interdetti. Talvolta essa si presenta in una veste talmente inaspettata da risultare difficilmente riconoscibile. Di qui, a fianco del piacere della scoperta, anche il rischio di creare un vero e proprio *spaesamento*. Esso interviene soprattutto quando sullo schermo si rivede se stessi. Epstein ritorna più volte su un tale momento: "L'inquietudine davanti alla propria immagine cinematografica è improvvisa e totale"; e ancora, "[...] la prima reazione di fronte alla riproduzione cinematografica di noi stessi è una specie di orrore".[53] Ma è forse Pirandello, nel suo romanzo *Si gira*, che ci offre il passaggio più pregnante al proposito. Parlando dell'attrice Varia Nestorova, dice: "Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita dalle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla".[54] Dunque non sempre l'immagine ci offre una rivelazione illuminante: essa può anche essere fonte di un profondo disagio. Ciò è dovuto al fatto che lo sguardo cinematografico mette talvolta troppo a nudo le cose: "L'obbiettivo della macchina da presa è un occhio [...] dotato di capacità analitiche inumane".[55] O, anche, ciò è dovuto al fatto che questo sguardo ci riporta a un passato che ha smesso di appartenerci: nell'immagine filmica, "ci sentiamo lì fissati in un momento, che già non è più in noi".[56] Ciò significa che lo spaesamento interviene quando la testimonianza del cinema si fa troppo diretta e cruda, e cioè quando paradossalmente essa manca della sua giusta parte di reintrerpretazione (una reinterpretazione che è spesso aggiustamento e aggiornamento). Troppa oggettività fa male. Del resto anche troppa soggettività non fa bene: una testimonianza basata sulla ricostruzione esclusivamente personale ci fa cadere nel racconto arbitrario, a cui si può aderire solo in forza di un'illusione. Sia in un caso che nell'altro, rimane il fatto che non si ha un pieno e corretto riconoscimento: non si è in grado di riportare un'immagine al suo referente, né si è in grado di accettare questa immagine come degna di fede. Il cinema ci mette allora in scacco. Da cui si può uscire solo interrompendo il gioco.

Ed è allora proprio sull'intrecciarsi di simili situazioni che concludo. Lo faccio attraverso il rinvio a un film che anche per la sua appartenenza di genere mette splendidamente in scena il gioco della testimonianza e del riconoscimento, affidandolo a un "osservatore" esemplare. Un poliziotto, Scottie, ha visto precipitare dal tetto un collega e per il trauma soffre ora di vertigini. Egli cerca di reagire a questa situazione accettando l'incarico di pedinare la moglie di un amico, Madeleine, dal comportamento apparentemente strano perché convinta di essere la reincarnazione di un'antenata. Scottie si innamora di Madeleine e nondimeno non riesce a salvarla quando lei sale sul campanile di una vecchia chiesa e, in preda a un'apparente crisi, si butta di sotto. Scottie dopo l'episodio cade nella più profonda depressione: sembra non accorgersi di quello che succede attorno a lui e nello stesso tempo è tormentato da terribili incubi. Un giorno incontra una giovane donna, Judy, che gli ricorda la morta; la invita presso di sé, la costringe quasi a forza a vestirsi e a truccarsi come il suo amore perduto. Ma, nell'attimo in cui Judy è proprio eguale a Madeleine, ecco che Scottie si accorge della trappola in cui è stato fatto cadere: chi è precipitato dal campanile era la vera moglie dell'amico, assassinata da costui; la donna che lui ha incontrato ne era la controfigura, chiamata a sostenere la parte perché il delitto potesse aver luogo senza destare sospetti; sotto le spoglie della falsa Madeleine, lui ha amato Judy; e ora la ha di nuovo davanti agli occhi. Ma la donna, costretta da Scottie a ritornare sul luogo del delitto, fugge, sale sul campanile, precipita...

Ho raccontato *Vertigo* di Alfred Hitchcock (*La donna che visse due volte,* USA, 1958):[57] un film che dispiega tutti i fili che fin qui abbiamo seguito (l'osservazione, il ricordo, la ricostruzione, l'esorcismo della morte ecc.) e che in ogni caso si presenta come una delle più straordinarie meditazioni sulla visione che il cinema abbia mai messo in campo. Proviamo allora a concentrarci sul processo che porta Scottie a riconoscere Madeleine in Judy, dal momento in cui la incontra per la prima volta fino al momento in cui ha certezza di quanto è realmente avvenuto in precedenza. Ebbene, questo processo di riconoscimento ci mostra fino in fondo i diversi lati della soggettività

(e dell'oggettività) implicati dallo sguardo filmico e nello stesso tempo le declinazioni a cui un tale sguardo, di conseguenza, va incontro. Innanzitutto Scottie, riconoscendo Madeleine in una passante incontrata per caso, opera una scoperta: tira fuori dal reale quello che il reale normalmente nasconde. E il reale, da parte sua, si apre al suo sguardo come un'autentica rivelazione: la passante è Madeleine. Dunque qui la soggettività dell'osservatore è quella di un oracolo. In secondo luogo Scottie assegna anche un nome alla donna, ne decide l'identità. Lei dice di chiamarsi Judy; ma lui insiste nel vedervi Madeleine. Ecco allora che per Scottie la realtà diventa quello che egli statuisce che sia: Judy può essere Madeleine. Qui la soggettività dell'osservatore è quella di un'anagrafe, sia pur impropria, e cioè di un dispositivo legale che assegna dati personali. In terzo luogo Scottie, in un crescendo drammatico, impone alla donna che ha incontrato di essere quella che lui ha perduto e in conseguenza la costringe a vestirsi e a truccarsi come l'altra: Judy deve essere Madeline. Qui la soggettività è quella di un desiderio, o forse di una follia. Diciamo meglio, è quella di un'allucinazione: quella allucinazione che il cinema realizza facendo prendere una rappresentazione per una percezione, secondo la bella formula di Oudart.[58] E infine Scottie si risveglia dalla sua ossessione, riacquista uno sguardo dritto sulle cose, le guarda in faccia senza altra pretesa. Judy e Madeline non ci sono più. Perché questo risveglio avvenga, il reale ha dovuto ritirarsi; ha dovuto morire di nuovo, come non può che fare, sotto la pressione del passaggio del tempo. Fine del film.

Lo sguardo del cinema, nel suo percorrere il mondo, è tutto questo: memoria, folgorazione, definizione, illusione. Lo sguardo del cinema: nel suo recuperare dalla morte, nel suo mettere a morte...

3.7. La posta in gioco dell'occhio

Proviamo allora a riannodare i fili del nostro discorso. Partendo da Balázs, incrociato con Allendy e con Lukács, abbiamo messo in luce come il cinema sia radicalmente tan-

to oggettivo quanto soggettivo: da un lato la macchina da presa filtra e trasforma, sia pur al di fuori di una psicologia tradizionale; dall'altro lo schermo dà un'evidenza assoluta anche a ciò che è solo pensabile. Di qui una possibile incertezza, che si accentua quando le due misure si sovrappongono: e a cui rimedia una tipologia degli sguardi filmici che cerca di distinguere, grazie a una serie di marche grammaticali, ciò che viene offerto come dato di fatto e ciò che invece appare come uno stato mentale. In questi casi la dimensione oggettiva e soggettiva dello sguardo filmico viene ricondotta a una serie di procedimenti soprattutto narrativi, come la Soggettiva o il *flashback*, che "localizzano" la soggettività in un personaggio della finzione facendolo funzionare da alter ego della cinepresa o dello spettatore. La soggettività o l'oggettività si riducono allora a meri effetti di linguaggio. Tuttavia la sovrapposizione di dato di fatto e di stato mentale, o meglio ancora, per dirla con Balázs, di "referto" e di "orientamento", continua a operare. L'incertezza è sempre in agguato. Del resto questa incertezza è legata alla natura testimoniale dello sguardo cinematografico in cui confluiscono la registrazione dei fatti e la loro interpretazione, la ripetizione di ciò che è stato e la sua ricostruzione. Ciò vale anche quando la testimonianza si declina sulla memoria o chiama in causa un riconoscimento. La memoria, come il restauro, ondeggia sempre tra un ripristino e un rifacimento. Quanto al riconoscimento, esso opera sia come identificazione di qualcosa che si è già esperito, sia come legittimazione di qualcosa che si presenta come nuovo: riconoscere significa ritrovare qualcosa di familiare in ciò che si vede, sia stabilire quasi a forza la natura di quel che si vede. Ciò rende il riconoscimento un atto potenzialmente drammatico: se è vero che in esso confluiscono sia adattamento alla realtà sia azione sulla realtà, ecco che la misura in cui le due cose si combinano diventa decisiva, così come diventa decisivo capire chi e quando ha in mano le chiavi per legittimare ciò che appare alla vista, definendone lo statuto. In questo senso il riconoscimento può portare a delle rivelazioni, ma anche a un completo spaesamento. È chiaro comunque che in questo quadro l'oggettività e la soggettività assumono contorni ben più complessi che non il semplice dato di fatto opposto alla sua presa di coscienza. La soggettività in particolare si connette con la presenza di un dispositivo meccanico di registrazione del reale (un soggetto-oggetto), con un dispositivo quasi legale di fissazione delle cose (definire identità, legittimare una presenza), con un dispositivo sociale che conserva la memoria (far rivivere i morti) ecc. Resta il fatto che oggettività e soggettività continuano a sovrapporsi e nello stesso tempo a distinguersi: il cinema modella uno sguardo che appunto fa confluire e insieme tiene divisi i diversi piani, li unisce e insieme li separa...

A metà degli anni Cinquanta, in una fase estrema delle "teorie ontologiche" (e in una fase di uscita dal "cinema classico"), Edgar Morin ne *Le cinéma ou l'homme imaginaire* esplora come oggettività e soggettività si mescolino indissolubilmente nell'esperienza filmica.[59] Sullo schermo il mondo si presenta nei suoi dati immediati, come effetto di una mera registrazione; lo spettatore però si proietta e si identifica in quanto vede, e in questo modo lo carica di valenze del tutto personali. Diciamo, con Morin, che al cinema immagine e immaginazione si compenetrano in quello che, su evidente influenza sartriana, si può chiamare l'*immaginario*. La compenetrazione è totale: "Il cinema è questa simbiosi: un sistema che tende a integrare lo spettatore nel flusso del film; e un sistema che tende a integrare il flusso del film nel flusso psichico dello spettatore".[60] Morin prende i processi dal versante della fruizione; ciò che egli indaga è come lo sguardo della cinepresa incontri quello dello spettatore. Ma la sua attenzione va anche a monte, all'incontro della cinepresa (e del regista) con il mondo: "Soggettività e oggettività sono non solamente sovrapposte, ma rinascono incessantemente l'una dall'altra, continua giostra di oggettività soggettivante e di soggettività oggettivante. Il reale è bagnato, costeggiato, attraversato, trasportato dall'irreale. L'irreale è modellato, determinato, razionalizzato, interiorizzato dal reale".[61] A valle, a monte. Del resto, si tratta di due facce di un'unica medaglia che nell'esperienza filmica trovano

il loro punto di congiunzione: cosa si dà a vedere sullo schermo e come lo spettatore lo vede; cosa la cinepresa ha visto e cosa vedo io adesso.

Quasi quaranta anni prima di Morin, Hugo Münsterberg in *The Photoplay* aveva messo in luce la capacità del cinema di catturare il reale e insieme di modellarlo sui nostri processi psicologici, quali l'attenzione, la memoria, l'immaginazione:[62] vediamo il mondo nei suoi dati essenziali e insieme lo reinseriamo in una esperienza mentale. Venti anni dopo Morin, Christian Metz in *Le signifiant imaginaire* metterà in evidenza come la costituzione dell'immagine sullo schermo avvenga innestando sulla registrazione del reale l'azione di processi psichici quali l'identificazione speculare, il *voyeurismo* e il feticismo:[63] nel significante filmico si sovrappongono dei dati estremamente vividi, relativi a qualcosa che sembra esserci anche se è assente, e un desiderio innanzitutto di vedere, poi anche più in generale di percepire.

Siamo partiti da Balázs e dalla dialettica tra "referti" e "orientamenti interiori". Siamo arrivati a Metz e alla dialettica tra registrazione del reale e desiderio. È su questa ampia tela, e solo su essa, che possiamo per davvero capire come un film sappia mettere in gioco soggettività e oggettività. È solo su questo sfondo che possiamo apprezzare i modi in cui queste due categorie fondamentali prendono le rispettive misure e si ridefiniscono reciprocamente. Perché è il loro inevitabile incontrarsi e insieme la necessità di articolare la loro presenza, di categorizzare le rispettive competenze, di precisare la loro portata uno dei grandi terreni su cui il cinema impegna la propria scommessa. È anche qui che esso definisce i modi del proprio sguardo. La posta in gioco dell'occhio.

NOTE

[1] B. Balázs, *Der Geist des Films*, Halle, Verlag Wilhelm Knapp, 1930 (tr. it. *Estetica del film*, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 33). Le citazioni successive si trovano a p. 33; pp. 36-37 e a p. 106.

[2] "È dunque impossibile per noi vedere le cose puramente e semplicemente quali esse sono?" La risposta è: "I singoli quadri possono essere semplice documentazione dell'oggetto nudo e crudo, ma il principio generale della forma viene dal soggetto". *Ibi*, pp. 104-105.

[3] *Ibi*, p. 106.

[4] È Elena Dagrada che ha insistito sul fatto che l'idea di soggettività al cinema emerge in relazione all'imporsi della forma-racconto. Cfr. E. Dagrada, *Le figure dell'«io» e la nascita della soggettiva*, in Lucilla Albano (a cura di), *Modelli non letterari nel cinema*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 63-80.

[5] R. Allendy, *La valeur psychologique de l'image* in AA. VV., *L'art cinématographique*, Paris, F. Alcan, II, 1926, pp. 75-103.

[6] *Ibi*, p. 75. Le citazioni successive sono rispettivamente tratte da pag. 76 e 77.

[7] G. Lukács, *Gedanken zu einer Ästhetik des "Kino"*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 251, 10 September 1913, pp. 1-2 (una versione anteriore in «Pester Lloyd» (Budapest), XC, 16 April 1911, pp. 45-46). Poi in G. Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie*, Neuwied, Luchterhand, 1961, pp. 75-80 (tr. it. "Riflessioni per una estetica del cinema" in *Scritti di sociologia della letteratura*, Milano, Sugar, 1984, pp. 80-86).

[8] *Ibi*, p. 83.

[9] *Ibi*, p. 85

[10] J. Epstein, *Le sens 1 bis*, in «Cinéa», 22 luglio 1921 poi in *Bonjour cinéma*, Editions de La Sirène, Paris, 1921 (tr. it. "Bonjour cinéma", in *L'essenza del cinema*, Roma, Bianco e Nero, 2002, pp. 25-29)

[11] P. Souday, *Bergsonisme et cinéma*, in «Paris-Midi», 12 octobre 1917, p. 3. Ora in P.M. Heu, *Le temps du cinéma. Emile Vuillermoz, père de la critique cinématographique, 1910-1930*, Paris, Harmattan, 2003, pp. 232-233.

[12] P. Dechanel (Président de la Chambre de Députés), *Discours prononcé au banquet de la Chambre syndicale française de cinématographie et des industries s'y rattachant*, 26 mars 1914, in M. L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corrêa, 1946, p. 95.

[13] J. Epstein, *Le sens 1bis*, op. cit. Le citazioni sono tratte da J. Epstein *L'essenza del cinema*, op. cit. rispettivamente da p. 25, le due successive da p. 27, le ultime due da p. 28.

[14] Cfr. R. Abel, *French Cinema. The First Wave*, Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 456 che peraltro dedica al film di Epstein una approfondita analisi. Su *La glace à trois faces* si veda anche R. Labourdette, *Le Temps de quelques analogies dans La glace à trois faces de Jean Epstein* in J. Aumont (éd), *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinématèque Française, 1998.

[15] E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*, Edinburgh, University of Edinburgh, 1956 (tr. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 2004).

[16] Tra le molte esplorazioni in questo senso, rimando almeno allo studio di L. Rabinovitz, *For the love of pleasure: women, movies, and culture in turn-of-the-century Chicago*, New Brunswick - London, Rutgers University Press, 1998, che collega la vita metropolitana a cavallo dell'Otto e Novecento alle forme di rappresentazione del cinema.
[17] Fantasio, *Cinémas*, in «Le Film», 12 Juin 1914, poi in M. L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*, op. cit., p. 74.
[18] Cfr. anche l'osservazione di Abel sulla preoccupazione di Epstein di alternare stili diversi, contro l'idea di una restituzione immediata del reale, in *French Cinema*..., op. cit., p. 458.
[19] Su *Dark Passage* si possono vedere D. Polan, *Blind Insights and Dark Passages: The Problem of Placement in Forties Films*, in «The Velvet Light Trap», 20, 1983 Summer, pp. 27-33 e J.P. Telotte, *Seeing in a Dark Passage*, in «Film Criticism», IX, 2, Winter 1984-1985, pp. 15-27. Si veda anche E. Dimendberg, *Film noir and the spaces of modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 2004.
[20] R. Spottiswoode, *A grammar of the film; an analysis of film technique*, London, Fanber and Faber, 1935.
[21] V.I. Pudovkin, *Kinorež issër i kinomaterial*, Moskva, Kinopeciat, 1926, e *Kinoscenari*, Moskva, Kinopeciat, 1926 (tradotti in italiano in *Film e fonofilm. Il soggetto, la direzione artistica, l'attore, il film sonoro*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1935; e in inglese in *Film Technique*, London, George Newnes, 1933); R. Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, E. Rowohlt, 1932 (tradotto in inglese, *Film*, London, Faber & Faber, 1933, e di cui Barbaro prepara una sintesi in italiano su «Bianco e Nero», [II], 4, 1938).
[22] R. Spottiswoode, *A grammar of the film*..., op. cit., p. 170.
[23] H. Münsterberg, *The Photoplay; a psychological study*, New York [etc.], D. Appleton and company, 1916. (tr. it. *Film: il cinema muto nel 1916*, Parma, Pratiche, 1980, p. 59).
[24] J. Epstein, *Grossissement*, in «Promenoir», 1-2, fevrier-mars 1921, poi in *Bonjour cinéma*, op. cit. (tr. it. in "Bonjour cinéma" in J. Epstein, *L'essenza del cinema*, op. cit. p. 31).
[25] R. Bataille, *Le savoir filmer*, Lille – Paris, Taffin Lefort, 1944; R. Bataille, *Grammaire cinégraphique*, Lille, Taffin-Lefort, 1947; A. Berthomieu, *Essai de grammaire cinematographique*, Paris, La Nouvelle Édition, 1946.
[26] R. May, *Il linguaggio del film*, Milano, Il Poligono, 1947; dello stesso autore si veda anche *Per una grammatica del montaggio*, in «Bianco e Nero», II, 1, 1938, pp. 24.-65.
[27] R. May, *Il linguaggio del film*, op. cit., rispettivamente p. 99, 100 e ancora 100.
[28] Su *The Man Who Shot Liberty* Valance, si possono vedere almeno J.-L. Leutrat, *L'homme qui tua Liberty Valance, John Ford: étude critique*, Paris, Nathan, 1995 e E. Buscombe - R. Pearson, *Back in the saddle again: new essays on the Western*, London, British Film Institute, 1998.

[29] Per una storia del *flashback*, si veda M. Turim, *Flashbacks in film: memory and history*, New York – London, Routledge, 1989; per una analisi del *point-of-view shot*, E. Branigan, *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*, Berlin - New York, Mouton de Gruyter Publishers, 1984.
[30] Per una rilettura in chiave di "modernità" del *Faust*, si vedano almeno il capitolo "Il «Faust» di Goethe", in M. Berman, *All that is Solid melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon & Schuster, 1982, (tr. it. *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 57-116); e la prima parte, "Faust e l'Ottocento", di F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 9-92.
[31] B. Matuszewski, *Una Nouvelle Source de l'Histoire historique*, Paris, Noisette & C.ie, 1898 (tr. it. *Una nuova fonte della storia (creazione di un deposito di cinematografia storica)* in G. Grazzini (a cura di), *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, Carocci, 1999, p. 65). Si veda anche: "La «Cinematografia di famiglia» appartiene al futuro, se non già all'oggi. I padri e le madri che lo possono, vorranno conservare il ricordo dei loro bambini che giocano nell'incoscienza tipica dell'età. E quelli saranno i veri archivi di famiglia, quelli che molto più tardi consentiranno di rivedere il modo di vivere, le abitudini particolari e i cari scomparsi", da *La Photographie animée. Ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Paris, Noisette & C.ie, 1898 (tr. it. *La fotografia animata (ciò che è, ciò che deve essere)*, in *Ibi*, p. 87.
[32] L. D'Ambra, *Il museo dell'attimo fuggente*, in «La Tribuna illustrata», Torino, XXII, 20, 17-24 maggio 1914.
[33] P. Deschanel (Président de la Chambre de Députés), *Discours prononcé*..., op. cit., p. 95.
[34] E. Faure, *De la cinéplastique*, in *L' Arbre d' Eden*, Paris, Ed. Crès et Cie, 1922.
[35] A. Bazin, "Ontologie de l'image photographique", in *Qu'est ce que le cinéma*, I, Paris, Ed. du Cerf, 1958 (tr. it. "Ontologia dell'immagine fotografica" in *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 3-10).
[36] Impenetrabile, aggiunge Savinio, "fuori che per i poeti e comunque quelle creature privilegiate e rarissime che hanno sguardo lungo e fiuto sottile": A Savinio, in «Galleria», gennaio 1924, poi in Vanni Scheiwiller (a cura di), *Il sogno meccanico*, Milano, Libri Scheiwiller, Quaderni della Fondazione Primo Conti, 1981.
[37] J. De Baroncelli, *Le cinéma au service d'une humanité meilleure*, nel numero monografico *Cinéma* di «Les Cahiers du mois», Editions Emile-Paul Frères, 16-17, 1925 poi in M. L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*, op. cit., pp. 126-127 (tr. it. *Il cinema al servizio di un'umanità migliore* in M. Canosa (a cura di), *Cinéma. La creazione di un mondo*, Genova, Le Mani, 2001, pp. 214-215).
[38] V. Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, New York, The Macmillan Company, 1915. L'autore ripropone l'opera nel 1922, apportando alcune

modifiche. La citazione è tratta dalla riedizione del 1970 (Liveright, New York, p. 311) che, a sua volta, si rifà alla versione del 1922.

[39] Sul rapporto tra memoria e verità, vorrei se non altro richiamare Deleuze nella sua lettura di *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust. Per Deleuze la memoria non è solo una esplorazione del passato o uno scioglimento razionale; essa riflette il desiderio di interpretare e decifrare i segni che il tempo ha lasciato, e dunque assume la dimensione di una vera e propria *ricerca della verità*. La memoria è conoscenza e apprendimento della verità del passato per ridare un senso anche al presente; per questa ragione, "per quanto sia importante la sua funzione, la memoria interviene solo come mezzo di un apprendistato che la sorpassa sia negli scopi che nei principi". G. Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, (tr. it. *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1967, p. 8).

[40] J. Painlevé, *Le cinéma au service de la science*, in «La Revue des Vivants», octobre 1931 (poi in M. L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*, op. cit., pp. 403-408). Sulla capacità del cinema di restituirci la verità delle cose, si veda anche il dibattito sul cinema nell'ambito delle ricerche di psicologia della testimonianza, a cui tra l'altro fa riferimento R. Allendy, *La valeur psychologique de l'image*, op. cit.

[41] Per l'immagine cine-fotografica come "impronta digitale" della realtà, si veda ovviamente A. Bazin, in particolare il saggio "Ontologia dell'immagine fotografica", op. cit. Sull'immagine-traccia, è però utile richiamare anche R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard - Seuil, 1980 (tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980), che pure tende a differenziare immagine fotografica e immagine filmica ("Nella Foto, qualcosa si *è posto* dinanzi al piccolo foro e vi è rimasto per sempre...; nel cinema, invece, qualcosa *è passato* davanti a quello stesso piccolo foro: la posa viene travolta e negata dal continuo susseguirsi delle immagini. È un'altra fenomenologia e di conseguenza è un'altra arte che ha inizio, benché derivata dalla prima", p. 79). Aggiungo anche che Barthes avanza perplessità sul fatto che la fotografia possa far "rivivere" il passato, e in questo senso che possa addirittura "rimemorarlo": la sua funzione sarebbe quella della semplice attestazione ("La Fotografia non rimemora il passato (in una fotografia non c'è niente di proustiano). L'effetto è che essa produce su di me non è quello di restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato"; e tuttavia essa "è passato e reale insieme", p. 83). Ciononostante il suo libro mi pare sia una referenza imprescindibile per il tema qui toccato.

[42] Sul rapporto tra ideologia del restauro e teoria del cinema, si veda l'eccellente intervento di P. Rosen, *Change mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

[43] Anonimo, *La cinematografia dal vero*, in «Cine-gazzetta» (Roma), I, 52, 1 settembre 1917, p.4, poi con alcune variazioni a firma Gio:livo [Giovanni Livoni] e con il titolo *Pellicole dal vero* in «La cine-fono», n. 376, 15-25 settembre 1918 e, da quest'ultimo, ora anche in AA.VV. *Tra una film e l'altra*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 345-347.

[44] Si veda in particolare il seguente passaggio: "La cinematografia *dal* vero deve riuscire non soltanto bella, ma anche interessante. Si intuisce facilmente come sia ben più difficile per essa, anziché per un'azione drammatica, comica o sentimentale, comunque per un'azione che ammetta uno sviluppo della trama ed una interpretazione da parte di un certo numero di attori, di presentare un interesse, più o meno largo e giustificato. I quadri di cui si compone la *dal vero* debbono essere della maggiore brevità e, per quanto tutti legati tra di loro dal titolo della *film*, e tutti, quindi, coerenti ad essa, debbono presentare, ciascuno, un interesse proprio, diverso dall'altro". *Ibidem*.

[45] R. Canudo, *L'esthétique de la septième art*, «Film», 180, avril 1921, poi in *L'usine aux images*, Paris – Genève, Etienne Chiron – Office Central d'édition, 1927 (tr. it. "L'estetica della Settima arte", in *L'officina delle immagini*, Roma, Bianco e Nero, 1966, pp. 85-86. Corsivo dell'autore).

[46] *Ibi*, p. 90.

[47] R. Canudo, in *L'usine aux images*, op. cit. (tr. it. "Riflessioni sulla settima arte", in *L'officina delle immagini*, op. cit., p. 112).

[48] R. Canudo, "L'estetica...", op. cit., p. 86.

[49] J. Epstein, *Le Cinématographe vue de l'Etna*, Paris, Les Ecrivains Réunis, 1926 (tr. it. "Il cinematografo visto dall'Etna", in J. Epstein, *L'essenza del cinema*, op. cit., p. 47).

[50] H. Hofmannsthal, *Das Ersatz für die Traüme*, in «Das Tagenuch», II, 1921 (tr. it. *Il surrogato dei sogni*, in A. Martini (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, Venezia, Marsilio, 1994, p.156).

[51] A. Artaud, *Sorcellerie et cinéma*, 1927, ora in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, III, 1970 (tr. it. *Stregoneria e cinema*, in *A propos du cinéma. Scritti di cinema*, Firenze, Liberoscambio, 1981, pp. 35-37).

[52] Ricordiamo al proposito una delle più celebri definizioni di fotogenia: "definisco fotogenico qualsiasi aspetto delle cose, esseri e anime che accresce la propria qualità morale attraverso la riproduzione cinematografica": J. Epstein, *De Quelques conditions de la photogénie*, in «Cinéa-Ciné pour tous» 15 août 1924, ora in *Ecrits sur le cinéma*, I, Paris, Cinéma club/Seghers, 1974.

[53] J. Epstein, "Il cinematografo visto dall'Etna", op. cit. Entrambe le citazioni sono tratte da p. 49.

[54] L. Pirandello, *Si gira*, uscito a puntate tra il giugno-agosto 1915 su «La Nuova Antologia»; edito in volume con lo stesso titolo da Treves, Milano, 1916; divenne infine *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Firenze, Edizioni Bemporad, 1925. Citerò il testo dal volume *Tutti i romanzi* in *Opere di Luigi Pirandello*, III, Verona, Mondatori, 1966, p. 1139.

[55] J. Epstein, "Il cinematografo visto dall'Etna", op. cit., p. 49.

[56] L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, op. cit., p. 1273.
[57] Su *Vertigo* si può vedere almeno C. Barr, *Vertigo*, London, British Film Institute, 2002 e J.-P. Esquenazi, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo: l'invention à Hollywood*, Paris, CNRS éditions, 2001; si veda anche R. Bellour, *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979.
[58] J.P. Oudart, *L'effet de réel*, in «Cahiers du cinéma», 228, 1971; si vedano anche *La suture*, in «Cahiers du cinéma», 211, 1969; *La suture. II*, in «Cahiers du cinéma», 212, 1969.
[59] E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, 1956 (tr. it. *Il cinema, o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Milano, Feltrinelli, 1982).
[60] *Ibi*, p. 111.
[61] *Ibi*, p. 159.
[62] H. Münsterberg, *Film: il cinema muto nel 1916*, op. cit.
[63] C. Metz, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'éditions, 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 1980).

4.
L'OCCHIO DI VETRO

4.1. Il meccanismo della vita

"Una mano che gira la manovella". Così si sente Serafino Gubbio, di professione operatore presso la casa cinematografica Kosmograph, e voce narrante di *Si gira*, un romanzo scritto da Pirandello negli anni Dieci del Novecento.[1] "Una mano che gira la manovella": e cioè una persona ormai talmente connessa a una macchina quale è la cinepresa da risultarne una semplice appendice. La macchina a cui Serafino è legato è in apparenza una "macchinetta": ma la sua azione non è meno devastante. Innanzitutto essa letteralmente ingurgita quanto le passa davanti, fino a cambiargli forma. "La macchina è fatta per agire, per muoversi, ha bisogno di ingojarsi la nostra anima, di divorar la nostra vita. E come volete che ce la ridiano, l'anima e la vita, in produzione centuplicata e continua, le macchine? Ecco qua: in pezzetti e bocconcini, tutti d'uno stampo, stupidi e precisi".[2] Poi la "macchinetta" separa dal mondo vero chi viene ripreso per trasportarlo in una sorta di altrove. Gli attori, strappati dalla comunione diretta con il pubblico, "Qua si sentono come in esilio. In esilio, non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da se stessi. Perché la loro azione, l'azione *viva* dal loro corpo *vivo*, là, su la tela dei cinematografi, non c'è più: c'è *la loro immagine* soltanto, colta in un momento, in un gesto, in una espressione, che guizza e scompare".[3] Infine la "macchinetta" richiede una vera e propria servitù da parte di chi la manovra: in questo modo ribadisce quella che sembra la vocazione di tutti i dispositivi meccanici, "questi mostri, che dovevano rimaner strumenti e sono divenuti invece, per forza, i nostri padroni".[4] Divorare, separare, sottomettere: l'effetto finale è quello di uno svuotamento. Il corpo filmato "è quasi sottratto, soppresso, privato

della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore che esso produce muovendosi, per diventare soltanto un'immagine muta, che tremola per un momento su lo schermo e scompare in silenzio, d'un tratto, come un'ombra inconsistente, giuoco di illusione su uno squallido pezzo di tela".[5] E, in parallelo, chi è al servizio della cinepresa perde ogni sentimento. La qualità che si chiede a un operatore "è l'*impassibilità* di fronte all'azione che si svolge davanti alla macchina"; una impassibilità che alla fine lo fa essere simile a una cosa ("io, no: ero una cosa: ecco, forse quella che mi stava su le ginocchia, avviluppata in una tela nera", e cioè la pellicola); di più, che lo fa diventare proprio eguale a una macchina ("finii d'esser Gubbio e diventai una mano").[6]

La "macchinetta" non è l'unica a far questo. Il mondo è ormai popolato di dispositivi meccanici che assoggettano chi dovrebbero servire e che insieme ingoiano la vita e la riducono a parvenza. Pirandello ce ne offre più di un esempio: il cannocchiale dell'astronomo Zeme ("Lei crede che sia il suo strumento? Non è vero! Quello è il suo Dio, e lei lo venera!"); la monotype che ha sostituito le vecchie stampatrici ("una bestiaccia mostruosa, che mangia piombo e caca libri"); e soprattutto la pianola meccanica con cui l'"uomo dal violino" dovrebbe suonare e che rappresenta la negazione stessa della libertà e della creatività (tanto è vero che il musicista, costretto con il suo strumento ad "accompagnare un rotolo di carta traforata introdotto nella pancia di quell'altra macchina lì!", letteralmente si perde).[7] Del resto il mondo stesso è diventato un "fragoroso e vertiginoso meccanismo [...] che di giorno in giorno sempre più si còmplica e si accèlera": un meccanismo che offre una serie di forti stimoli, ma che nel contempo cattura e travolge. Proprio in apertura del romanzo, l'ironica descrizione del "congegno" della vita moderna ce ne dà una prova: "Oggi, così e così; questo e quest'altro da fare; correre qua, con l'orologio alla mano, per essere in tempo là. – No, caro, grazie: non posso! – Ah sí, davvero? Beato te! Debbo scappare... – Alle undici, la colazione. – Il giornale, la borsa, l'ufficio, la scuola...".[8] In questo quadro tutti rischiano di diventare dei "pagliaccetti", mossi da "una molla a

mantice sul petto" e a cui tramite un bottone si possono far aprire e chiudere le braccia a piacimento; in altre parole, tutti sono costretti a rinunciare al proprio vero io, per diventare dei burattini chiamati a recitare una parte che è una pallida "metafora" di sé.[9]

Dunque il cinema non costituisce un'eccezione. In un mondo di macchine, in un mondo ridotto a macchina, il cinema obbedisce a una legge generale. Semmai, esso porta allo scoperto i paradossi di questa situazione. Per un verso infatti copre l'inganno: grazie alla riproduzione fotografica, fa sembrare perfettamente vere le proprie rappresentazioni. Coloro che lavorano alla Kosmograph possono anche mettere in scena le vicende più approssimate e improbabili; la macchinetta, con perfidia, "darà apparenza di realtà a tutte le loro finzioni".[10] Per un altro verso però il cinema rende anche più acuto il nostro sguardo. Esso infatti forse non riuscirà mai a fare quello che ha fatto il pittore Giorgio Mirelli nei suoi ritratti di Varia Nestorof, e cioè rivelare la personalità profonda di chi ci circonda (sulla tela Varia è proprio lei, mentre sullo schermo è un'altra che lei non riconosce né conosce ...).[11] Tuttavia, il cinema riesce a mettere a nudo la sottile logica che sta alla base del "congegno" del mondo moderno. Basta che, sfruttando la sua impassibilità, lo si utilizzi per cogliere "la vita, così come vien viene, senza scelta e senza alcun proposito": ecco che allora esso giungerà a "presentar agli uomini il buffo spettacolo dei loro atti impensati, la vista immediata delle loro passioni, della loro vita così com'è. Di questa vita senza requie, che non conclude".[12] Sullo schermo, nonostante tutto, vediamo quel che siamo diventati. Anzi, il cinema può fare anche di più: può infatti incarnare esso stesso la logica del "congegno" in cui siamo presi. Basta lasciare che la cinepresa si muova come sa fare: ecco allora emergerà una visione delle cose dal punto di vista di un meccanismo; ecco che si riveleranno nuovi modi di osservare il mondo che dobbiamo ormai far nostri. Una famosa pagina del romanzo, nella quale la descrizione di un'automobile che sorpassa una carrozzella è condotta contrapponendo due *camera car* piazzate sui due veicoli, con un abbozzo di "montaggio alternato", ci

offre una splendida dimostrazione di come il cinema possa mobilitare un nuovo tipo di sguardo meccanico e nello stesso tempo farlo diventare patrimonio comune. "Un lieve sterzo. C'è una carrozzella che corre davanti. – *Pò, pòpòòò, pòòò.* Che? La tromba dell'automobile la tira indietro? Ma sì! Ecco pare che la faccia proprio andare indietro, comicamente. Le tre signore dell'automobile ridono, si voltano, alzano le braccia a salutare con molta vivacità, tra un confuso e gajo svolazzío di veli variopinti; e la povera carrozzella, avvolta in una nuvola alida, nauseante, di fumo e di polvere, per quanto il cavalluccio sfiancato si sforzi di tirarla con il suo trotterello stracco, séguita a dare indietro, indietro, con le case, gli alberi, i rari passanti, finché non scompare in fondo al lungo viale fuor di porta. Scompare? No: che! È scomparsa l'automobile. La carrozzella, invece, eccola qua, che va avanti ancora, pian piano, col trotterello stracco, uguale, del suo cavalluccio sfiancato. E tutto il viale par che rivenga avanti, pian piano, con essa. Avete inventato le macchine? E ora godetevi questa e consimili sensazioni di leggiadra vertigine".[13] Sullo schermo, oltre che vedere come il "congegno" del mondo ci ha ridotti, possiamo anche vedere come questo "congegno" ci consente e insieme ci chiede di guardare.

Il cinema sottrae la vita, la trasforma, la svuota; ma nel contempo fa lievitare uno sguardo puntuale e insieme rinnovato. Ci ingoia, ci manda in esilio, ci rende insensibili; ma nel contempo ci aiuta a osservare le cose nella loro realtà e insieme da nuove prospettive. In questo è una macchina ambigua. Pirandello scrive *Si gira* in una stagione in cui l'esplosione della tecnologia (sia pure meno evidente in Italia, ma non per questo meno scioccante)[14] porta a interrogarsi sulla natura delle macchine. Esse, per adoperare una terminologia in uso oggi, cessano di essere semplici *utensili*, al servizio e al comando diretto dell'uomo, e diventano *macchinari*, dispositivi ormai largamente autonomi, che costringono l'uomo ad adattarsi al loro funzionamento, quando non *macrosistemi tecnici*, dispositivi, oltre che autonomi, anche largamente integrati tra loro, che finiscono con il costituire un universo a sé in cui l'uomo è inghiottito.[15] Dunque, ciò che esse portano con sé è

da un lato la trasformazione dell'uomo da padrone in schiavo, dall'altro la trasformazione dell'ambiente circostante da naturale ad artificiale. Pirandello, descrivendo in parallelo la "macchinetta" di Serafino Gubbio e il "congegno meccanico" della vita, evidenzia questo doppio destino. Esso peraltro è al centro di numerosi contributi del periodo. Ne ricordo solo due, diversi ma in qualche modo complementari. Il primo, *Lettere dal lago di Como* di Romano Guardini, è una dolorosa riflessione sul tramonto della vecchia civiltà: "il mondo dell'umanità legato alla natura, il mondo della natura compenetrato di umanità, è in procinto di tramontare".[16] Il secondo, *Tecnica e cultura* di Lewis Mumford, è un'ampia e fortunata storia del processo che porta alla civiltà delle macchine: "In effetti le conquiste più durevoli della macchina non furono mai gli strumenti in se stessi, che erano subito sorpassati, né i beni prodotti, che si consumavano in breve tempo, ma i nuovi modi di vita che essa rendeva possibili [...]. La macchina [...] stimolava il pensiero e lo sforzo come nessun sistema tecnologico aveva fatto prima d'ora".[17] Entrambi gli autori avanzano evidenti preoccupazioni; ma in entrambi, sia pur con motivazioni e accenti diversissimi, la conclusione è che si può e si deve ri-orientare lo sviluppo tecnologico, ridandogli un'anima o riscrivendolo in una nuova cultura; in questo modo esso potrà essere utilizzato fino in fondo, senza che l'uomo e l'ambiente si ritrovino sconfitti.

Torniamo allora al cinema. È evidente che la riflessione pirandelliana sulla macchina da presa ci riporta in pieno al problema di chi è il "soggetto" (ma sarebbe meglio dire l'"agente") che muove lo sguardo filmico. Nel capitolo precedente ci siamo chiesti se sullo schermo vediamo dati di fatto nella loro immediatezza oppure percezioni, rielaborazioni, ricordi. Il richiamo alla "macchina" ci spinge a interrogarci anche sulla natura di ciò che sembra "filtrare" il nostro rapporto con il mondo. Si può dire che quanto vediamo sullo schermo è la percezione di "qualcuno", se chi percepisce è un occhio meccanico? E in che rapporti è questo occhio meccanico con l'occhio dell'uomo? Lo esonera da un reale intervento, o ne prosegue e ne rinforza l'azione? Trasforma la rappresentazione in

pura e semplice copia, o lascia spazio alla creatività? Contribuisce alla meccanizzazione del mondo, o aiuta a una sua riumanizzazione? Insomma, nel tempo della "macchina" esiste ancora una soggettività e una *agency*? O dobbiamo riformulare questi concetti?

Tre anni dopo la pubblicazione di *Si gira*, sulla rivista cinematografica "In Penombra", Enrico Toddi suggerisce l'idea che l'occhio della cinepresa funzioni come un *mandatario* dell'occhio umano. "L'obbiettivo si reca là dove lo sguardo dello spettatore non può recarsi direttamente. Sì che, come il mandatario fu chiamato, nei volumi di polverosa universitaria memoria, una *longa manus* del mandante, il cinematografo può chiamarsi un *longus oculus* dello spettatore".[18] Quindici anni dopo Pirandello, ancora in Italia, in un sorprendente libro dal titolo *Il cinema e le arti meccaniche*, Eugenio Giovannetti ricorda che il cinema è doppiamente legato alla tecnologia, sia nel momento creativo, in cui l'artista si serve di una macchina che ha "simpatie e antipatie invincibili", sia nel momento della diffusione dell'opera, in cui interviene una moltiplicazione meccanica delle copie. Questa doppia dipendenza non costituisce tuttavia una limitazione: il cinema restituisce all'uomo il suo sguardo, e anzi glielo restituisce come *sguardo moderno*. Da una parte "il mondo sta diventando, per effetto delle arti meccaniche, un'unica immensa democrazia artistica". Ciò significa che non si può pensare a un soggetto sociale in termini tradizionali. Dall'altra "il cinema ha provveduto mirabilmente a due necessità antitetiche della vita moderna: a quella di veder con scientifica precisione e a quella di riposarsi e di dilatarsi in un medium vago".[19] Bisogna pensare in modo diverso anche allo sguardo. Ecco, tra un mandato e una modernizzazione, tra un legame di fiducia e uno spostamento in avanti. L'occhio della cinepresa è preso tra questi due fronti.

Cercherò allora di articolare meglio le questioni poste dalla natura meccanica dell'occhio cinematografico, ripercorrendo alcuni film che hanno al centro degli immediati parenti, se non proprio dei fratelli, di Serafino Gubbio. Operatori,

o operatori registi. Saranno loro, alle prese con la loro "macchinetta", a dirci come il cinema reagisce alle tensioni che abbiamo appena illustrato.

4.2. La scimmia con la macchina da presa

Il primo tra questi parenti prossimi di Serafino Gubbio può ben essere Luke, il protagonista di *The Cameraman* (*Io... e la scimmia*, E. Sedgwick, USA, 1928). Nel film, il personaggio interpretato da Buster Keaton è infatti un operatore di attualità cinematografiche. Si è convertito a questo mestiere per amore di Sally, la segretaria della compagnia produttrice, smettendo la sua vecchia professione di fotografo ambulante. Il cambiamento è sintomatico e rimanda a una profonda trasformazione nel campo delle immagini. Prima Luke realizzava foto fisse, ora invece effettua riprese in movimento; prima maneggiava supporti semirigidi, i *tintype*, in qualche modo retaggio dei dagherrotipi, ora ha a che fare con un supporto flessibile quale è la pellicola; prima il suo lavoro era quello di un artista-artigiano, ora opera in una compagnia di produzione, la MGM Newsreel,[20] e dunque in un ambito industriale; prima il prodotto da vendere era un oggetto, la foto, ora è piuttosto un'esperienza, quella che consiste nel vedere o rivedere su uno schermo un fatto di attualità; prima i destinatari erano individui singoli, ora è un'audience ecc. Dunque da fotografo a cineoperatore cambia la materia, il contesto e la finalità del lavoro. Si passa appunto a una nuova era, quella del cinema.

Tuttavia, nonostante le profonde differenze, c'è anche un forte elemento di continuità. In entrambi i casi, l'immagine prodotta deve aiutare a *identificare* una porzione di mondo. Nel caso della fotografia, la cosa è chiara: Luke realizza dei ritratti, e cioè immagini in cui l'individuo raffigurato deve riconoscersi e insieme farsi riconoscere. I suoi *tintypes* potranno anche diventare dei posacenere, come ricorda maliziosamente l'uomo; resta il fatto che riproducendo il volto di qualcuno essi mettono in gioco il "chi è" di chi vi è ritratto. Sotto

questo aspetto, sono discendenti diretti sia della "*carte da visite*" fotografica di Desderi, sia dei foto-kit di Bertillon, due pratiche che nella seconda metà dell'Ottocento evidenziano la connessione tra fotografia e identità individuale.[21] E rispondono a un bisogno che Benjamin, negli stessi anni di *The Cameraman*, descrive in modo pressoché perfetto: in un tempo di profonde trasformazioni politiche e sociali, "che si venga da destra oppure da sinistra, bisognerà abituarsi a essere guardati in faccia per sapere donde veniamo. Dal canto proprio bisognerà abituarsi a guardare in faccia gli altri per lo stesso scopo". La fotografia (Benjamin cita Sanders) aiuta in questo compito come "un atlante su cui esercitarsi".[22]

Ma la cosa è altrettanto chiara anche nel caso del film. Ai propri operatori, la MGM Newsreel chiede riprese di attualità che consentano di riconoscere perfettamente l'evento inquadrato. In particolare, si tratta di far emergere due tratti fondamentali della realtà filmata, paragonabili in qualche modo ai tratti fisionomici in un ritratto: da un lato l'evento ripreso deve apparire come realmente accaduto, dall'altro deve mostrare la propria eccezionalità. Un avvenimento è tale se ha avuto corso in un luogo e in un tempo determinati e se risulta significativo rispetto alla cronaca, se non proprio alla storia; sono la sua effettività e la sua rilevanza che definiscono il "cosa è successo". Il cinema d'attualità può e deve mettere in luce entrambi gli aspetti: è così che esso prosegue il lavoro identitario della fotografia.

Ora, questa capacità di identificare soggetti ed eventi fa della macchina da presa un mezzo che ci restituisce il reale, anziché sottrarcelo. *The Cameraman* sotto questo aspetto continua e rovescia l'analisi di *Si gira*. Quando l'immagine filmica chiarisce il "chi è?" e il "cosa è successo?", ecco che sullo schermo possiamo rincontrare il mondo. Nel film di Keaton questa convinzione è attribuita ai boss della MGM Newsreel e spiega bene le loro reazioni alle prove di Luke. Nel corso della vicenda, l'uomo realizza infatti tre filmati dagli esiti diseguali. Il primo è un'opera in cui, attraverso un montaggio e delle sovrimpressioni apparentemente casuali, la realtà rivela una faccia inedita: delle navi solcano le vie citta-

dine, la metropoli esplode in mille facce, azioni sconnesse tra loro si trovano a convivere. Ovviamente, l'opera è di una bellezza folgorante, degna della miglior avanguardia artistica, tra il costruttivismo e il surrealismo. Ma i manager della MGM Newsreel la deridono e la rifiutano, attribuendo questo risultato all'imperizia di Luke. Del resto, non possono che fare così. Per loro la macchina da presa non è un occhio magico, che riscrive la realtà secondo un diagramma personale, fino a cambiarne i connotati; è invece appunto un occhio che riconosce e fa riconoscere la realtà, restituendocela nei suoi dati essenziali. Il suo compito è quello di star attaccata alle cose, non quello di trasformarle in una fantasia. Questi manager non lo sanno, ma qualche anno prima la stessa dialettica era emersa in un dibattito tra L'Herbier, già regista famoso, e Vuillermoz, influente critico di "Le Temps":[23] il cinema è una "macchina per stampare la vita" come sosteneva il primo, o una "macchina per stampare il sogno" come sosteneva il secondo? Può solo raccogliere le apparenze della realtà, o può anche spingersi oltre queste apparenze, in universi fantastici, che testimoniano il modo in cui gli artisti si accostano al reale? I boss della MGM, partigiani della prima soluzione, hanno bisogno di un operatore impassibile (come avrebbe potuto essere Serafino Gubbio, che sarebbe andato egualmente bene per L'Herbier, anch'esso almeno a parole schierato sul primo fronte. Forse è per questo che L'Herbier sei anni dopo renderà omaggio a Pirandello con *Il fu Mattia Pascal*... Ma qui siamo a una filologia borgesiana).[24] Luke/Keaton è impassibile: ma alla sua prima prova non abbastanza. Dunque viene licenziato.

Si rifà però alla seconda. Si tratta di un servizio sulla guerra dei Tong perfettamente in linea con i criteri che rendono identificabile un evento d'attualità. La lotta tra due bande cinesi risplende sullo schermo in tutta la sua effettività e la sua rilevanza. Peccato che per riprendere "perfettamente" la realtà Luke debba intervenire con mille espedienti (ma tutta la comicità dell'episodio sta qui): si mette in mezzo per intensificare il fuoco delle due parti, fa colpire il proprio cavalletto per poterlo avere all'altezza giusta, infine arriva a met-

tere in mano a uno dei contendenti un coltello per aumentare la drammaticità dello scontro. L'operatore non è proprio impassibile: prende parte agli eventi e incide sul loro sviluppo. "Io non opero nulla", dice di sé Serafino Gubbio. Luke, diventato alla sua seconda prova come Serafino, e cioè un occhio che si limita a constatare la realtà, dimostra che per essere operatori un po' bisogna operare. L'importante semmai è non far emergere troppo questo operato: basta lasciarlo sottinteso, nascosto dietro gli eventi ritratti. Allora la realtà potrà riapparire quale essa è (o almeno quale crediamo sia: perché su questa guerra dei Tong, piena di spari ma priva di morti, scoppiata durante il carnevale e carnevalesca essa stessa, ci sarebbe molto da dire...). Resta il fatto che il reale ritorna. E i manager della MGM Newsreel, entusiasti, fanno ritornare anche Luke. Lo assumono di nuovo, questa volta in pianta stabile.

Ma c'è anche un terzo filmato di Luke che arriva nelle mani della compagnia. Si tratta delle riprese di un incidente nautico in cui viene coinvolta la stessa Sally: Luke l'ha salvata dall'annegamento, riportandola a riva; lei credeva che il gesto fosse stato compiuto da un altro; rivedendosi sullo schermo, capisce come sono andate le cose. Anche questo terzo film corrisponde perfettamente alla regola di rendere identificabile un evento: ciò che è accaduto viene restituito nei suoi tratti essenziali. Peccato, questa volta, che Luke non ne sia l'operatore: quando si era tuffato per salvare Sally, il suo posto era stato preso da una scimmietta; è stata lei a girare la manovella; l'occhio dietro la cinepresa era il suo. Ora, che cosa significa questa sostituzione della scimmia all'uomo? Per un verso, essa ci riporta alla paura di Serafino Gubbio che un giorno il cinema possa funzionare tutto da solo, senza la nostra mano (o il nostro occhio).[25] Un tale momento rappresenterebbe la perfezione dell'impassibilità, ma anche la fine dell'umanità: la cinepresa sarebbe una pura macchina al di fuori di ogni nostro controllo; e l'uomo perderebbe ogni potestà. Girando lei la manovella, la scimmia esonera effettivamente l'uomo da ogni obbligo di presenza. Per un altro verso però ciò avviene non sotto l'egida di una mac-

china post-umana, ma di una bestia pre-umana. La scimmia realizza il massimo dell'impassibilità (non sapendo quel che fa, non reagisce agli eventi che filma), ma non per questo si muove in una sfera ormai aliena rispetto all'uomo. Semmai fa emergere ragioni per così dire primigenie. Le scimmie non sono l'emblema della possibilità di imitare un gesto, di copiarlo, di replicarlo? La scimmia di Luke non solo replica l'azione del suo proprietario, ma replica anche un'azione che consente di replicare il mondo. Grazie a essa, ciò che emerge è il puro e semplice gioco della riproduzione. Filmare è riprodurre le apparenze del reale. È catturare il mondo e riattivarlo. In un gesto che richiede l'impassibilità (basta lasciare che la realtà si mostri...); ma che nel contempo non esclude l'uomo, anzi, che lo gratifica sottilmente, dato che nella copia ne prolunga la presenza (non è un caso che Luke, esonerato dal suo ruolo di operatore, sia adesso lì davanti alla macchina da presa, a compiere un gesto che lo trasformerà per sempre in eroe...).

Questo spunto ci riporta naturalmente a Bazin e alla sua straordinaria intuizione che alla base del cinema ci sia il bisogno di riprodurre le apparenze per poter così salvaguardare una parte della vita contro l'assalto della morte. Questo bisogno non passa attraverso la mediazione di un artista: l'immagine filmica si fa in qualche modo da sé, automaticamente. In cambio, questo bisogno ci riporta a qualcosa che è ancor più profondamente umano: è nella nostra intima natura cercare di trattenere con noi l'immagine di ciò che è trapassato. Da questo punto di vista, "*Ontologie de l'image photographique*"[26] potrebbe paradossalmente funzionare da commento del terzo filmato di Luke: c'è un operatore che si assenta, c'è un pericolo di morte, c'è un salvataggio reale e uno simbolico, c'è una restituzione perfetta del reale... Ma citerò invece un intervento datato un anno prima di *The Cameraman*, dai toni peraltro baziniani: "Il Cinematografo esaudisce un antico e universale desiderio di riproduzione e rappresentazione completa, esattissima: meccanica, insomma. [...] Desiderio che si potrebbe chiamare [...] *l'eterno cinematografico dell'anima umana*".[27]

Dunque una macchina, che pratica l'impassibilità, pronta per questo anche a esonerare l'uomo; ma anche una macchina che esaudisce un desiderio antropologico profondo, e dunque in questo del tutto umana. Ecco l'idea di cinema che emerge dal terzo filmato di Luke e che rappresenta anche una sorta di ideale. I boss della MGM apprezzano naturalmente anche questo filmato, ma lasciano soprattutto che funzioni da suggello dell'amore tra Luke e Sally. Forse ne hanno un po' paura: il secondo filmato, con il suo astuto compromesso tra impassibilità e intervento, tra riproduzione e sottile falsificazione, a loro andava meglio... E forse il primo, che ci parlava di un cinema capace di ricreare il reale, e che pure hanno rifiutato, se passato a un'altra sezione della MGM si sarebbe anche potuto accettare...

Proviamo allora a continuare a ragionare su queste tre facce della macchina cinematografica con l'aiuto di altri film.

4.3. Diario di M. K., operatore

"Un brano dal diario di un cineoperatore": così Dziga Vertov definisce il suo *L'uomo con la macchina da presa* (*Celovek s kinoapparatom*, URSS 1929), introducendone una delle prime proiezioni davanti a una platea di lavoratori.[28] Dunque di nuovo un operatore, di nuovo un diario: siamo sempre nella scia dello scritto pirandelliano da cui siamo partiti. Certo: con un altro registro e con altre intenzioni. Ma anche con qualcosa di sostanziale che torna. A partire da un incrocio che Dziga Vertov nella sua presentazione riassume in modo splendido: "lungo questo film, il materiale è interpretato e disposto secondo tre linee che si intersecano: 'la vita come è' sullo schermo, 'la vita come è' sulla pellicola e semplicemente 'la vita come è'". Il cinema e la vita: Serafino Gubbio avrebbe annuito.

Proviamo ad andare a fondo di questa intersezione che mette in luce tre distinti stati della vita. Vertov parte dalla vita sullo schermo. A differenza che in Pirandello, non si tratta solo di una parvenza di vita, da guardare con nostalgia rispetto a quella "vera", che ci sarebbe irrimediabilmente rubata. Si tratta di un'esistenza che si affianca alle altre due, con pari dignità. E che entra con esse in una fruttuosa dialettica.

In primo luogo la "vita qual è" sullo schermo registra e raccoglie sia la vita in sé che la vita sulla pellicola. Da un lato, infatti essa passa in rassegna alcuni momenti ricorrenti dell'esistenza quotidiana: "oltre al tema del cineoperatore, vedrete il tema del 'lavoro e dello svago', delle 'donne operaie', dei 'club dei lavoratori e del pub', del 'cinema sul cinema' e molti altri temi tessuti insieme. Anche i momenti negativi (della vita) sono mostrati nel film, quali elementi necessari per mettere in luce meglio il resto del materiale". Dall'altro lato la vita sullo schermo recupera anche la vita sulla (e della) pellicola: sono assai numerosi i passaggi nei quali noi vediamo sullo schermo i fotogrammi del film, presentati appunto nella loro natura di fotogrammi e accostati alle cose di cui essi costituiscono la ripresa. E ancor più numerosi i momenti in cui vediamo la montatrice del film lavorare sulle bobine, ordinando, tagliando, incollando i materiali che le sono stati forniti; la sua presenza è accostata ad altre forme di lavoro, anch'esse momenti di "intervento" sul reale. Dunque la "vita qual è" sullo schermo riflette sia l'esistenza quotidiana che l'esistenza pellicolare; anzi, in qualche modo le mette in contatto.

Ma la vita sullo schermo opera anche una selezione rispetto alle altre due. Infatti l'attenzione che il film mostra per il mondo "non significa che ogni aspetto della vita così come è sia mostrato. Nel nostro esperimento sono visualizzati solo quei momenti della vita che coincidono con i momenti produttivi del lavoro del cineoperatore". Dunque l'attività che si dispiega attorno alla costruzione del film diventa una sorta di filtro rispetto all'universo circostante: è a partire dalla presenza di un operatore e di una macchina da presa che si decide dove puntare lo sguardo e dove no.

Infine, la vita sullo schermo dà all'esistenza quotidiana un nuovo ordine e una nuova faccia. "Nel mostrare e selezionare questi momenti di vita abbiamo subordinato il nostro compito alla presenza di una forma di composizione fondamenta-

le: quella del diario, con esempi del lavoro dell'operatore fuori dallo studio". Dunque il film "modella" l'universo circostante, lo mette letteralmente in forma. E lo fa di nuovo a partire dalle proprie capacità e dal proprio lavoro: capacità di macchina, ma anche lavoro guidato da uno scopo profondamente umano.

Questo ultimo punto è decisivo, e ci fa arrivare al cuore del problema. Che occhio è infatti quello del cinema? Come si comporta? E a cosa obbedisce? Torniamo indietro di qualche anno e leggiamo alcuni passaggi del Manifesto "I Kinoki. Un rivolgimento",[29] pubblicato da Vertov su "Lef" nel 1923. "Il cineocchio vive e si muove nel tempo e nello spazio, percependo e fissando le impressioni in modo del tutto diverso dall'occhio umano". Questa differenza riposa sul fatto che la cinepresa possiede una libertà d'azione e insieme una acuità non comuni: "Io sono il cineocchio. Io sono l'occhio meccanico. Io, macchina, vi illustro il mondo come io solo posso vederlo. Io mi libero, da oggi e per sempre, dall'immobilità umana, io sono in continuo movimento, io mi avvicino e mi allontano dagli oggetti, striscio sotto di essi, vi monto sopra, io mi muovo fianco a fianco col muso di un cavallo in corsa, io irrompo, a piena velocità, nella folla, io corro davanti ai soldati in corsa, io mi lascio cadere sul dorso, io mi levo in volo con gli aeroplani, precipito e risalgo, in volo, con corpi che precipitano e risalgono". Questa capacità del cineocchio fa sì che esso possa ambire a qualcosa di più che la semplice registrazione del reale alla quale siamo abituati. "Sino ad oggi abbiamo violentato la cinepresa e l'abbiamo costretta a copiare il lavoro del nostro occhio. E quanto meglio veniva copiato, tanto migliore era considerata la ripresa. Da oggi liberiamo la cinepresa e la facciamo funzionare nella direzione opposta, lontano dalla copiatura". Il mondo sarà osservato in maniera nuova. È sempre il cineocchio che parla: "Svincolato dalla norma dei 16-17 fotogrammi al secondo, libero dai limiti dello spazio e del tempo, io confronto tra loro tutti i punti dell'universo, dovunque li abbia fissati". Ed è sempre il cineocchio che spiega le proprie intenzioni: "La mia vita è diretta verso la creazione di una nuova percezione del mondo. Così

io decifro in modo nuovo un mondo che vi è già conosciuto". Dunque si tratta di ripercorrere la realtà per ritrovare, dentro "il caos dei fenomeni visivi che riempiono lo spazio", i nessi che la tengono insieme. Meglio ancora, si tratta di *ricostruire* la realtà, per averne una migliore comprensione. ("Io sono il cineocchio. / Io prendo da uno le mani più forti ed agili, da un altro le gambe più snelle e veloci, da un terzo la testa più bella ed espressiva, e con il montaggio creo un uomo nuovo, perfetto..."). In questa sua missione, la cinepresa non è sola: "In aiuto alla macchina-occhio viene il Kinok-pilota, che non soltanto dirige i movimenti dell'apparecchio, ma ha fiducia in esso durante gli esperimenti nello spazio". Il punto d'arrivo non potrà che essere rimarchevole: "Il risultato di questa azione combinata dell'apparecchio liberato e perfettibile e del cervello strategico dell'uomo che dirige e osserva e calcola sarà una rappresentazione straordinariamente più fresca e perciò interessante perfino degli oggetti più comuni...".

L'uomo con la macchina da presa applica questi principi a tutti i suoi diversi livelli (forse con minor radicalità che non il *Kinoglaz* immediatamente precedente, ma con una sistematicità che rende l'operazione ancor più didattica). Lo fa per esempio mettendo in campo un punto di vista diretto sulle cose, che, contro ogni tendenza narrativa, "fa sentire" costantemente la presenza della macchina da presa di fronte a quanto viene filmato.[30] Ma anche costruendo una serie di associazioni visive che "riarticolano" la realtà presentata, come per esempio nella sequenza del divorzio, in cui l'idea di separazione trova nuove definizioni e nuovi echi. O ancora, lo fa riaffrontando temi classici, come la vita e la morte, filmate in qualche modo senza pudore. Ma anche reinterpretando il lavoro della cinepresa, di cui ci viene offerta una triplice veste, come dispositivo meccanico in sé, come strumento del lavoro dell'operatore e infine come soggetto quasi umano che sa muoversi e agire da sola. In tutto questo, Vertov non evade mai dal campo del visivo; il suo film non va "letto", ma "visto". "È impossibile 'leggere' questo film ed è veramente desiderabile che, durante la sua visione, il contenuto concettuale delle espressioni visive NON sia tradotto in parole (co-

me normalmente accade quando si guardano i film teatrali-finzionali)".[31] Semplicemente, vedere non è solo constatare: è anche cercare di entrare nella logica e nella dinamica della realtà.[32]

Questo assunto di base (che, lo dico scherzando, corregge e integra le convinzioni dei manager della MGM Newsreel e che li costringerebbe ad accettare con favore il primo film di Luke, che essi invece rifiutano...), ci mostra appunto con chiarezza come Vertov ridefinisca la problematica da cui siamo partiti. La macchina da presa è capace di restituirci il mondo, ma non perché semplicemente ne fissa le apparenze, bensì perché ne coglie il meccanismo. Associando il suo occhio alla presenza di un operatore (o se si vuole, di un operatore-montatore-regista: non a caso i primi manifesti sono firmati "il consiglio dei tre", con riferimento a Kaufman-Svilova-Vertov), essa esplora il mondo nel suo apparente caos, ne identifica i nessi essenziali e ne ricostruisce il funzionamento. In questo senso è ben giusto sorprendere le cose "sul fatto"; ma i fatti vanno anche spiegati, oltre che dispiegati. Per far ciò, bisogna andar oltre la semplice constatazione: bisogna "ritrascrivere" le proprie impressioni. In questo modo si potrà arrivare a identificare le cose in modo pieno: afferrandone il posto e il ruolo nel mondo.

Un tale principio ci riporta ovviamente alla convinzione, diffusa nel periodo, che l'arte, e il cinema in particolare, abbiano una valenza *analitica*. Il lavoro estetico serve anche a mettere a nudo il funzionamento delle cose (e, in parallelo, l'attività critica serve a mettere a nudo il funzionamento dei testi. Penso ovviamente ai formalisti). Il cinema sposa una simile vocazione. Lo cogliamo per esempio in un intervento datato 1927 sulla rivista italiana "Solaria", in cui Alberto Luchini, dopo aver sottolineato la capacità del cinema di soddisfare "un antico e universale desiderio di riproduzione e rappresentazione completa, esattissima", ne evidenzia anche un altro tratto: "La celerità elettrica delle proprie consecutive registrazioni, poi, concede al cinematografo, e al cinematografo esclusivamente, il poter sorprendere, ripetere, dimostrare, esibire, squadernare, quella complessità, e varietà, e simultaneità, e separazione, e reciproca indifferenza della vita, della quale l'arte stessa, e la poesia, non possono se non suggerirci il sentimento [...]".[33] Luchini riporta la capacità analitica del cinema a una sorta di bisogno profondo; Vertov la riporta invece ai compiti politico-sociali imposti dal Comunismo ("Istituire un nesso di classe visivo – *Kinoglaz* – e acustico – *Radioucho* – tra i proletari di tutti paesi sulla piattaforma della decifrazione comunista del mondo: ecco il nostro compito").[34] La differenza non è di poco conto e riflette del resto l'opposto schieramento dei due autori: ma non cancella un certo modo di guardare alla macchina e alla macchina-cinema come strumento di intelligenza delle cose.

In questo quadro, può essere allora utile ricordare che Vertov, nella sua presentazione del 1929, definisce il suo film un *esperimento*. "I lavoratori del gruppo Cine Occhio hanno deciso di effettuare un esperimento scientifico, un esperimento nella produzione, orientato in particolare verso il miglioramento della linguaggio [filmico], verso il suo perfezionamento".[35] Nell'idea di esperimento convergono qui due aspetti: la sperimentazione estetica, volta all'arricchimento del linguaggio filmico, e la ricerca scientifica, volta appunto ad analizzare il mondo e a coglierne le leggi. Per Vertov entrambi i versanti sono essenziali e vanno tenuti assieme. Ma in questa prospettiva anche l'idea di *diario* rappresenta un punto di congiunzione: da un lato essa rimanda al quaderno di appunti di un operatore-poeta alla ricerca dell'ispirazione; dall'altra rimanda invece al protocollo di osservazione di un operatore-scienziato che sta conducendo una indagine sistematica su un fenomeno. Il cinema in quanto tecnologia e la tecnologia del cinema favoriscono questo connubio tra arte e scienza.

Certo, la natura di esperimento del film richiede una visione particolare: "Vorrei domandare al pubblico di guardare al nostro esperimento con speciale attenzione, dal momento che si presenta in una forma immediata e disinibita. Di conseguenza, la sua inusualità richiede la vostra completa concentrazione".[36] Non è difficile di qui riandare all'idea benjaminiana che l'immagine filmica funzioni come un *test*,

pronto a sfidare la percezione dello spettatore.[37] Guardare un film non è trovare una soddisfazione alla propria curiosità o una consolazione alle proprie nostalgie (come poteva essere nei filmati di Luke e prima ancora in Lumière...): è mettere alla prova i propri sensi. E in parallelo non è trovare delle evidenze: è affrontare un procedimento giudiziario. Resta il fatto che è questa natura di esperimento del film che consente di mettere insieme linguaggio, analisi, metodologia, autoconsapevolezza e infine educazione del pubblico. Presentando il *Kinoglaz* nel 1924, Vertov aveva già colto questi nessi: "Il Kinoglaz come fusione della scienza e della cinecronaca, allo scopo di lottare per la decifrazione comunista del mondo, come tentativo di mostrare sullo schermo la verità: la *cineverità*".[38] Ecco: l'occhio del cinema, l'occhio di una macchina; con una propria vita ("Non copiate dagli occhi");[39] ma anche con una vocazione. Quella per la verità, la cineverità.

4.4. *King Kong a Broadway*

Se abbiamo provato a leggere *L'uomo con la macchina da presa* come un rovesciamento (e un completamento) di *The Cameraman*, perché non provare a leggere *King Kong* (*King Kong*, M.C. Cooper e E.B. Shodesack, USA, 1933) come un rovesciamento di entrambi? Per far questo, dovrò compiere un piccolo atto di crudeltà mentale: lasciare momentaneamente da parte le due indimenticabili sequenze del film, rispettivamente quella in cui la Grande Scimmia rapisce la Vergine Bianca, la porta nella jungla tropicale e cerca di sedurla, e quella in cui la Grande Scimmia, liberatasi dai lacci che la tengono prigioniera, fugge nella jungla metropolitana e si arrampica sull'Empire State Building, prima di essere definitivamente abbattuta. Partirò invece dall'inizio, dal momento in cui un gruppo di persone, radunate nel quadrato ufficiali di una nave, si apprestano a salpare per un'isola misteriosa per poter filmare qualcosa di straordinario mai visto prima, "l'ottava meraviglia del mondo". Tra essi, c'è il produttore-regista, anche lui erede di Serafino Gub-

bio: i suoi compagni di viaggio esprimono dubbi e perplessità, a cui risponde però con sicurezza. La loro impresa sarà un sicuro successo.

Ecco, un'*impresa*. Il viaggio della troupe si presenta innanzitutto così. A ben guardare si tratta di un'impresa nel doppio senso del termine. Da un lato il produttore-regista si appresta ad affrontare un'avventura impegnativa ma anche affascinante: è un po' un Cavaliere che parte alla ricerca del Graal, salvo il fatto che la sua missione è mossa dall'ambizione, più che dal desiderio, e il suo Graal è un bestione preistorico più che una coppa santa. Dall'altro lato il viaggio che sta per iniziare ha anche evidenti risvolti commerciali: filmare il mai visto servirà ad assicurare del materiale prezioso da riproporre alle platee di tutto il mondo; e il lungo viaggio avrà così un riscontro al box office. Il produttore-regista, oltre che cavaliere, è anche imprenditore.

Dei due aspetti dell'impresa, il secondo appare ben presto prevalente. L'azione eroica e gloriosa dà lustro; ma è con l'attività economico-aziendale che ci si deve confrontare. Le chiacchiere nel quadrato ufficiali lo confermano. Ciò che si controlla è se tutte le condizioni previste sono a posto: in particolare, se le risorse necessarie sono disponibili e se il progetto a lungo studiato non ha buchi. È appunto questo che dà sicurezza.

Ora, il considerare le cose in questa maniera rende esplicito il fatto che alla base di un film c'è una *organizzazione produttiva*, con i suoi strumenti e i suoi scopi. Gli strumenti sono i diversi mezzi da impiegare: la nave, le scialuppe, i doni per i nativi le armi di difesa, le cineprese, gli attori, le maestranze, ecc. E lo scopo è quello di ogni impresa industriale: procurarsi le "materie prime" di cui si ha bisogno, per poterle poi trasformare in "merci" da offrire sul mercato. Semplicemente, per il nostro cavaliere-imprenditore le "risorse naturali" sono la realtà imprevedibile e imprevista, mai prima apparsa sugli schermi, che egli troverà in un'isola inesplorata; e per converso la "merce" è la documentazione visiva di questa realtà, è un insieme di immagini che le platee di tutto il mondo correranno a vedere, con curiosità e trepidazione.

Questo il quadro in cui si colloca l'impresa. Un quadro che ci spiega con assoluta chiarezza che filmare il mondo non è solo copiarlo (come poteva credere Luke), né solo ricostruirne la logica sottesa (come si imponeva di credere Dziga Vertov): è anche *produrre*, e produrre uno *spettacolo*.

Vediamo meglio in cosa consiste questo prodotto finale, lo *spettacolo*. Come abbiamo detto, esso ha al centro una serie di *riprese dal vero* che la *troupe* effettuerà nell'Isola del Diavolo. Grazie a esse, lo spettatore potrà compiere un viaggio altrimenti impossibile e assistere così a eventi che altrimenti gli sarebbero preclusi. Il cinema è un formidabile testimone, che consente a chi vede un film di farsi testimone lui stesso. È evidente che intanto rincontriamo alcune delle convinzioni che guidavano i *boss* della MGM Newsreel nella loro scelta dei materiali di attualità da proporre al pubblico: l'importante è riproporre eventi. Ed è altrettanto evidente che qui ritroviamo una delle convinzioni più solide che accompagnano l'avvento del cinema: l'idea che esso possa assicurarci un *contatto diretto* con ciò che è lontano nello spazio o nel tempo. Un brano del 1907, che mescola lirismo e Verne, ce lo ricorda bene: "E sarà così che ogni amante o sposo che ha da anni l'amata al cimitero se la vedrà – sebbene vecchio e cadente – quando più gli aggrada o desideri davanti agli occhi viva e giovine, colla parola e col sorriso intenta alle domestiche faccende; sarà così che mentre una cara persona attraverserà mari, continenti e oceani lontani, noi la potremo seguire, vedere, muovere e operare, intervistare a distanza come se presente; sarà così che noi sapremo de' suoi bisogni per provvedervi, delle sue gioie per condividerle, della realizzazione dei suoi sogni di ricchezza e di gloria per esultarne".[40] Il cinema consente di collegarsi al mondo.

Si tratta tuttavia di uno strano collegamento. Se lo spettatore, grazie all'immagine filmica, può sentirsi nel luogo e nel tempo dell'evento raffigurato sullo schermo, è anche vero che la sua partecipazione non è completa e totale. Egli continua a essere separato da ciò che gli è offerto alla vista: è in un tempo e in uno spazio diverso, quello di una sala e quello di una proiezione. Ne deriva una conseguenza importante. Le *riprese dal vero* che il regista-produttore vuole effettuare nell'Isola del Diavolo dovranno riproporre fino in fondo lo stupore e lo spavento che quella realtà misteriosa provoca a chi la osserva. Ciò che si va a catturare è un'emozione. Tuttavia queste riprese, pur portando con sé un gran senso di paura, non metteranno a repentaglio la vita dello spettatore come quella realtà misteriosa avrebbe fatto: chi vede un film deve rimanerne colpito, ma in situazione di sicurezza.[41] Avremo dunque un'emozione esente da ogni rischio. È appunto per assicurare una tale protezione che lo scimmione, prelevato direttamente dal suo ambiente, viene messo in catene: ma sarebbe stato in catene egualmente, sia pur metaforicamente (lo si sarebbe "inquadrato", "*framed*") anche se fosse stato solo ritratto in un film. Questo ci consente di dire che ciò che viene offerto allo spettatore, lo *spettacolo* che gli viene venduto, è in buona sostanza una esperienza visiva contrassegnata dall'attrazione e dalla salvaguardia, dal piacere e dal dominio; insomma, è una esperienza di puro *voyeurismo*. Non a caso il produttore-regista, nel presentare al pubblico la Grande Scimmia incatenata, afferma che essa, ormai nelle mani della civiltà, non è che "un semplice prigioniero che serve a soddisfare la vostra curiosità". E non a caso una recensione di *King Kong* dell'epoca, rievocando la proiezione alla Radio City Hall, nota la sottile contraddizione legata a "un pubblico che prova fascino e godimento per tutte le sensazioni legate al terrore primitivo, stando dentro il tempio scientificamente climatizzato del modernismo barocco quale è il contributo di Mr. Rockefeller alla cultura contemporanea".[42] La merce messa sul mercato è un'emozione scopica congiunta con la massima comodità: è la soddisfazione di spiare da una sicura stanza accanto. In questo quadro, la parte finale del film appare ancor più dirompente: liberandosi dalle catene, King Kong (ripeto, quello vero, non quello che dapprima si era pensato di riportare in effigie: il regista è stato capace di offrire alla vista del suo pubblico la realtà stessa, facendo di essa un feticcio...), King Kong minaccia direttamente questo *voyeurismo* senza pudori; costringe lo spettatore a uscire dal

suo rifugio, a riversarsi sulle strade, a ritornare cittadino, e cittadino minacciato; lo obbliga a farsi preda, dopo esser stato guardone.

Se la situazione vojeuristica costituisce il prodotto finale offerto al consumatore, resta da chiedersi quale sia il processo produttivo che viene messo in campo. Torniamo allora all'inizio del film. Nel quadrato ufficiali, alla vigilia della spedizione, si controlla se tutti i mezzi per l'impresa sono pronti: tra essi ci sono anche delle armi. La spedizione infatti non sarà pacifica: comporterà un uso della forza. E questo uso scatterà proprio nel momento in cui si tratterà di appropriarsi della "materia prima" da cui trarre lo spettacolo, quando si dovranno prelevare le "risorse naturali" da trasformare in merci. Ciò significa che il processo produttivo, "questo" processo produttivo, comporta una sottomissione forzata, uno sfruttamento prepotente: esso ha qualcosa della rapina. Una tale modalità di intervento ha un doppio effetto: altera il rapporto con la natura, e più precisamente spezza il senso di equilibrio con l'ambiente da cui le "materie prime" sono prelevate (equilibrio che, in forma incomprensibile per la mentalità degli uomini bianchi, sembra invece motivare i riti di offerta e di riparazione celebrati dai nativi);[43] e contemporaneamente sollecita forme di resistenza da parte della natura stessa, che, una volta ferita, deve in qualche modo reagire. È quanto avviene sempre nell'ultima parte del film: la rivolta di King Kong, oltre a uno smascheramento del *voyeurismo*, costituisce anche un vero e proprio gesto di resistenza a un'appropriazione. La Bestia si ribella alla sua cattura (per la quale la Bella è stata usata come esca): libera tutta l'energia di cui è capace e che nessuna catena riesce veramente a contenere e la riversa nella forma di una contro-violenza su coloro che hanno provato con violenza a ingabbiarla. In questo senso il film diventa una sorta di *disaster movie*, non troppo dissimile dai vari *Terremoto* o *Vulcano*, in cui si racconta come la natura colpita e sfruttata arrivi a reagire, rompendo ogni laccio e ribaltando i rapporti di forza con chi aveva pensato di sottometterla senza alcuno scrupolo.

La violenza connessa al processo produttivo ha però anche un'altra faccia, più sottile e apparentemente innocua. Ritorniamo di nuovo all'inizio del film. Il produttore-regista si presenta nel quadrato ufficiali dopo aver trovato l'ultimo elemento di cui aveva bisogno: una giovane ragazza a cui affidare una parte nella pellicola in preparazione, quella della donna bianca che incontra un animale preistorico. Dunque non ci saranno solo *riprese dal vero*: nell'Isola del Diavolo si girerà anche una *storia*. Questo sovrapporsi della dimensione narrativa alla dimensione documentaria fa emergere almeno due aspetti: da un lato il fatto che lo spettacolo prodotto sia mirato soprattutto al *consumo*; dall'altro lato il fatto che per arrivare a questo spettacolo sia necessaria una decisa *manipolazione*. Entrambi questi aspetti rappresentano un deciso "ingabbiamento" di quella che è la realtà che si sta andando a filmare.

Uno spettacolo per il consumo. La presenza di un racconto costituirà un forte motivo di richiamo. Esso infatti potrà far appello, oltre che alla curiosità per ciò che è lontano nello spazio e nel tempo, anche al piacere che le grandi vicende danno: e questa sarà una grande vicenda, niente di meno che una storia di amore e di morte tra la Bella e la Bestia. Il pubblico avrà allora un vero e proprio mito che fa appello al suo immaginario; e nello stesso tempo avrà anche un richiamo alla sua realtà quotidiana, grazie appunto a una attrice che non ha nulla di speciale se non un "bel faccino" e con cui è perciò facile identificarsi. Dunque un immaginario e una identificazione: come ha ben spiegato Alberto Abruzzese, che alla Grande Scimmia ha dedicato uno studio appassionato,[44] sono queste due componenti che rendono in qualche modo infallibile la "macchina-racconto"; sono esse, meglio ancora, che orientano il prodotto culturale moderno appunto al consumo. Ed è in questa ottica che nel 1908 uno studioso italiano giustifica l'abbandono della realtà per la narrazione, evidente proprio in quegli anni con la fine del cinema primitivo, ancora legato alle "vedute": "La storia del cinematografo ha due stadi nettamente distinti e quasi antitetici: fu dapprima ingegnosa e fedele ricomposizione meccanica della realtà in movimento, una realtà un po' tremula [...] ma sincera, e co-

me tale piacque agli spiriti colti e agli artisti, ma non fu troppo gustata dalla folla: l'amore sviscerato della folla nacque quando essa abbandonò la realtà e si fece artificio, quando coi sussidi della fantasia, dell'illusione scenica, della mimica, della truccatura contraffece la natura: creò farse e tragedie, idilli e commedie, visioni e misteri, quando si pose, cioè, sulle stesse vie dell'arte, quando ne divenne il fac-simile a buon mercato".[45] Il cinema sposa il racconto perché è un prodotto che vuole essere largamente fruito, anche se con questo cade nell'artificio. Aggiungo, tornando a *King Kong*, che non è un caso che la storia immaginata dal produttore-regista poi si realizzi per davvero (si realizzerà nella vicenda presentataci dal film e non come film nel film; anzi, questo film nel film non si farà mai, visto che la troupe cattura la Grande Scimmia direttamente e dunque non ha più bisogno di catturarla attraverso delle immagini...). L'artificio narrativo riesce a imporsi persino sulla stessa realtà.

Ma anche uno spettacolo che riposa su una manipolazione. Raccontare infatti non significa semplicemente adattare o riorganizzare i dati reali, ma sovrapporre a essi una fantasia. Dunque la narrazione richiede un lavoro ben più spinto di quello che abbiamo visto fare a Luke-Keaton e a Dziga Vertov, che pure mettevano mano alla realtà ripresa, l'uno intervenendo su essa per renderla più efficace, l'altro accostandone spicchi diversi per poter avere una comprensione dei nessi tra le cose. Con un racconto, la manipolazione diventa più forzata e più evidente. Di per sé, essa potrebbe avere una giustificazione: abbiamo già accennato alla polemica tra L'Herbier e Vuillermoz a proposito della natura riproduttiva del cinema. Il problema tra il primo e il terzo decennio del secolo ritorna spesso: se il cinema è una semplice copia del reale (une "*machine à imprimer la vie*", "una macchina per stampare la vita", diceva L'Herbier), allora non può pretendere di essere un'arte. Pierre Souday, un anno prima, nel 1917, aveva evidenziato la cosa: "il cinema, come la fotografia della quale è un perfezionamento, si limita a ricalcare meccanicamente la realtà, mentre l'arte non è una copia meccanica, ma una interpretazione intelligente di questa realtà".[46] Dieci anni prima, nel 1908, già Canudo aveva chiarito il problema: "Ora è necessario chiedersi se il cinematografo è arte. Io dico: non è *ancora* arte, poiché gli mancano gli elementi di scelta tipica, di *interpretazione* plastica e non di *copia* di un soggetto, che faranno sempre sì che la fotografia non sarà mai un'arte".[47] Moltissimi altri ribadiranno il concetto. Dunque una qualche manipolazione è necessaria, per riscattare l'"occhio meccanico" dalla sua passività e farlo entrare nel dominio dell'estetico. Ma con il racconto questa manipolazione rischia di essere eccessiva: con esso, si corre il pericolo di alterare i dati reali, sovrapponendo loro degli elementi che obbediscono solo all'ordine della narrazione. La realtà verrebbe allora ingabbiata in uno schema precostituito e astratto, quale è appunto ogni storia. Sullo schermo apparirebbero le sembianze di un mondo effettivo; ma si tratterebbe solo di un mondo possibile, immaginabile e immaginato. Soltanto il ritorno alla realtà (o a un racconto che si fa perfetta mimesi, come auspicato a partire dagli anni Quaranta da Bazin nella sua battaglia per il realismo) potrà riscattare il cinema da questo rischio.

I due aspetti connessi alla narrazione, rispettivamente l'orientamento al consumo e la presenza di una forte manipolazione, ci fanno capire fino in fondo come cambi il quadro rispetto ai due film precedenti. Qui la cinepresa non sembra più in grado di restituirci quanto essa cattura con il suo occhio: al contrario, essa sembra veramente chiamata a "divorare" il mondo e a trasformarlo in una "parvenza di vita", quasi a confermare le pessimistiche preoccupazioni di Pirandello. Diciamo meglio, qui la cinepresa partecipa a un processo (un processo produttivo, in cui la riproduzione è schiacciata sulla produzione) che porta a non poter più avere certezza dell'*autenticità* di quanto vediamo: il mondo sullo schermo è diventato un universo artificiale; e noi stessi, immersi in un gioco di frenetica soddisfazione delle nostra curiosità e della nostra immaginazione, diventiamo rotelle nell'ingranaggio economico della circolazione delle merci. Dunque un mondo-macchina per spettatori-macchina, in cui il cinema, macchina tra le macchine, esercita un'azione di cancellazione della Natura. Quest'ultima, sia quella che ci do-

vrebbe circondare, sia quella che dovrebbe ancora albergare nei nostri cuori, sembra scomparsa. Ingoiata e poi cacata, direbbe sempre Pirandello. Ma anche annullata in una esistenza che è ormai diventata un "fragoroso e vertiginoso meccanismo" (uso sempre termini pirandelliani) che ci schiaccia come un implacabile congegno. Non c'è più Natura ormai attorno e dentro di noi: quel che ci resta sono "pezzetti e bocconcini" di vita sullo schermo, nella sala, sulle strade. Il cinema è perlomeno complice, se non corresponsabile, di questa deriva: il suo "occhio meccanico", qui, mostra tutta la sua ambigua natura. Eppure, c'è un orizzonte di speranza. Non solo (sto uscendo dalla metafora che *King Kong* ci offre) nella riconquista di un racconto rispettoso delle ragioni del reale, come appunto Bazin mostrerà nella sua lezione. Ma anche nella capacità di rompere questo "meccanismo" se non altro per testimoniare, nella forma magari dell'utopia, la possibilità di un'esistenza vivibile. È quello che il cinema, attraverso i suoi stessi racconti, fa assai spesso, dandoci l'autentico nella forma della possibilità, quando non della nostalgia. Ed è quello che fa King Kong, di nuovo nelle sequenze conclusive del film.

Ritorniamo allora a esse: dopo averle interpretate come uno smascheramento del *voyeurismo* compiuto dall'oggetto del desiderio scopico e dopo avervi visto una resistenza della natura al proprio ingabbiamento, possiamo infatti cogliervi egualmente la rabbia di chi si accorge di essere diventato prigioniero della macchina e insieme la creazione di un martire che ci farà rimpiangere la natura perduta. La Grande Scimmia che attraversa New York distruggendo ogni cosa e che affronta la morte aggrappato alla cima dell'Empire State Building esemplifica bene sia una posizione che l'altra. Da un lato, King Kong si comporta come un soggetto *borderline* che, soffocato dall'ordine costituito, riversa la propria rabbia sul mondo circostante, divertendosi a mandarlo in pezzi. Se si vuole, è un teppista metropolitano che si rivolta contro un ambiente che gli appare estraneo. Dall'altro lato, King Kong si comporta come un moderno *testimonial* delle cause ecologiche: si arrampica sul grattacielo più alto del mondo come se

fosse un picco tropicale; affronta gli aerei che gli volano attorno con la stessa determinazione con cui combatte i pterodattili della sua isola; subisce una morte al fondo ingiusta, facendo però vedere fino in fondo il suo valore; insomma, dimostra a tutti di che pasta sono fatti gli esseri che hanno vissuto nel cuore della natura; e, di fronte al nuovo trionfo della civiltà delle macchine, ci ricorda quello che abbiamo perduto. Dunque riposi in pace: ma grazie a lui noi avremo riacceso un sogno e lui per sé avrà il nostro rimpianto.

4.5. La resistenza della luce

Ma se King Kong, invece che ribellarsi, si fosse lasciato addomesticare e fosse diventato un perfetto ballerino sulle scene di Broadway? Se avesse rinunciato alla sua isola primitiva, e si fosse adattato a vivere in un loft a Manhattan, mangiando hamburger e bevendo Coca Cola? Se si fosse messo al servizio del processo produttivo e di consumo, replicando al meglio i gesti di milioni di uomini-macchina? E se la sottile operazione che il cinema ha cominciato, quella di impadronirsi del mondo per farne uno spettacolo, fosse giunta alla sua conclusione e la Natura ormai fosse scomparsa per davvero e del tutto dal nostro orizzonte e noi ci trovassimo a muoverci in un ambiente finalmente, e felicemente, artificiale?

Immaginiamo che non ci siano più cose da filmare, ma solo immagini; non più corpi umani, ma solo cloni; non più un universo magari primitivo, ma solo copie; insomma, immaginiamo che non ci sia più alcuna jungla da raggiungere, ma soltanto un museo, con le sue belle opere in mostra. Potrebbe essere interessante osservare come si comporta l'occhio del cinema. Se esso gode, pirandellianamente, di questa eclissi della realtà, di questo suo svuotamento di essenza. Se sospende la propria inevitabile violenza (*to shoot, to frame...*) perché ogni violenza è già stata compiuta. Oppure se in un soprassalto di orgoglio cerca qualche altra strada, come si cerca una Bella, anche se ciò gli può costare il martirio, come succede alla Bestia. Quarantatre anni dopo *King Kong, Pas-*

sion di Jean-Luc Godard (Francia, 1982) ci offre sia l'opportunità di porci queste domande, sia qualche indizio per possibili risposte.

Anche questo film ha al suo centro un diretto discendente di Serafino Gubbio: un regista, Jerzi, impegnato in un set complesso e costoso. Ciò che però egli insegue non è la cattura di una realtà mai vista per trasformarla in immagini di grande richiamo; quello che lo attira è piuttosto il rifacimento dei grandi capolavori artistici del passato e in particolare i quadri di Rubens, Goya e Delacroix che egli vuole tradurre in *tableaux vivants* da mettere al centro del suo film. Molti eventi circostanti premono sulla sua vita professionale e privata: la maggior parte delle sue comparse abitano lì attorno e portano sul set i loro problemi quotidiani; nel villaggio accanto, un gruppo di operai rischia di perdere il lavoro e la questione ha dei riflessi sulla lavorazione del film; lui stesso si trova invischiato in un difficile rapporto con una donna sposata e un tale fatto gli complica ulteriormente l'esistenza. Ma nonostante questi richiami, Jerzi manifesta una dedizione assoluta per il suo progetto. Egli lavora senza tregua al rifacimento di quei capolavori del passato, cercando di riprodurne ogni minimo dettaglio. La realtà che lo circonda non gli interessa. E tuttavia il cinema si fa con la realtà: con la luce, con i corpi, con gli oggetti. Il mondo concreto talvolta può essere messo tra parentesi, ma inevitabilmente ritorna. Ed è proprio il reale che, riaffiorando, mette in scacco lo sforzo del regista: la luce che egli cerca di utilizzare non va; i corpi degli attori non si adeguano mai del tutto; le posture e i gesti hanno sempre una piccola imperfezione. Tutto ciò rende vano il tentativo di rifare qualsiasi capolavoro. Le difficoltà sono evidenti e il film viene così abbandonato.

Questa la vicenda raccontataci da *Passion* (a sua volta raccontata in modo forse un po' tendenzioso....). È facile vedere in questa storia una riflessione sullo statuto dell'arte nell'epoca contemporanea: vi troviamo la pervicacia di una ricerca estetica, la nostalgia per un patrimonio che rischia di perdersi, la frustrazione per una esattezza espressiva mai raggiunta.[48] Tuttavia sono altri i punti che ci possono interessare, e che ci aiutano a concludere la nostra esplorazione.

Il primo è evidentemente il disinteresse per il reale. Il mondo attorno a Jerzi è attraversato da tensioni e turbolenze: ma, anziché alle *petites passions* della quotidianità, il regista guarda alle *grandes passions* messe in campo dall'arte. Il fatto di essere regista di cinema non sembra aiutarlo ad avere attenzione per ciò che lo circonda. Che cos'è infatti il cinema? O perlomeno che cosa è diventato? Una *voice over* all'inizio del film ce lo spiega bene: "Non è una bugia, ma qualcosa di immaginato, che non è mai l'esatta verità, ma neanche il suo contrario [...] e che in ogni caso è separato dal reale esteriore, dai 'pressappoco' profondamente calcolati della verosimiglianza". Dunque il cinema è qualcosa che non deve fare i conti con il mondo esterno e che può cercare altrove i propri baricentri. Sotto questo aspetto il suo occhio meccanico sembra esonerato dal dover rincorrere e restituire le cose: la macchina da presa non è tenuta ad avere una *presa* sul reale.

Il secondo punto riguarda le immagini. Se il compito del cinema, così come Jerzi lo interpreta, è quello di lavorare sul patrimonio figurativo dell'umanità per rimetterne in circolo alcuni degli elementi fondamentali, esso dovrà allora trarre da lì i propri materiali e la propria ispirazione. Questo fatto ha però una conseguenza importante: le immagini cinematografiche non potranno che presentarsi come rielaborazioni di qualcosa che è a sua volta una rielaborazione della realtà, e dunque come rappresentazioni di secondo grado, in cui gli oggetti, i corpi, le posture saranno mediati dal lavoro che il pittore già ha fatto su di loro; anzi, in cui i corpi, le posture, gli oggetti si perderanno dietro l'esatta raffigurazione in cui il pittore li ha bloccati per sempre. Ciò significa che avremo solo immagini di immagini, in un gioco di specchi che può prolungarsi all'infinito. In questo gioco, riprendere potrà solo voler dire *replicare*: offrire copie di copie. Del resto, è proprio questo che Jerzi vuol fare. Perciò egli ignora paradossalmente la raccomandazione di seguire Rembrandt e di osservare "gli esseri umani con attenzione, a lungo, sulle labbra e negli occhi"; i corpi, per lui, sono solo masse da ridisporre come sono già state una volta disposte, sia in un dato quadro, sia nelle sue possibili varianti, reali o immaginarie. In questa in-

finita ripetizione, in queste immagini di immagini, è ovvio che non ha più senso cercare un "originale" che sta a monte di tutto.[49] Soprattutto se lo si vuole identificare in una realtà da cui avrebbe preso le mosse la prima rappresentazione. Nel Museo dell'uomo ci sono solo quadri che si rispondono l'uno con l'altro. La Natura, da quelle stanze, è definitivamente scomparsa.

E infine, di nuovo, il reale. Questo filmare come in un continuo gioco di specchi, questo riprendere che appare senza presa e insieme solo replica, si scontra infatti con qualcosa che appartiene all'ordine della realtà. Anzi, con qualcosa che costituisce la base del reale, prima di ogni sua determinazione concreta. Si tratta della luce. "La cinepresa, in fondo, dev'essere sempre la testimone della luce. È una cosa che ammiro in pittura: i pittori sono capaci di crearsi una propria luce". Jerzi potrebbe sottoscrivere del tutto questa frase di Godard.[50] Forse proprio per questo cerca di rifare i grandi capolavori pittorici: perché ha invidia per degli artisti che potevano avere la luce che volevano. Sul suo set, la luce non è mai quella che lui pretende. Per quanto lavori, nei suoi grandi *tableux vivants* c'è sempre una zona in cui il chiaroscuro, i colori, la rifrazione dei corpi lo lasciano profondamente insoddisfatto. Sotto questo aspetto, egli non ha mai la luce "giusta". Ha però una luce autentica, concreta. Che non si fa adattare, piegare, ingabbiare, proprio perché è quella che è. Che fa resistenza, proprio perché come tutte le cose non è indefinitamente malleabile. Che in un set, altrimenti del tutto artificiale, ci ricorda come anche tra le pieghe di un macchina la Natura è pronta a riaffacciarsi. E che scontrandosi con un occhio meccanico, l'occhio della cinepresa, lo costringe alla fine proprio a fare ancora i conti con il reale e ad arrendersi alla sua sottile presenza. Ma la luce non è giusta per Jerzi. Né egli accetta che la realtà entri in gioco nel suo copiare delle copie. Per questo si arrende e abbandona il film.

Ma mentre Jerzi consuma la sua sconfitta, vinto dalla resistenza della luce, chi sta facendo *Passion* (Serafino Godard?) ci offre una lezione su come si sarebbe potuto uscire dallo scacco.[51] Il film che noi abbiamo di fronte, e che ci parla di un

film che non si riesce a fare, si presenta come un sensibilissimo sismografo ai piccoli fatti della vita. Non è infatti un caso che i personaggi che incrociano Jerzi, magari solo sfiorandolo, siano poi seguiti nelle loro esitazioni quotidiane, nelle loro riflessioni apparentemente senza filo, nei loro confronti familiari, nel loro raccontare se stessi e il proprio vissuto. E che siano filmati spesso quasi a sorpresa, come per recuperare attraverso essi delle *tranches de vie*. *Passion*, pur raccontandoci di un regista rinchiuso nel suo Museo, vuole essere un luogo in cui l'universo che ci circonda ha un ruolo da protagonista: in cui lo scorrere dell'esistenza diventa un fattore essenziale; in cui il suo farsi avanti è immediatamente registrato. Dunque un luogo in cui il reale si fa perfettamente sentire e lascia di sé una continua *traccia*. Film della traccia, spesso della traccia pura: pensiamo alle immagini con le scie degli aerei su cui il film si apre, vere e proprie immagini-impronta; e contrapponiamole idealmente alle complesse figurazioni messe in opera da Jerzi, il cui statuto è piuttosto quello di immagini-macchine. Se il film da farsi si rinserra su dispositivi teatrali, *Passion* si spalanca sul reale, lo insegue, vi si sottomette.

In questo dialogo contrastato tra un film e il film di cui esso racconta, *Passion* costruisce una straordinaria riflessione sul punto in cui il cinema è arrivato a quasi cent'anni dalla sua nascita. Ma avanza anche una risposta a legittimi dubbi. Oltre il grande Museo, la Natura c'è ancora ed è ancora pronta a farsi avanti. Se la possiamo avvertire, è nonostante tutto perché c'è un occhio meccanico che è sensibile a essa: che ne coglie l'avanzare, che ne registra le tracce. Solo tracce, forse nulla di più. Ma che lasciano aperta una porta che poteva sembrare già chiusa. Il cinema, la macchina-cinema, ha ancora a che fare con il reale.

4.6. La belva e la marionetta

Con *Passion* si completa l'arco di posizioni che il cinema sembra esprimere su se stesso, sulla sua natura di macchina, sulla sua relazione con l'uomo che lo manovra e sul suo rap-

porto con il reale che è oggetto di ripresa. Filmare può significare recuperare il mondo attorno a noi per darne testimonianza (*The Cameraman*), dispiegarlo per poterlo spiegare (*L'uomo con la macchina da presa*), catturarlo per farne spettacolo (*King Kong*), lasciarlo da parte per interessarsi solo ad altre immagini (il film di Jerzi), ma anche inevitabilmente ritrovarselo nel mirino e doverne registrare le tracce (*Passion*). Se è vero che l'occhio del cinema è un sintomo di come l'esistenza umana stia diventando un grande meccanismo in cui la dimensione artificiale erode quella naturale fino a non lasciarle più spazio, è anche vero che questo occhio è ancora in grado di rapportarsi alla realtà, compresa la realtà naturale, registrandone la presenza. Sullo schermo c'è un continuo vai e vieni tra immagini-artificio e immagini-impronta: sappiamo però che mai le prime conquisteranno fino in fondo il campo.

È evidente il richiamo alla dialettica inaugurata con la "civiltà delle macchine" e con cui abbiamo preso contatto attraverso le pagine di Pirandello e i rapidi richiami ad autori come Guardini o Mumford. La tecnologia di cui l'uomo si serve in maniera ormai del tutto massiccia, continua a essere al servizio di una acquisizione rispettosa delle risorse del mondo, oppure porta con sé una quota di violenza che infligge alla natura ferite irreparabili? E in parallelo l'azione che si esercita attraverso questa tecnologia è ancora guidata dall'uomo, oppure segue una logica propria che rovescia le tradizionali misure? E infine, il paesaggio che questa tecnologia viene a comporre contiene ancora in sé elementi naturali, oppure diventa solo archivio di segni, magazzino di merci, scenografia artificiale? Il cinema, con il suo occhio meccanico, sembra avanzare risposte diverse, che incarnano varie posizioni. Abbiamo visto come la ripresa possa essere una registrazione del reale (*The Cameraman*) o una sua rivisitazione che mette in luce aspetti e nessi nascosti (*L'uomo con la macchina da presa*), ma anche una sua conquista violenta (*King Kong*), oppure un semplice esercizio di *remake* (il film di Jerzi in *Passion*). Il cinema ondeggia tra l'aver presa sul mondo, averne troppa, o non averne più affatto. In parallelo, abbiamo visto come l'operatore possa essere una presenza che può persino eclissarsi

(*The Cameraman*), oppure può tenere in mano le redini del gioco (*L'uomo con la macchina da presa*), che sfrutta la tecnologia e, attraverso essa, la Natura (*King Kong*), o che si trova sconfitto dalla presenza di una Natura che non si arrende (il film di Jerzi in *Passion*). Il cinema ondeggia tra il proporsi come un utensile che prolunga l'azione dell'uomo, o invece diventare un dispositivo autonomo, che lo esonera da ogni presenza. Infine abbiamo visto come il mondo sullo sfondo possa riaffacciarsi sullo schermo in tutta la sua densità di evento (*The Cameraman*), come grazie al cinema possa ricomporre il suo disegno sotteso (*L'uomo con la macchina da presa*), come possa presentarsi quale "risorsa" da catturare e sfruttare (*King Kong*) e come una volta svuotato non possa che eclissarsi attraverso un gioco di specchi (il film di Jerzi in *Passion*). I film ondeggiano tra una riconquista della realtà e una sua definitiva perdita. E tuttavia l'opera su cui abbiamo concluso (*Passion*, nella sua dimensione di storia raccontante e non di storia raccontata) ci dice anche della resistenza della luce e con essa del reale. Il cinema non riesce a cancellare questa presenza: forse la subisce; in ogni caso la segnala. Anche l'immagine più artificiale, un *tableux vivant* che parla solo di altre immagini, alla fine è attraversato dal sussulto delle cose.

Dunque il cinema dà molte risposte: ma non una risposta ambigua. Anzi, nell'arco delle sue molteplici proposte, esso sembra prospettare l'idea che il suo occhio meccanico, proprio nel suo statuto di *protesi* del nostro occhio e cioè di dispositivo tecnico ma anche di organo dei sensi, costituisca un ottimo punto di congiunzione tra macchina e uomo, tra artificio (o artefatto) e natura, tra filtro e ponte rispetto alle cose. Quando l'operatore scompare, ecco che trova la sua celebrazione, e viceversa. Quando la macchina si impone, ecco che mostra tutte le sue debolezze, e viceversa. Quando il reale sembra svanire, ecco che si rifà sotto, e viceversa. Più che ondeggiamento, c'è continua circolarità tra i diversi poli. A conferma, ancora una volta, del fatto che il cinema si propone come sito di negoziazione, come punto di convergenza e di compromesso. In questo senso, l'occhio meccanico è anche un punto in cui le diverse misure si sovrappongono e si riuniscono.

Non si può allora che concludere con una folgorante sequenza che ci dà appieno il senso della circolarità delle misure. È il celebre brano di *Metropolis* (F. Lang, Germania, 1927) in cui il dispositivo inventato dallo scienziato folle Rotwang trasferisce la vita della Vera Maria nella Pseudo Maria. Ciò che qui abbiamo è una giovane donna, la Vera Maria, che nella sua purezza rappresenta l'assoluto naturale; e un automa, la Pseudo Maria, che nella sua perfezione rappresenta l'assoluto artificiale. Ma abbiamo anche un apparecchio meccanico, l'invenzione di Rotwang, che consente di far passare il flusso vitale da una creatura all'altra: un apparecchio che non a caso si trova a gestire dell'elettricità, e cioè un elemento che da un lato muove dispositivi e corpi, e dunque in qualche modo dà loro vita, dall'altro genera luce, e dunque dà vita alle immagini cinematografiche... Ne consegue il fatto che siamo di fronte a due poli opposti (natura/artificio) e insieme a una loro possibile continuità. Questa continuità è assicurata dalla assoluta coincidenza tra la Vera Maria e la Pseudo Maria: lo stesso corpo, proprio lo stesso, si presta a essere donna e automa. Vengono qui in mente le parole che uno studioso italiano, Eugenio Giovannetti, dedica nel 1930 a questo corpo bifronte, parlando dell'attrice che recita la doppia parte: "Brigida Helm è la figura demoniaca dei nuovi inferni metropolitani, la figlia guizzante dell'elettricità e dell'acciaio. [...] Ella ha preso in sé tutto quel che la macchina aveva di femmineo e ha dato alla femmina un esasperato *maximum* di meccanicità. Non ha più nervi: ha tenuissimi fili d'acciaio; non ha più core: ha un fornello incandescente; non ha più cervello: ha nel cranio una lampadina elettrica terribile, che non si spegne mai, né di giorno né di notte. E, con tutto questo, ha ancora carni di donna, ha ancora qua e là sull'epidermide l'iridata freschezza dell'Eden primordiale".[52] Ebbene, in questo brano Giovannetti coglie appieno la convergenza di Natura e Artefatto che il cinema può realizzare. Sullo schermo, possiamo avere sia qualcosa che appartiene all'ordine della realtà pura ("l'Eden primordiale"), sia all'ordine della realtà artificiale (i fili, il fornello, la lampadina). Possiamo vedere in faccia un mondo incontaminato, che si dischiude ai nostri occhi come fosse la prima volta, e un mondo ricostruito e rifatto, che ha perso ogni contatto con le sue origini. Appunto, Natura e Artefatto. Questo per lo statuto particolare del cinema. Che è una macchina, e dunque sa essere in perfetta sintonia con tutto ciò che è artificiale (Giovannetti non per nulla parla di "arte meccanica"). Ma che, sempre in quanto macchina, è anche in grado di arrivare al cuore delle cose e di coglierle appieno (Giovannetti insiste sul fatto che l'occhio della cinepresa è capace di recuperare l'intima organicità che ancora regge il mondo moderno e insieme di esibire la panteistica ricchezza del reale).

Dunque una circolarità e una sintesi. Che riarticolano l'opposizione tra i due estremi, fino a ridefinirli (per ritornare all'idea di Giovannetti di cinema come arte meccanica e per ribaltare alla fine i timori avanzati da Pirandello, che artificialità è quella di una macchina che sa ancora essere appunto arte?). E che dunque portano a spostare i termini del problema. Ma che in ogni caso salvano il meglio della dialettica tra Natura e Artefatto. Mi viene in mente von Kleist e l'idea che esistano due *grazie* parallele e contrapposte, da un lato quella dell'essere non ancora corrotto dalla civiltà, dall'altro quello dell'essere che si è trasformato in puro dispositivo meccanico.[53] Per lui gli esempi sono, rispettivamente, l'orso spadaccino con cui il protagonista di *Über das Marionettentheater* si trova a incrociare la lama e la marionetta snodata che desta la sua più profonda ammirazione. Non è difficile lasciarsi andare alle analogie. In *Metropolis* sono la Vera Maria, in cui il figlio del fondatore della città vede quello che l'invenzione paterna ha cancellato, e la Pseudo Maria, che ballando a delle simil *Folies Bergère* vestita da Erté accende le passioni di tutti. Negli altri film che abbiamo esaminato, sono la sublime Bestia che sa cosa è l'amore anche in tempi di affari e i dispositivi scenici di Jerzi che seducono il regista fino a portarlo alla sconfitta. Sì, c'è della *grazia* in tutti questi poli. E il cinema sa raccogliere la *grazia* di ciascuno di essi, esibirla, confrontarla con il suo opposto, farla circolare, compenetrarla nell'altro. Sa

prendere gli estremi, valorizzandoli, e insieme sa raccoglierli in un'unica visione, che li abbraccia, percorsa dal godimento.

Macchina, artificio, natura...

NOTE

[1] L. Pirandello, *Si gira*, uscito a puntate tra il giugno-agosto 1915 su «La Nuova Antologia»; edito in volume con lo stesso titolo da Treves, Milano, 1916; infine pubblicato come *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Firenze, Edizioni Bemporad, 1925. Qui cito da *Tutti i romanzi* in *Opere di Luigi Pirandello*, vol. 3, Verona, Mondadori, 1966, p. 1111.
[2] *Ibi*, p. 1112.
[3] *Ibi*, p. 1161.
[4] *Ibi* p. 1112.
[5] *Ibi*, pp. 1161-1162.
[6] Le citazioni sono rispettivamente da p. 1111, p. 1178 e p. 1218.
[7] Gli esempi sono rispettivamente a p. 1165, p. 1122 e p. 1123.
[8] L'espressione "meccanismo della vita" ricorre molte volte nel romanzo: la prima volta a p. 4, qui citata. Per l'eccitazione che danno le macchine, si veda almeno la descrizione delle attrici della *Kosmograph* sull'automobile: "il meccanismo le inebria e suscita in loro una così sfrenata vivacità", p. 1146. La descrizione del "congegno esterno, vorrei dire meccanico della vita che fragorosamente e vertiginosamente ci affaccenda senza requie" è a p. 1109-1110.
[9] *Ibi*, p. 1207.
[10] *Ibi*, p. 1152.
[11] I sei ritratti di Varia Nestoroff che Giorgio Mirelli ha dipinto realizzano infatti "L'assunzione di quel suo corpo a una vita prodigiosa, in una luce da cui ella neppure in sogno avrebbe potuto immaginare di essere illuminata e riscaldata, in un trasparente, trionfale accordo con una natura attorno", *Ibi*, p. 1244. Per contro, il cinema offre un ritratto di Varia che non ha alcuna capacità di rivelazione: "Resta ella stessa sbalordita e quasi atterrita delle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterata e scomposta. Vede lì una, che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella; ma almeno conoscerla" , p. 1139.
[12] *Ibi*, rispettivamente pp. 1184-1185. Le osservazioni sono accompagnate da una proposta: quella di filmare "gli atti della vita come si fanno impensatamente quando si vive e non si sa che una macchinetta di nascosto li stia a sorprendere": una sorta di *candid camera* che consente appunto di far emergere le forme della vita contemporanea. Con un intento quasi pedagogico: "Chi vive, quando vive, non si vede: vive... Veder come si vive sarebbe uno spettacolo ben buffo!". *Ibi*, p. 1185.

[13] *Ibi*, p. 1146.
[14] Può essere interessante ricordare questo passaggio di un intellettuale destinato a diventare cineasta di successo: "Da meno di un secolo la genialità creatrice di pochi uomini ci ha dato la ferrovia e il tram elettrico, la luce e il telefono, il transatlantico e il telegrafo senza fili, l'automobile e l'aeroplano, il grammofono e il cinematografo. Tutta questa grazia di Dio c'è caduta addosso con tanta semplicità in tanti pochi anni, ha con tanta immediatezza radicalmente trasformato la nostra vita, che noi non abbiamo neppure il tempo di meravigliarci". L. D'Ambra, *Il museo dell'attimo fuggente*, in «La Tribuna illustrata», Torino, XXII, 20, 17-24 maggio 1914, p. 309.
[15] Per la differenza tra utensile, macchinario e macrosistema tecnico, si veda A. Gras – S.L. Poirot – Delpech, *Grandeur et dépendance. Sociologie des macro-systemes tecniques*, Paris, PUF, 1993 (tr. it. *Nella rete tecnologica. La società dei macrosistemi*, Torino, Utet, 1997). Si vedano anche le interessanti osservazioni nell'introduzione di M. Nacci e P. Ortoleva all'edizione italiana del libro; e inoltre I. Brown – B. Joerges, "Techniques du quotidien et macrosysèmes techniques", in A. Gras – B. Joerges – V. Scardigli (ss la resp.), *Sociologie des techniques de la vie quotidienne*, Paris, L'Harmattan, 1992.
[16] R. Guardini pubblicò le singole lettere sulla rivista «Schildgenossen» tra gli inizi del 1923 e l'autunno del 1925; una volta raccolte vennero editate con il titolo *Briefe vom Comer See*, Mainz, Gruenewald, 1927 (tr. it. *Lettere dal Lago di Como. La tecnica e l'uomo*, Brescia, Morcelliana, 2001, p. 13).
[17] L. Mumford, *Technics and Civilisation*, New York, Harcourt, Brace and Co, 1934 (tr. it. *Tecnica e cultura*, Milano, Il Saggiatore, 1961 p. 333).
[18] E[nrico]. Toddi, *Rettangolo-Film (25 x 19)*, «In Penombra», I, 3, 25 agosto 1918, pp. 121-123.
[19] E. Giovannetti, *Il cinema e le arti meccaniche*, Palermo, Sandron, 1930. Le citazioni sono tratte rispettivamente da p. 25 e p. 62.
[20] Si tratta evidentemente di un piccolo gioco interno, visto che *The Cameraman* è un film prodotto dalla MGM: aggiungo anche che Keaton considerò disastroso il suo passaggio a questa casa di produzione, e dunque non è difficile vedere nel riferimento anche una feroce critica ai suoi produttori. Si vedano: B. Keaton – C. Samuels, *My wonderful world of slapstick*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1960; e R. Knopf, *The Theatre and Cinema of Buster Keaton*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
[21] Sulla fotografia ai fini della identificazione personale, nella prospettiva della nascita del cinema, si veda T. Gunning, *Tracing the Individual Body: Photography, detectives, and Early Cinema*, in L. Charney – V.R. Schwartz (eds), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 15-45.
[22] W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in «Die literarische Welt», 1931 (tr. it. "Piccola storia della fotografia", in *L'opera d'arte nel-*

l'epoca della sua riproducibilità tecnica, Torino, Einaudi, 1966, entrambe le citazioni sono tratte da p. 73).

[23] L'espressione "*machine à imprimer la vie*" è in M. L'Herbier, *Hermès et le silence*, pubblicato dapprima in «Le Temps», 23 février 1918, poi in «Mercure de France» e ripubblicato integralmente in *Intelligence du cinématographe*, Paris, Correa,1946, pp. 199-212. E. Vuillermoz risponde a L'Herbier in *Hermès et le silence*, in «Le Temps», 9 mars 1918, ora in P.M. Heu, *Le Temps du cinéma. Émile Vuillermoz pére de la critique cinématographique, 1910-1930*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 221-224: "Il cinema documentaristico, testimone fedele della nostra esistenza quotidiana, può renderci l'apprezzabile servizio di "stampare" la vita meccanicamente, ma la cinematografia non è degna del nostro interesse se non diviene, al contrario, la «macchina per "stampare" il sogno»".

[24] *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello esce a puntate nell'aprile-giugno 1904 su «Nuova Antologia» e poi come libro a Milano, per i fratelli Treves, 1910. *Le feu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier è del 1925.

[25] "Non si potrebbe fare a meno di questa mano? Non potreste esser soppresso, sostituito da un qualche meccanismo?": L. Pirandello, op. cit., p. 1111.

[26] A. Bazin, "Ontologie de l'image photographique", in *Qu'est ce que le cinéma?*, vol. 1, Paris, Ed. du Cerf, 1958 (tr. it. "Ontologia dell'immagine fotografica" in *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999).

[27] A. Luchini, *Lettera sul cinematografo*, in «Solaria», III, 2, 1927, corsivo dell'autore. Il brano peraltro continua così: "Merito certo del Cinema, negativo ma tutt'altro che irrilevante, è intanto l'aver liberato le arti da tale incubo. Esclusivamente al Cinema appartiene il produrre sensazioni che corrispondono a codesta esigenza congenita e perpetua".

[28] D. Vertov, *Vystuplenie na prosmotre dokumental'nogo fil'ma 'Chelovek s kinoapparatom*, in RGALI (Russian State Archive of Literature and Art), f. 2091, op. 2, d. 204. Il manoscritto tuttora inedito di questa introduzione al film, predisposta da Dziga Vertov nel 1929, è stato ritrovato da John MacKay, che qui ringrazio per la sua generosità nel consentirmene l'utilizzazione.

[29] D. Vertov, *Kinoki. Perevoròt*, in «Lef», 3, 1923, p. 139; poi in *Stat'i, dnevniki, zamysly*, Moskva, Iskusstvo, 1966 (tr. it. "I Kinoki. Un rivolgimento", in *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Milano, Mazzotta, 1975. Le citazioni sono rispettivamente tratte da p. 37, pp. 40-41, p. 38, p. 41, p. 41, p. 37, p. 40 e le ultime due da p. 42).

[30] J. Aumont sottolinea bene questo e altri principi nel suo "Le film comme site théorique. L'homme à la camera", in *A quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996, pp. 47-67. Sul film, si vedano anche A. Michelson, *The Man With the Movie Camera. From magician to epistemologist*, in «Artforum», X, 7, 1972; J. Tzivian, *L'Homme à la camera en tant que texte constructiviste*, in «Révue du cinéma», Juin 1980; e V. Petric, *Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera: a Cinematic Analysis*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 1987.

[31] D. Vertov, *Vystuplenie na prosmotre dokumental'nogo fil'ma 'Chelovek s kinoapparatom*, op. cit.

[32] J. Aumont riassume bene questo punto: "Vertov non voleva mostrare tanto il mondo, quanto il suo funzionamento, in primo luogo reale, poi, ad un secondo livello, immaginabile o augurabile". In "Le film comme site théorique. L'homme à la camera", in *A quoi pensent les films*, op. cit., p. 66.

[33] A. Luchini, *Lettera sul cinematografo*, op. cit.

[34] D. Vertov, *Osnovnoe Kinoglaza*, in «Kino», 3 febbraio 1925, poi in *Stat'i, dnevniki, zamysly*, op. cit., pp. 81-82 (tr. it. "L'essenziale del Kinoglaz" in *L'occhio della rivoluzione*, op. cit., p. 89).

[35] D. Vertov, *Vystuplenie na prosmotre dokumental'nogo fil'ma 'Chelovek s kinoapparatom*, op. cit.

[36] *Ibidem*.

[37] W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in «Zeischrift für Sozialforschung», I, 1936 ora in *Gesammelte Schriften*, I/2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, pp. 709-739 (tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* in *Opere complete di Walter Benjamin. Scritti 1934-1937*, VI, Torino, Einaudi, 2004).

[38] D. Vertov, *Rožděnie Kinoglaza*, scritto nel 1924, poi in *Stat'i, dnevniki, zamysly*, op. cit., pp. 73-75 (tr. it. "Nascita del Kinoglaz" in *L'occhio della rivoluzione*, op. cit., p. 78). Sempre nello stesso scritto: "Il Kinoglaz come possibilità di rendere visibile l'invisibile, di rendere chiaro ciò che è oscuro, palese ciò che è nascosto, di smascherare ciò che è celato, di trasformare la finzione in realtà, di fare della menzogna verità", *ibidem*.

[39] D. Vertov, "I Kinoki. Un rivolgimento", in *L'occhio della rivoluzione* op. cit. (la frase appare in un riquadro del testo), p. 38.

[40] G. Fossa, *Orizzonti cinematografici avvenire*, in «La Scena Illustrata», Firenze, XLIII, 5, 1 marzo 1907.

[41] Sulla funzione degli spettacoli, nella cultura moderna, di fornire una partecipazione all'azione, senza però mettere a repentaglio la sicurezza degli spettatori, si vedano le osservazioni di E. Goffmann nel suo celebre saggio "Where the action is", in *Interaction Ritual. Essays on face-to-face behavior*, Garden City – New York, Anchor Books, 1967 (tr. it. "Where the Action is" in *Il rituale dell'interazione*, Bologna, Il Mulino, 1988).

[42] W. Troy, in «The Nation», March 22, 1933, ora in S. Kauffmann - B. Henstell, *American Film Criticism. From the Biginnings to Citizen Kane*, New York, Liveright, 1972.

[43] Compreso il sacrificio umano, che nel sistema pre-moderno degli abitanti dell'Isola del Teschio costituisce un'offerta con un valore riparatorio rispetto a quanto poi essi ricavano, se non altro in termini di autodifesa, dalla presenza della Grande Scimmia. Sul senso del sacrificio come forma di equilibrio con la natura, di contro allo sfruttamento selvaggio operato dalla tecnologia moderna, si veda A. Gras, *Grandeur et dépendance. Sociologie des macro-systèmes techniques*, Paris, PUF Presses Universitaires

de France, 1993 (tr. it. *Nella rete tecnologica. La società dei macrosistemi*, Torino, UTET, 1997).

[44] A. Abruzzese, *La grande Scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti: l'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema all'informazione*, Roma, R. Napoleone, 1979.

[45] E. Thovez, *L'arte di celluloide*, op. cit.

[46] P. Souday, *Bergsonisme et cinéma*, in «Paris-Midi», 12 octobre 1917, p. 3, ora in P. M. Heu, *Le temps du cinéma...* op. cit., p. 232-233.

[47] R. Canudo, *Trionfo del cinematografo*, op. cit., p. 299.

[48] Nella amplissima bibliografia relativa al film, si veda, oltre all'inquadramento offerto da A. Farassino, *Jean-Luc Godard*, Milano, Il Castoro, 2002, anche J. Paech, *Passion, oder, Die Einbildungen des Jean-Luc Godard*, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum, 1989; H. Farocki - K. Silverman, *To love to work and to work to love - a conversation about "Passion"* in «*Discourse*», III, 15, Spring 1993, pp, 57-75. Per la crucialità del film rispetto ai temi della modernità, si veda la ampia e circostanziata lettura di G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993 (in particolare il cap. VI, "Gli anni Ottanta di Jean Luc Godard: passione del cinema, architettura dell'anima", pp. 114-128).

[49] Sulla dialettica tra copia e originale nel cinema moderno, si veda G. Tinazzi, *La copia originale: cinema, critica, tecnica*, Venezia, Marsilio, 1983.

[50] In "On painters, montage and dustbins. A conversation between Wim Wenders and Jean-Luc Godard", in W. Wenders, *The Act of seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1992 (tr. it. *L'atto di vedere*, Milano, Ubulibri, 1992, p. 149).

[51] Naturalmente i complessi rapporti tra Godard e il suo alter-ego Jerzi andrebbero analizzati in modo più dialettico. Ad esempio Jerzi, oltre che il regista post-moderno che si muove in un mondo diventato Museo, rappresenta probabilmente anche la faccia tragica del poeta moderno che non sa come parlare di ciò che non è dicibile, qual è per esempio per Godard l'orrore dei campi di sterminio, per lui mai resi visibili, perché radicalmente "osceni". In questo senso, come ha avuto modo di segnalarmi Pietro Montani, il suo rinchiudersi in un esercizio autoriflessivo, e cioè il suo costruire immagini di immagini, è il modo più efficace per costruire una "struttura di accoglienza dell'altro e del fuori": si parla di sé perché si è in attesa dell'altro. Ringrazio Montani per questa osservazione, che investe peraltro un tema che egli ha splendidamente sondato ne *Il debito del linguaggio*, Venezia, Marsilio, 1985.

[52] E. Giovannetti, *Il cinema e le arti meccaniche*, op. cit., p. 132.

[53] H. von Kleist, *Über das Marionettentheater* [1810], (ora in *Kleists Aufsatz uber das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin, E.Schmidt, 1967 (tr. it. *Sul teatro di marionette*, Milano, La Vita Felice, 1996).

5. SENSAZIONI FORTI

5.1. *L'intensificazione della vita nervosa*

"I grandi palazzi del cinema a Berlino sono templi del divertimento". Kracauer, in uno dei suoi più pregnanti interventi degli anni Venti,[1] ci invita a considerare i cinematografi non solo come edifici in cui si proiettano film, ma come veri e propri luoghi di culto. La religione che vi si pratica è appunto quella del divertimento. Ma a quali principi si ispira questa religione? E quali riti coltiva? La risposta di Kracauer è netta: "caratteristica di questi teatri di massa è la *accurata magnificenza della loro esteriorità*".[2] In essi dunque non si persegue una ricerca di intimità, di profondità, di radici; al contrario, vi si esibisce lo splendore del richiamo superficiale, dell'attrazione immediata, delle apparenze. La forma di questi teatri la dice già lunga: "l'architettura assale gli spettatori con un bombardamento di impressioni". Gli spazi, l'arredo, la "preziosa decorazione" servono a colpire chi vi entra, a sollecitarlo nei sensi; e non a fornirgli dei simboli, come accadeva nei teatri di un tempo. Ma anche gli spettacoli che vi hanno luogo sono altrettanto indicativi: essi sono caratterizzati da una "indovinata grandiosità", che nasce sia dall'esasperazione degli elementi in gioco, tutti portati al loro massimo splendore, sia dalla complessità dell'offerta, che vede il film accanto ad altre componenti come lo spettacolo dal vivo o il concerto. Questa ricchezza di stimoli e questa composizione assai articolata servono a creare quella che Kracauer, parodiando Wagner, definisce l'*opera d'arte totale degli effetti*. "Essa si dispiega con tutti i mezzi davanti ai nostri sensi. Riflettori spandono nello spazio le loro luci, che inondano le festose decorazioni e tremolano attraverso variopinti grappoli di vetro. L'orchestra

si afferma come forza autonoma e la sua musica viene sottolineata dai 'responsorî' dell'illuminazione. [...] Un caleidoscopio ottico e acustico, al quale si unisce il gioco dei corpi in scena: pantomima e balletto. Finché, in ultimo, scende la bianca superficie dello schermo e gli avvenimenti dello schermo trapassano inavvertitamente nell'illusione a due dimensioni".

Se il culto del divertimento è tutto votato all'esteriorità, se i suoi templi e i suoi riti badano soprattutto agli effetti immediati, resta la curiosità di capire a quale ragione tutto ciò obbedisca. In altre parole, perché ricercare uno splendore basato su una pura cascata di sensazioni? Perché costruire un'opera complessa, un wagneriano *Gesamtkunstwerk*, e privarla d'ogni dimensione mitica? Perché scegliere "spettacoli (in cui) l'eccitamento dei sensi si sussegue senza interruzione, in modo che non ci sia spazio per la minima riflessione"? Kracauer è di nuovo perentorio: "questo culto dell'esteriorità ha dalla sua parte l'*onestà*".[3] Esso infatti rispecchia fedelmente una società frammentata, confusa ed eccitata, quale è quella che sta emergendo attorno alla centralità delle masse. Le sale e i film, con la loro ricerca dell'accumulo, della disgregazione e della superficialità, richiamano direttamente il disordine di questa società.[4] Non è perciò un caso che il pubblico "accordi la sua preferenza allo splendore superficiale delle *stars*, dei film, delle riviste e delle decorazioni. Qui, nella pura esteriorità, il pubblico trova se stesso; la sequenza disintegrata delle splendide impressioni sensoriali porta alla luce la sua realtà". Tanto è vero che quando si cerca di tornare indietro, con spettacoli organici tradizionali, "il film infatti perde la sua possibile efficacia". Cessa di offrirci un divertimento che funziona bene "come copia dell'incontrollata confusione del nostro mondo". Cessa d'esser capace di "rivelare il disordine invece di nasconderlo". Cessa di interloquire con le masse, "che tanto facilmente si lasciano stordire, solo perché sono vicine alla verità".[5]

Dunque l'esteriorità, il bombardamento delle impressioni, il caleidoscopio ottico e acustico dei templi del divertimento; e per converso il disordine, la confusione e l'eccita-

zione di una società di massa. Non è difficile risalire da queste pagine kracaueriane al ritratto che Simmel, una ventina d'anni prima, aveva dedicato alle nuove condizioni di vita che si rispecchiano nella metropoli; condizioni di vita che hanno al centro proprio una "intensificazione della vita nervosa".[6] L'abitante della metropoli è sottoposto a "un rapido e ininterrotto avvicendarsi di impressioni esteriori e interiori". La sua esistenza è contrassegnata da una costante esposizione agli stimoli che provengono sia da se stesso, sia dal mondo circostante. Soprattutto le situazioni in cui si trova immerso sono fonti di infinite sollecitazioni: "ad ogni attraversamento della strada, nel ritmo e nella varietà della vita economica, professionale e sociale", egli sente fino in fondo la pressione di ciò che gli sta attorno. Un tale impegno finisce con il richiedere delle contromisure: chiamati in causa con tanta violenza, c'è infatti il rischio di perdersi. Simmel indica due rimedi. Il primo è legato al crescente sviluppo dell'*intelletto*, e cioè di una ragione pratica, calcolatrice, orientata a valutare strumentalmente le opportunità che si presentano all'individuo. "Il tipo metropolitano [...] si crea un organo di difesa contro lo sradicamento di cui lo minacciano i flussi e le discrepanze del suo ambiente esteriore":[7] soppesa i troppi richiami a cui si trova di fronte e poi sceglie ciò che gli conviene. Il secondo rimedio è inverso e consiste nell'adottare un atteggiamento di diffusa noncuranza, grazie a cui ci si può appunto adattare alle situazioni più complesse. Ritroviamo questo spirito nel *blasé*: "al *blasé* tutto appare di un colore uniforme, grigio, opaco, incapace di suscitare preferenze".[8] Dunque l'intelletto e la noncuranza; la sospensione della propria sensibilità e il suo ottundimento intenzionale. Tuttavia, se all'eccesso di stimoli si può rispondere, c'è però anche da dire che della sollecitazione dei sensi non si può mai fare veramente a meno. Per esempio, quando l'uomo metropolitano cerca di uscire dall'anonimato a cui la grande città sembra costringerlo, ecco che di solito ricorre "alle eccentricità più arbitrarie, alle stravaganze [...] della ricercatezza, dei capricci, delle preziosità"; infatti è solo provocando l'interesse altrui che egli può sentirsi

qualcuno; è solo colpendo l'attenzione di chi gli sta accanto che egli può salvare "una qualche stima di sé e la coscienza di occupare un posto".[9]

Simmel ci aiuta a capire bene quanto l'eccitazione dei sensi sia un fenomeno diffuso e dunque a cogliere le radici di un divertimento basato su forti richiami esteriori. Tutto effettivamente sembra riservarci sollecitazioni intense. Per restare nella metropoli, pensiamo a come essa affianchi edifici storici a costruzioni alla moda, concentrazioni abitative a terre di nessuno, le chiese alle fabbriche, la borghesia al *Lumpenproletariat*, gli autoctoni ai nuovi immigrati, in un coacervo che non può che colpire.[10] Aggiungo che i diversi elementi spesso tendono anche ad assumere forme spettacolari, e dunque a farsi fonte di ulteriore meraviglia: è il caso dei grandi magazzini o delle gallerie commerciali, delle vetrine sempre più lussuose o delle periodiche esposizioni universali, ma anche degli edifici che si innalzano fino a diventare grattacieli, o delle vie che si allargano fino a diventare vere e proprie scenografie, come nel caso dei *boulevards*. L'elemento forse più tipico di ogni metropoli, e cioè la folla, condensa in sé questa capacità di richiamo: è un concentrato di uomini i più diversi, che riesce sempre a impressionare per la sua composizione e la sua ampiezza, ma che possiede anche qualcosa di pittoresco; essa appunto avvolge, fa paura e incuriosisce. Tuttavia, più che la metropoli in sé, è la modernità nel suo complesso che tende a sorprendere. Basta pensare a come le continue novità rappresentate dalle scoperte scientifiche e dalla loro applicazione all'industria aprano scenari imprevisti e impensati. O basta pensare a come le profonde trasformazioni sul piano dei processi produttivi e su quello degli assetti sociali spingano ciascuno a re-interrogare se stesso per ritrovare identità e collocazione. O basta pensare a come lo straordinario allargamento degli orizzonti consentito dai nuovi mezzi di trasporto e di comunicazione creino un facile contatto con realtà prima difficilmente accessibili. Nella modernità nulla è più al suo posto, nulla è dato per scontato, nulla è più irraggiungibile. E dunque ciascuno è chiamato direttamente in causa e costretto a tener tese le sue antenne. In questo scenario, i personaggi dotati di una esasperata sensibilità quali sono quelli spesso descritti da Poe (ricordo Roderick Usher, ma anche l'anonimo assassino di "The Tale-Tell Heart" che inizia il proprio autoritratto con le parole "Questo è vero, sono un uomo nervoso, spaventosamente nervoso...")[11] possono ben rappresentare eroi esemplari.

Ma Simmel ci dice anche un'altra cosa. Nella metropoli e più in generale nella vita moderna gli stimoli che provengono dall'interno e soprattutto dall'esterno hanno un carattere aggressivo: non sono dei semplici dati che si presentano alla coscienza; funzionano piuttosto come vere e proprie provocazioni. Le "impressioni interiori ed esteriori", affluendo in modo intenso e sostenuto, finiscono con l'urtare e il ferire. Di qui un cambiamento di segno nell'attività percettiva: essa si trova ad affrontare autentici shock. Sarà soprattutto Benjamin (partendo da Baudelaire e recuperando Freud) a evidenziare la natura traumatica degli stimoli sensoriali:[12] sia che si cammini in mezzo alla folla, sia che si stia lavorando in fabbrica (dobbiamo a lui l'accostamento), è come se ci si ritrovasse su un terreno di battaglia. Ma se gli stimoli sensoriali sono shock, ecco che ne deriva la necessità di una difesa. Simmel indica due strade possibili: il ricorso all'intelletto o l'indifferenza del *blasè*. La prima comporta un astuto calcolo delle convenienze, la seconda l'assunzione di un apparente distacco dal mondo; entrambe consentono comunque di ridurre e depotenziare le sollecitazioni con cui ci si deve misurare, e dunque di far loro fronte. Esistono però anche altre modalità di difesa. Sempre Benjamin ci ricorda la suggestiva ipotesi dello "schermo di protezione" formulata da Freud ne "Al di là del principio di piacere".[13] In questo saggio, che non a caso lega la nozione di piacere e dispiacere rispettivamente alla diminuzione o all'aumento di eccitazione che è presente nella vita psichica, Freud paragona l'organismo vivente a una vescichetta indifferenziata che, sotto l'impatto incessante degli stimoli provenienti dall'esterno, forma sulla sua superficie una specie di "corteccia" capace di resistere e respingere gli stimoli stessi. Le "enormi energie che operano nel mondo esterno" debbono misurarsi con questa "corteccia": grazie al

suo filtro, possono penetrare nell'organismo vivente, avendo però un "effetto notevolmente ridotto"; in questo modo non lo mettono in pericolo, come farebbero se la loro forza fosse rimasta intatta. Quando, nonostante una tale "barriera protettiva", le eccitazioni aprono vere e proprie brecce sul loro cammino, abbiamo un trauma, che può assumere per esempio la forma dello spavento. Ma lo "strato corticale" tende a funzionare: riduce la quantità di eccitazione (e dunque evita situazioni di dispiacere) e nel contempo consente all'organismo di "assaggiare" quello che gli capita attorno.[14] Freud lega l'ipotesi dello scudo antistimolo a tutta una serie di altri elementi che qui debbo trascurare: essa costituisce comunque una indicazione assai interessante per la dinamica shock/difesa. Aggiungo solo che nello stesso scritto Freud suggerisce anche un secondo modo di far fronte all'eccesso di eccitazione: si tratta del *gioco*. Grazie all'attività ludica infatti i bambini possono ripetere "tutto quello che nella vita reale ha suscitato in loro una forte impressione; così facendo operano una abreazione della forza dell'impressione e diventano per così dire padroni della situazione".[15] Anche questa seconda ipotesi è interessante per la dinamica shock/difesa; da un lato ci ricorda che a fianco di risposte per così dire organiche, come è quella fornita dalla formazione di una "corteccia", esistono anche risposte che l'uomo elabora a livello del proprio comportamento; dall'altro lato ci suggerisce che ci sono basi comuni tra le diverse risposte, visto che tanto il gioco quanto lo schermo di protezione mettono in campo una ripetizione (è replicando la forte impressione che il bambino impara a dominarla; ed è subendo colpo dopo colpo che la vescichetta forma la propria corteccia); una ripetizione che, se si vuole, prelude a un'abitudine. Dunque l'utilizzo della ragion pratica; l'assunzione di una qualche indifferenza; la formazione di uno scudo antistimolo; l'esercizio ludico: esistono molti modi di far fronte agli shock; e sono modi strettamente connessi tra loro.

Ma ritorniamo adesso al cinema. Ciò che appare evidente, è che esso si trova impigliato in una dialettica assai articolata. Siamo partiti evidenziando come lo spettacolo filmico sia strettamente connesso all'eccitazione dei sensi: ciò che insegue, è un bombardamento di impressioni, una cascata di richiami. La cosa vale per il cinema delle origini, che secondo la bella e fortunata espressione di Tom Gunning si propone appunto come "cinema delle attrazioni";[16] ma si estende anche al cinema successivo. Questa folla di stimoli non è fine a se stessa: essa ci restituisce il senso di una società caratterizzata dall'intensificazione della vita nervosa, e dunque fattasi d'un tratto più complessa e disordinata. In una tale società, percepire significa esporsi a degli shock; ma anche, inevitabilmente, cercare un riparo da essi. Il cinema, soprattutto nella sua forma "istituzionale", "classica", tiene conto di entrambi gli elementi. Per un verso eccita, ed eccitando un po' destabilizza: non è un caso che Epstein parli, qualche anno dopo Kracauer, di possibile "fatica" dello spettatore.[17] Per un altro verso però il cinema cerca anche forme di riparo rispetto alle sollecitazioni troppo violente che provengono dal mondo: eccita, ma mai in modo tale che lo spettatore si senta veramente, e in modo definitivo, perduto. Ecco: uno sguardo eccitato; uno sguardo aperto a dei rischi; e uno sguardo forse anche riparatore. Il cinema si sintonizza con il suo tempo anche su questa lunghezza d'onda.

È appunto tenendo conto di questa capacità di ripercorrere una dialettica del tutto consona all'epoca che possiamo allora avanzare alcune domande. Che cosa, nel cinema, ne accende in modo particolare lo sguardo? Quando si realizza una visione con il cuore in gola? E ancora: quali rischi sono connessi a uno sguardo eccitato? Che cosa viene messo in pericolo? Infine: come reagisce il cinema all'eccitazione dei sensi? Come la tiene sotto controllo? Cercherò una risposta, di nuovo, partendo da alcuni film apparentemente lontani tra loro, ma mi auguro indicativi.

5.2. *Correre contro il tempo*

Un'automobile lanciata in piena corsa, all'inseguimento di un treno: la moglie e gli amici di un condannato a morte hanno trovato le prove della sua innocenza e devono raggiungere

il Governatore dello Stato per far sospendere l'esecuzione. Nell'antica Babilonia, la Fanciulla della Montagna corre con il suo cocchio verso la città, inseguita dalle truppe di Ciro: deve avvisare il re Belshazzar che stanno arrivando gli invasori. L'auto va rapida, ma va rapido anche il treno. Nella notte di San Bartolomeo, i soldati della regina Caterina inseguono gli Ugonotti per ucciderli uno a uno. Cristo sale il Golgota. L'auto arriva ad affiancare il treno, a mettersi di traverso sul binario e a fermarlo. Il massacro degli Ugonotti continua, in un contorcersi di corpi. Le truppe di Ciro sono ormai in città e il re Belshazzar assieme alla Principessa affronta la morte. Il Governatore ordina la sospensione dell'esecuzione, ma ora l'automobile deve raggiungere una cabina telefonica per comunicare la novità alla prigione. La passione di Cristo si è ormai compiuta. Il condannato è sul patibolo; un secondino riceve la telefonata, e corre dal boia che però non vuole fermarsi; l'automobile ha finalmente raggiunto la prigione e la moglie con gli amici si precipitano verso il palco dell'impiccagione. Il boia legge l'ordinanza e decide di sospendere l'esecuzione. La moglie e gli amici si slanciano verso il condannato, ormai salvo.

L'ultima parte di *Intolerance* di David W. Griffith (USA, 1916) è dominata da un movimento febbrile. È un movimento che coinvolge tutto e tutti: si rispecchia nella gara ingaggiata dall'automobile e nell'accelerazione dei cocchi, nella corsa della locomotiva e nel tumulto delle folle, nella frenesia dei carnefici e nella fuga delle vittime; si propaga da Babilonia al Golgota e dal Golgota alla notte di San Bartolomeo, fino a trovare il suo culmine nella vicenda collocata ai nostri giorni; e non è intaccato, ma al contrario esaltato, dalla presenza di un'immagine che ritorna sempre identica a se stessa, quella di una culla che dondola, questa volta dolcemente.[18] Un movimento così accentuato e così pervasivo, capace di trasmettere all'immagine sullo schermo una autentica scossa, non riflette solo la drammaticità dei fatti raccontati dal film: esso sembra soprattutto celebrare l'*ebbrezza della velocità*.

Non starò qui a dire quanto la velocità sia un tratto significativo nella cultura prima dell'Otto e poi del Novecento.[19] Mi limito a osservare come essa assuma diverse facce, di cui

Intolerance, soprattutto nella "Modern story", si fa efficace testimone. Velocità delle macchine, innanzitutto, che grazie a motori sempre più potenti consentono di connettere punti tra loro lontani in tempi sempre più brevi. Ed ecco che l'episodio del film elegge un treno e un automobile a propri protagonisti. Poi velocità degli uomini, che si muovono in maniera sempre più spedita, sia grazie alle macchine, sia in competizione con esse, e che accelerando il loro moto naturale rendono sempre più scattante e reattivo il loro corpo. Nella "Modern story" abbiamo lo slancio della moglie e degli amici del condannato: un movimento perfettamente consono alla situazione, ma anche un'autentica prova di efficienza. Velocità del resto non solo come traslazione dei corpi nello spazio, ma anche come rapidità nell'esecuzione di un compito, come capacità di prestazione. La corsa della locomotiva raccontata sullo schermo ci rimanda inevitabilmente alla potenza di tutti i dispositivi meccanici e, per metonimia, alla loro predisposizione a produrre sempre più merci in sempre meno tempo; così come la corsa degli uomini ci rimanda all'idea di un corpo in grado ormai di straordinarie performance, pronto in qualche modo per i record olimpici... Infine, velocità come inseguirsi degli eventi, come ricambio continuo di situazioni, come accavallarsi dei fatti; in una parola, come andamento tipico di un'epoca in cui il pendolo delle vicende umane sembra oscillare all'impazzata. La "Modern story", presentandoci una inarrestabile catena di circostanze, ci parla anche di una Storia che avanza ormai a passo di carica. Dunque un movimento, e un movimento sempre più rapido. "Più in fretta" diventa non solo un'invocazione, ma anche un imperativo.

Tuttavia la velocità ha anche un che di ambiguo.[20] Da un lato essa ci coinvolge profondamente, offrendoci un nuovo e intenso *piacere*. Ce lo ricorda, perentoriamente, per esempio il *Manifesto dei futuristi*, redatto da Marinetti nel 1909: "Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Una automobile in corsa con il suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo...un'automobile ruggente che sem-

bra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia".[21] Dall'altro lato però la velocità è anche sinonimo di *pericolo*, sia in senso reale che in senso figurato. Innanzitutto l'accelerazione a cui sono sottoposti i corpi e le cose ne minaccia direttamente l'incolumità; andar in fretta, troppo in fretta, vuol dire mettersi a rischio. La modernità è punteggiata da tragedie dovute alla velocità: dai disastri ferroviari, che come ci ricorda Schivelbush hanno una enorme risonanza sulla nascente opinione pubblica,[22] agli incidenti automobilistici e aerei, spesso coincidenti con gare o imprese sportive e che danno alle vittime l'aureola del martire (senza dimenticare poi il naufragio del Titanic, dovuto appunto anch'esso alla volontà d'arrivare prima...).[23] In secondo luogo la velocità offusca l'esatta percezione delle cose; impedisce un calcolo preciso delle distanze e dei tempi; tende a far perdere l'orientamento. In una parola, essa rischia di portarci fuori dal mondo. Del resto, l'eccitazione altera i sensi; e con i sensi alterati, potremmo finire con il perderci.

Dunque un intenso piacere; ma anche il pericolo di perdersi. Ritorniamo allora a *Intolerance*: le due facce della velocità vi si riflettono perfettamente. Da un lato si può ben applicare alla pellicola di Griffith quello che proprio nello stesso anno Hugo Münsterberg dice in generale: "Il ritmo del film è segnato da una rapidità innaturale (...) Questo aumenta il senso di vitalità dello spettatore, gli sembra di vivere più intensamente, le sue energie sono stimolate".[24] Dall'altro lato è perlomeno curioso che su quattro episodi, in due (o in tre, se si aggiunge il Golgota prescindendo da una maggiore ieraticità della messa in scena) si corra verso il disastro. In *Intolerance* le storie procedono a rotta di collo: noi godiamo, ma voliamo verso la tragedia. Può essere legittimo allora, proprio partendo dal film di Griffith, chiedersi in che modo lo sguardo del cinema è in grado di far fronte al vortice del mondo moderno. Come risponde all'accelerazione delle cose, traendone partito e senza esporsi a dei rischi? Come si misura con la velocità, facendo propria l'eccitazione che trasmette e insieme evitando di smarrirsi? Insomma, quale forma di visione sembra essere necessaria?

In primo luogo, ci vuole uno sguardo che sappia afferrare la mobilità delle cose, rinunciando a ogni forma di fissità e di contemplazione. "Non c'è proprio nulla di immobile in nessuna parte del mondo. Sempre e dovunque c'è movimento e ogni rappresentazione della realtà che la presenti in stato di quiete è una sfacciata falsificazione": così un critico americano coevo.[25] *Intolerance* presenta una grande ricchezza di movimenti di macchina, un vero e proprio catalogo dei modi in cui si può far propria la dinamica dei corpi. Ricordo il carrello in avanti a inquadrare la reggia di Belshazzar sotto l'assalto del nemico; le panoramiche laterali a seguire i combattimenti sulla scalinata della reggia; i carrelli ad accompagnare le danze rituali nel baccanale babilonese; la *camera car* a riprendere la corsa frenetica del treno e delle bighe; e infine la camera indietro sul condannato seguita dalla *camera car* sull'automobile, a legare in un tempo comune il destino delle due vicende. L'occhio del cinema sa sempre stare addosso agli oggetti e ai corpi senza mai perderli di vista.

Ma uno sguardo che si misura con la velocità non può accontentarsi di rincorrere un singolo evento: deve essere in grado di operare su più scenari simultaneamente. La tecnica del *cross-cutting*, che Griffith aveva già sperimentato precedentemente, trova in *Intolerance* il suo vertice: la macchina da presa inquadra una situazione, poi si sposta su un'altra, poi ritorna alla precedente, e così via, facendoci assistere in tempo reale a due momenti diversi e dunque trasportandoci attraverso lo spazio con una tale rapidità da farci diventare ubiqui, senza tuttavia farci perdere mai il senso del luogo in cui siamo.[26] La traslazione non avviene solo attraverso lo spazio: *Intolerance*, oltre ad applicare la tecnica del *cross-cutting* nei singoli episodi che compongono il film, la applica anche ai diversi episodi tra loro; la *Babylonian Story*, la *French Story*, la *Judean Story* e la *Modern Story* intrecciano le loro vicende fino a formare quella che lo stesso Griffith chiama una *cinematic fugue*. L'effetto è che oltre a essere trasportati in un istante da un luogo all'altro, siamo anche trasportati in un istante da un'epoca a un'altra, raggiungendo un'ubiquità sia spaziale che temporale che tuttavia continua a non farci perdere il

senso della nostra collocazione. Come le recensioni del film sottolinearono subito, il film con questo suo vertiginoso movimento porta il suo spettatore a una vera e propria "*mental exaustion*" ("Il parere universalmente condiviso da intellettuali e non che hanno provato a vederlo tutto in una serata è stato: Sono così stanco");[27] ma questo correre con il film non fa mai smarrire l'orientamento ("Non c'è mai un momento in cui si perde la chiarezza").[28] Diciamo allora più in generale che l'occhio del cinema è dotato di un movimento superiore a quello dei corpi e degli oggetti: sa abolire senza troppi impacci gli intervalli a cui questi ultimi sono ancora costretti. Certo, con questo ci coinvolge in una sorta di vortice: ci impedisce però anche di smarrirci.

Ma uno sguardo veramente veloce deve fare ancora di più: oltre a muoversi con rapidità, oltre ad abolire gli intervalli, deve essere anche in grado di precedere gli eventi. In *Intolerance*, la struttura del *suspense* (che si mescola e si sovrappone al procedimento del *cross-cutting*) serve appunto a proiettarci ben al di là del momento a cui stiamo assistendo: vediamo qualcuno in pericolo; vediamo altresì che qualcuno si sta adoperando a salvarlo; ma contemporaneamente, temendo che il peggio possa arrivare e sperando che comunque la salvezza arrivi, vediamo anche, sia pur solo con gli occhi della mente, l'attimo che si prepara, quello in cui il dilemma tra vita e morte si scioglierà.[29] In altre parole, il *suspense* serve a far percepire quello che sta succedendo e insieme a farci immaginare quello che potrà succedere. Ci fa correre con i protagonisti della storia, prima che l'irrimediabile accada; ma ci rende presente anche il momento fatale, come se esso stesse già accadendo (pur nella speranza che non accada, o nel perverso piacere che possa accadere). In questo senso, l'occhio del cinema è un occhio preveggente: è così rapido che sta un passo avanti alle cose.

Dunque mobilità, ubiquità, preveggenza: l'occhio del cinema sa veramente fare i conti con la velocità. Otto anni prima di *Intolerance*, Ricciotto Canudo nel suo *Trionfo del cinematografo* scrive una pagina che potrebbe ben funzionare come recensione del film di Griffith. "Noi abbiamo creato una

dea nuova, per l'Olimpo nostro, e questa dea è la Velocità". Ebbene, il cinema appare come una celebrazione di questa nuova divinità. Nella sala cinematografica, "Tempio nuovo" in cui si realizza "un movimento meravigliosamente combinato d'immagini fotografiche e di luce, la vita è rappresentata al culmine dell'azione in una vera convulsione parossistica". Basta pensare ai gesti rappresentati: "Le scene più tumultuose, le più inverosimilmente movimentate, si svolgono precipitosamente con una rapidità impossibile nella realtà". Ma altrettanto significativo è anche il modo in cui si passa da un luogo all'altro: "Nessun teatro mai potrebbe dare una così strabiliante rapidità di cambiamenti di scenari, per quanto meraviglia di macchina avesse". E infine è significativo il modo in cui lo spettatore è proiettato nella rappresentazione: il cinema offre "la visione dei paesi più lontani, degli uomini più sconosciuti, dell'espressioni umane più ignote, moventesi, agenti, palpitanti, dinnanzi agli sguardi del contemplatore trascinato nella rapidità della figurazione". Di fronte allo schermo, insomma, il nostro occhio è costretto a volare: quel che abbiamo è un "eccesso di movimento del *film* dinnanzi e dentro alla luce".[30]

Ma se il cinema assume in sé le misure della velocità, è anche vero che esso sa evitarne i pericoli. Ho già sottolineato come i suoi procedimenti consentano allo spettatore di non smarrire mai l'orientamento. Egli (foss'anche un "automobilista che assiste a uno spettacolo cinematografico appena giunto dalla più pazza corsa attraverso gli spazi": di nuovo Canudo) avrà sempre il senso di poter star dentro il vortice degli eventi senza perder contatto con essi, senza mai trovarsi spiazzato, senza mai sentirsi in ritardo. Questa capacità di far fronte alla sfida della velocità, che costituisce una delle ossessioni tipiche della modernità, è ben esemplificata in *Intolerance* dalla gara contro il tempo ingaggiata dalla moglie e dagli amici del condannato, costretti a misurarsi con il precipitare delle cose e impegnati ad arrivare prima che l'esecuzione avvenga. È appena il caso di ricordare che l'arbitro di questa gara è qualcosa che nel film si intravvede appena ma che costituisce una presenza incombente, e cioè l'orologio.

Lo è perché riduce la temporalità a una misura oggettiva e comune (l'adozione di un orario universale è praticamente degli stessi anni in cui nasce il cinema).[31] E lo è perché mostra l'avanzare implacabile del tempo: il progressivo e millimetrico spostarsi in avanti della lancetta dei secondi non dà scampo; a ogni attimo ne subentra un altro, in una successione che non si arresta mai. Anzi, questo spostamento irrimediabile delle lancette ci ammonisce che il tempo, più che scorrere, corre; gli avvenimenti incalzano e l'appuntamento con la morte (la morte del condannato, la nostra morte...) si fa sempre più vicino. Di qui la paura di non avere abbastanza tempo a disposizione: la sensazione che le cose vadano più in fretta di noi, che ci distanzino irrimediabilmente e che alla fine la gran corsa si riveli inutile. Troppo tardi. Ma di qui anche la decisione di accelerare la propria azione: di adeguare il proprio movimento a quello della propria immaginazione; di pigiare sul pedale dell'automobile, per rendere ancora più spedita la volata verso il patibolo e poter arrivare un attimo prima dell'esecuzione. Giusto in tempo. *Troppo tardi, giusto in tempo*. Se la formula è presente da sempre nei racconti degli uomini, nella modernità essa diventa un dilemma radicale.[32] Farsi doppiare dal corso degli eventi o riuscire a stare al passo con essi? Farsi travolgere dal vortice o rimanere dentro il suo flusso? Restare indietro o resistere alla testa? Lo sguardo cinematografico, come *Intolerance* illustra bene, assicura un esito positivo: la sua capacità di muoversi al passo con gli eventi, di saltare tra più luoghi e di proiettarsi verso il punto fatale fanno sì che l'occhio (e dunque, idealmente, l'osservatore...) arrivi sul luogo della tragedia prima che questa si compia. Con il batticuore, ma con la salvezza assicurata.

Parlando di Griffith, Pudovkin ricorda con ammirazione che "il [suo] metodo parla solo all'anima dello spettatore, forzandolo continuamente alla domanda: "Arriverà in tempo?", "Non arriverà in tempo?".[33] William Freeburg con ironia nota: "Non c'è una *chance* su mille che il perdono giunga troppo tardi, e ancora rimaniamo in palpitante attesa finchè il ragazzo non è salvo".[34] La dinamica delle emozioni in *Intolerance* sta proprio qui. C'è da dire però che il cinema, e in particolare il

chase film[35] a cui Griffith si rifà, evidenzia anche altri atteggiamenti che conviene almeno sommariamente ricordare. Il primo è l'*attesa*. Nel momento in cui si prefigura la soluzione del dramma, in un intreccio di speranza e paura, ecco che si deve anche aspettare: in *Intolerance*, che The Dear One sia ricevuta dal Governatore, che costui firmi la grazia, che l'automobile arrivi alla prigione, che il boia prenda la decisione... In questa attesa, il tempo che pure corre veloce, sembra paradossalmente andare troppo lento: la soluzione è a portata di mano, ma non arriva mai. Di qui una forma particolare di eccitazione: una angoscia che mangia l'anima e che solo la gioia finale saprà sciogliere.[36] Del resto, il *last second rescue* è proprio questo: un pericolo, una possibile salvezza, una accelerazione e soprattutto un'attesa, prima che la quiete ridiscenda.

Un altro atteggiamento che la corsa contro il tempo porta con sé è la tentazione della *fuga*. Se il mondo corre, non è necessario riacchiapparlo; anzi, può essere utile sottrarsi al suo incalzare; basta invertire il senso della propria corsa e anziché inseguire velocemente gli eventi basta scappare velocemente da loro. Il *chase film*, la cui struttura, come abbiamo visto, sottostà a una parte di *Intolerance*, può essere utile al riguardo. Lo si può infatti leggere all'incontrario e vedervi un gioco tra guardie e ladri che mette in scena non tanto il tentativo (dal punto di vista delle guardie) di acchiappare qualcuno prima che scappi, quanto il tentativo (dal punto di vista del ladro) di sottrarsi alle grinfie della legge. Del resto, che questa lettura sia legittima ce lo dice la "Babylonian story", in cui abbiamo una protagonista che scappa davanti ai cocchi di Ciro, a differenza che nella "Modern story" in cui la protagonista insegue.[37] Aggiungo che anche nel caso della fuga abbiamo a che fare con l'angoscia: si scappa, prima ancora che per evitare un pericolo, perché la velocità con cui vanno le cose è motivo di spavento. Il fascino che c'è nello stare al passo degli eventi lascia il posto a quella che è sempre una vertigine, ma questa volta venata da depressione.

L'ultimo atteggiamento che la velocità fa sorgere è la tentazione di fermarsi. Si tratta di nuovo del desiderio di sottrarsi al correre delle cose, ma questa volta attraverso una sor-

ta di indifferenza che consente di non dover in alcun caso fare i conti con ciò che ci circonda. Ciò significa porre fine a ogni forma di eccitazione; ma per converso anche aprire le porte alla *noia*. La noia è uno stato d'animo strano: si presenta come uno spazio bianco nel vortice dell'esistenza; come un vuoto (nondimeno abitato da un certo *pathos*); come una rinuncia (compreso all'immaginazione). In questo senso essa può ben apparire come la coscienza della morte. Benjamin ce lo ricorda in un aforisma fulminante: "La noia è la grata dietro alla quale la cortigiana stuzzica la morte". Ma può apparire egualmente come un rifugio in cui trovare consolazione: "La noia è un caldo panno grigio, rivestito all'interno di una fodera di seta dai più smaglianti colori" (di nuovo Beniamin). E infine può apparire come un punto d'arresto da cui si riesce sempre a ripartire: "La noia è la soglia di grandi imprese" (Benjamin, ancora).[38] Il cinema corteggia l'arresto del movimento e sfida in questo la noia. Penso alle sospensioni narrative rappresentate dalla presenza dei tempi morti; penso al rallentamento voluto dell'azione; penso al *fotostop*.[39] E penso, in *Intolerance*, all'immagine della culla che ritorna: perfetta interruzione del vortice della vita, di cui peraltro essa è origine, in un via vai senza fine.

Ma continuiamo la nostra esplorazione che ha quale oggetto l'occhio eccitato: e aiutiamoci con un nuovo esempio, tratto da *Staroe i novoe – General'naja Linija* (*Il vecchio e il nuovo – La linea generale*, S. M. Ejzenštejn, URSS, 1926).

5.3. Il sesso di Marfa

Nel villaggio di Marfa Lapkina è in corso un violento contrasto tra i contadini: c'è chi si batte perché sull'onda delle riforme introdotte dal governo dell'URSS si costituisca un *colcos* e chi invece resiste e cerca di andare avanti con i metodi produttivi di sempre. I partigiani del *colcos* hanno fatto arrivare una macchina nuova, una centrifuga, che dovrà rendere più efficiente la separazione della panna dal latte. La macchina viene installata e viene avviata: spinta dagli ingranaggi, la

coppa centrale comincia a ruotare con sempre maggiore rapidità. I contadini osservano, tra la perplessità e la speranza. Marfa è accanto alla macchina, la scruta con più intensità degli altri. Dai beccucci della centrifuga si comincia a intravvedere un filo di panna, che però sembra ancora esitare. Gli ingranaggi aumentano il loro ritmo. Dal beccuccio si stacca una goccia, poi un'altra, poi un'altra ancora; la panna comincia a cadere, dapprima in un esile rivolo, poi in uno zampillo più deciso. Marfa è ormai dappresso: la panna cade sulle sue mani, sul suo volto, la inonda tutta. Lo zampillo diventa un getto e la panna sgorga come da una fontana. Sullo schermo i getti diventano una sinfonia; e dei numeri a tutto campo, con cifre sempre maggiori e a carattere sempre più grosso, indicano l'aumento della produzione. Marfa è come rapita. Una piana con un ricco gregge e un vitello in sovrimpressione nel cielo. Getti, nuvole, turbinii.

La "sequenza della centrifuga" in *Staroe i novoe* è famosa per la sua bellezza (possiede una qualità e insieme una radicalità di scrittura del tutto fuori del comune), per la sua sottile follia (è evidente la declinazione erotica, con la panna che figura lo sperma) e per la sua programmaticità (non a caso il brano è portato ad esempio dallo stesso Ejzenštejn nei suoi scritti teorici).[40] Quello che qui però vorrei sottolineare è come essa sia pervasa da una straordinaria eccitazione che trova il suo culmine nel rapimento finale di Marfa e nelle immagini quasi oniriche che gli fanno da contrappunto. Si tratta di un'eccitazione non tanto legata al movimento sempre più veloce della scrematrice, quanto agli effetti della sua azione: ciò che è in gioco è un mutamento, innanzitutto del latte in panna, ma sullo sfondo della vita stessa del villaggio che con quella macchina potrà trovare condizioni di lavoro più proficue e modi di esistenza meno duri e ingiusti. La febbre che pervade la sequenza è quella che dà ogni trasformazione; l'ebbrezza che ritroviamo sui volti dei personaggi e nella danza delle immagini è l'*ebbrezza del cambiamento*.

Vediamo meglio in che modo la centrifuga sia protagonista di questo cambiamento. Innanzitutto siamo di fronte a un dispositivo apportatore di *novità*: la centrifuga spezza le vec-

chie abitudini e apre un orizzonte mai prima praticato. In particolare, essa provoca un ricambio nelle forme di produzione e, di riflesso, un ricambio sia nei rapporti sociali all'interno della comunità, sia nell'orizzonte complessivo di quel gruppo di contadini: ciò che si realizza è l'avvento di un mondo inedito, ben rappresentato dal *colcos* con i suoi valori e le sue leggi. Sotto questo aspetto, possiamo ben dire che la scrematrice possiede un'autentica funzione inaugurale. In secondo luogo, siamo di fronte a una macchina che è garanzia di *progresso*. Il mondo di cui essa segna l'avvento è infatti un mondo contrassegnato da una maggiore disponibilità di beni, da una maggiore razionalità nei comportamenti e da una maggiore soddisfazione sul lavoro. Ne deriverà un miglioramento complessivo della vita del villaggio e, per metonimia, della vita di un'intera nazione, l'URSS, impegnata in un profondo piano di riforme nel campo dell'agricoltura. In questo senso, possiamo ben dire che la scrematrice costituisce un passo avanti nella storia dell'umanità. Infine siamo di fronte a un oggetto che richiama, e insieme appartiene, alla *rivoluzione*. Tutto cambia e migliora: ma perché questo avvenga bisogna girare pagina, liquidare il passato, aprire una fase diversa. La centrifuga chiede ai contadini di schierarsi: con il *pope* o con Marfa, con i piccoli proprietari o con il *colcos*, con la vecchia società o con la nuova. E dunque chiede di rovesciare le misure precedenti e di adottare sia una diversa organizzazione sociale, sia una diversa mentalità. In questo senso, è quasi inutile ricordare che il mondo di cui essa segna l'avvento è quello che in Russia è nato d'Ottobre.

Il cambiamento, e con esso la novità, il progresso, la rivoluzione. Questi elementi richiamano direttamente alcuni dei grandi temi che punteggiano la modernità. Si tratta infatti di un'epoca (o se si vuole di una forma di esperienza) apertamente ossessionata dal nuovo: basta pensare al ruolo che vi giocano l'innovazione tecnologica, il riassortimento delle merci, il ricambio delle idee, le avanguardie artistiche, il succedersi delle mode ecc. Questa ossessione è così pervasiva che finisce con il creare un vero e proprio paradosso: come ha ben sottolineato Antoine Compagnon, se si continua a ricercare il

nuovo, ecco che questa ricerca non costituisce più una novità; anzi, essa finisce con il costituire una vera e propria "tradizione".[41] Resta il fatto che la passione per il rinnovamento porta con sé una costante apertura al *possibile*: l'esistente e soprattutto il pre-esistente non bastano più a se stessi; quel che ci vuole è ciò che non è mai stato dato ma che si può dare. Di qui sia l'attenzione all'*attualità*, come tempo in cui il possibile si sta affacciando, sia la tensione al *futuro*, come tempo in cui il possibile troverà la sua piena realizzazione.[42]

Ma la modernità è anche celebrazione del progresso: ne sono una prova le grandi Esposizioni Internazionali e il successo del Ballo Excelsior, la fede positivista nella scoperta scientifica e l'orgoglio che marca ogni *réclame*, l'istituzione del premio Nobel e l'introduzione di nuovi comportamenti politici o sociali. Con il progresso, l'attenzione al possibile diventa anche fiducia nella *ragione*: non basta che ci siano delle novità; bisogna che esse rendano il mondo più giusto e più funzionale, avvicinandolo a quello che gli uomini sanno progettare. Sotto questo aspetto, il progresso appare legato alla presenza di un disegno pre-esistente, magari astratto, o magari solo ideale, di cui esso si pone come la concretizzazione. C'è un piano che guida la storia; e questo piano garantisce che l'innovazione costituisca un miglioramento.

Infine la modernità è anche tempo di rivoluzioni: abbiamo rivolgimenti sul piano economico-produttivo ("la rivoluzione industriale"), su quello estetico-espressivo ("*la revolution surréaliste*"), su quello etico-culturale ("la rivoluzione nei costumi"), oltre che naturalmente su quello politico-sociale (e la più celebrata rivoluzione nel Novecento, quella d'Ottobre, nascerà e morirà con il secolo). Ora, il tratto che più contraddistingue la rivoluzione, è la sua componente dialettica: l'apparizione del nuovo è legata alla *negazione* del vecchio; solo rovesciando quello che c'è, si può far apparire quello che ci può essere. Di qui l'idea che nella rivoluzione il cambiamento non sia mai incruento: ci vuole una messa a morte perché sbocci la vita. Anche la moda, e cioè il luogo per eccellenza del continuo rinnovamento, gioca a rimpiattino con la morte, come ha ben suggerito Benjamin;[43] nella rivoluzione,

ben più radicalmente, la morte viene promossa a mossiere del gioco. Dopo il ricambio e il cambio governato dalla ragione, quel che allora emerge è una storia che ha bisogno della violenza per poter avanzare.

Non dettaglierò ulteriormente un quadro che richiederebbe una ben più ampia esposizione: volevo semplicemente segnalare che siamo a ridosso di alcuni snodi essenziali della modernità. Aggiungo solo che l'idea di cambiamento, con il suo riferirsi alla novità, al progresso e alla rivoluzione, mette in gioco una temporalità diversa, anche se complementare, rispetto a quella alimentata dall'idea di velocità. Anziché un tempo come flusso, che avanza inarrestabile secondo dopo secondo, qui si affaccia un tempo come punto di passaggio, che separa fasi tra loro disomogenee e antagoniste; anziché una successione di momenti che si sovrappongono e si fondono nella continuità, qui emerge uno scarto radicale tra un prima e un dopo; anziché un accumulo di istanti in linea tra loro, qui si mostra la presenza di un salto. Da questo punto di vista, la centrifuga di *Staroe i novoe* costituisce l'esatto opposto dell'orologio che appare per un attimo in *Intolerance*: se l'uno incarnava un'immagine di tempo che scorre, e anzi corre, nell'inseguirsi di un istante dopo l'altro, l'altra incarna l'immagine di un tempo che gira le pagine della storia, e anzi incontra a ogni passo un diverso capitolo.[44]

Ma ritorniamo appunto al cinema. Di fronte al cambiamento, e di fronte all'eccitazione che ne deriva, qual è la risposta che esso ci offre? Quali misure adotta il suo occhio? Per rispondere, può essere utile restare ancora su *Staroe i novoe* e prendere in esame lo sguardo di Marfa. Si tratta innanzitutto di uno sguardo *curioso*: è Marfa infatti che assume continuamente l'iniziativa e va a cercare ciò di cui il *colcos* ha bisogno; è lei che identifica la centrifuga, poi il toro e infine il trattore come acquisizioni necessarie per il villaggio. In questo senso il suo sguardo si dimostra perfettamente in grado di fare i conti con il nuovo: riconosce l'inedito, lo accoglie e infine lo supera in nome di qualcosa d'altro. In secondo luogo, si tratta di uno sguardo *utopico*: basta pensare a come Marfa sogni un mondo meraviglioso, ordinato, ricco per poi scoprire che tutto ciò esiste realmente; quel paese del bengodi non è altro che la Cooperativa Centrale. In questo senso, il suo sguardo ha già fatto propria la logica del progresso: pre-vede ciò che troverà una realizzazione. Infine si tratta di uno sguardo *discriminante*: basta pensare alla forza con cui Marfa si oppone ai contadini egoisti e soprattutto alla sua rabbia di fronte ai burocrati, per capire come ella non osservi tutto allo stesso modo e anzi sappia dar spazio al contrasto e alla violenza. In questo senso il suo sguardo è intriso dello spirito della rivoluzione: per lei, vedere vuol anche dire trovarsi a sopprimere, a cancellare.

Se questo è lo sguardo di Marfa, *Staroe i novoe* presenta anche il suo opposto. Si tratta dello sguardo di coloro che si oppongono al cambiamento: i contadini tradizionalisti non riescono a cogliere il nuovo che avanza; non accettano di mettersi sulla strada del progresso; rifiutano ogni possibile rivoluzione. Ciò che li domina è la paura dell'ignoto: una paura in qualche modo giustificata, dato che la trasformazione del mondo spinge verso tempi nei quali si rischia di non sapersi ritrovare. Il continuo cambiamento, infatti, non consente più di appoggiarsi a ciò che sembrava consolidato e nel contempo non garantisce automaticamente una piena comprensione di ciò che sta accadendo. Di qui la minaccia di una "catastrofe" che investe ancora una volta le capacità di orientamento: la sostituzione delle vecchie forme può lasciare scoperti; c'è il pericolo di non saper riconoscere quelle nuove e dunque di non essere in grado di accettarle. Un mondo muore e non si sa cosa si ha attorno. La reazione è allora inevitabile: ecco il rifugio nei recinti della nostalgia, ben rappresentata nel film dalla riattivazione dei tradizionali riti religiosi; ecco il sogno di una restaurazione, che si manifesta nell'uccisione del giovane toro su cui il *colcos* ha riposto molte speranze; ecco lo scetticismo nei confronti del nuovo, nella convinzione che la storia conosca, più che il salto in avanti, il gioco dell'eterno ritorno.[45]

Staroe i novoe, oltre che celebrare il cambiamento, pone anche con grande forza il problema della "catastrofe delle forme" connessa a ogni radicale trasformazione. Da un lato

afferma la necessità di un ricambio, sul piano sociale, su quello politico e su quello estetico; dall'altro si interroga su come evitare che il nuovo diventi irriconoscibile e dunque non riconosciuto. La risposta riposa sulla messa in opera di una pratica di *ri-figurazione*: Ejzenštejn lavora a far emergere strutture formali allo stato nascente;[46] ma nello stesso tempo tenta anche il recupero di materiali consolidati, a cui dà un nuovo statuto di senso. È il caso di tutti quei momenti che attivano l'isotopia erotica che abbiamo visto affacciarsi nella sequenza della scrematrice. Lì la panna che usciva dai beccucci della macchina ricordava apertamente una eiaculazione: solo che, per continuare la metafora, si trattava di ingravidare una nuova società. La sequenza seguente presenta una dinamica simile: i contadini cercano di riappropriarsi del denaro accumulato dal *colcos*; Marfa si oppone, viene circondata dai malintenzionati, stretta da vicino, sbattuta a terra... Ciò cui si assiste è letteralmente uno stupro: solo che la violenza è perpetrata contro l'idea che sta sbocciando. Più avanti, il giovane toro si accoppia con una giovenca: ed ecco che l'incontro è trasformato in una festa di matrimonio, con le due bestie abbigliate da sposo e da sposa; con uno spostamento ironico, ma anche, di nuovo, con un evidente allargamento del senso di ciò che ci viene presentato. Più avanti ancora, il prezioso trattore del *colcos* entra in panne: per ripararlo, il trattorista si sdraia sul cofano, si infila nel motore, si sporge di lato, assumendo posizioni nei confronti del corpo della macchina degne del Kamasutra. Sempre davanti al trattore in via di riparazione, Marfa offre la sua gonna al trattorista che ha bisogno di uno straccio (e che era tentato di usare la bandiera rossa); la gonna viene strappata via pezzo a pezzo, in una sorta di spogliarello... Ejzenštejn non è mai stato un regista contrassegnato dal ritegno: ma qui arriva proprio fino in fondo al suo gioco. Che consiste appunto nel costruire nuove forme a partire dalle vecchie, sfruttandole, spremendole, cambiandone il senso; insomma, mettendole a morte ma solo dopo averle utilizzate in pieno; e anzi, proprio perché utilizzate in pieno, in grado di mutare il loro significato. Le "avventure" di Marfa possono allora diventare il destino del Comunismo.

Questo procedimento di *ri-figurazione* (ma potremmo dire anche di *trasfigurazione*) trova peraltro nell' Ejzenštejn teorico una perfetta illustrazione. Penso in particolare al suo ultimo grande contributo, *La natura non indifferente*,[47] al cui centro c'è la relazione tra organicità e *pathos*. Un'opera (un film, un quadro, una poesia) è organica quando presenta una composizione coerente e compiuta: per dirla con una formula che entrerà in voga più tardi, quando tutti i suoi elementi "si tengono" saldamente, "saturando" l'insieme. Tuttavia organicità non significa chiusura in se stessi: una tale opera sa anche lievitare e tendere verso qualcosa d'altro. Infatti una composizione particolarmente salda può aprirsi alla mutazione: è tipico di ogni organismo "maturo" esser pronto a passare a uno stadio superiore. Di qui la presenza in ogni opera organica di veri e propri "salti di qualità": il suo sistema di rappresentazione vede intervenire, esattamente nei punti di sutura, degli strappi che lo spingono a proiettarsi verso un sistema di rappresentazione più avanzato.[48] Ne deriva la creazione di un autentico stato di *estasi*: nel momento in cui l'opera raggiunge il vertice dell'intensità, ecco che sembra uscire da sé e trasformare i propri connotati (l'*ex-tasis* appunto è uscita da sé). E questo provoca uno stato di straordinaria intensità emozionale, un momento di assoluto *pathos*. Dunque organicità e *pathos*.[49] Il cinema, grazie alla sua capacità di organizzare i propri materiali sulla base di un legame forte qual è quello assicurato dal montaggio sia nell'inquadratura che tra le inquadrature, riesce a interpretare assai bene un tale processo: sullo schermo, quando una immagine raggiunge la sua compiutezza, dice sempre di più di quello che raffigura. In questi casi, l'occhio della cinepresa, e insieme l'occhio dello spettatore, cessano di "fissare" la realtà di fronte a loro; non la contemplano più, non la bloccano; al contrario, ne colgono le linee di tensione, ne seguono lo sviluppo, ne acquisiscono le trasformazioni. Lo sguardo si apre su un mondo che si trasfigura, trasfigurandosi a sua volta.

Ejzenštejn porta parecchi esempi di una simile dinamica, tra cui appunto anche la sequenza della centrifuga in *Staroe i novoe*: al culmine dell'episodio, Marfa raggiunge l'estasi, e con lei il

film che passa da immagini "realistiche" a immagini del tutto "astratte". Quello che però vorrei suggerire qui è che l'intera serie "erotica" funziona nello stesso modo: proprio a causa della sua sistematicità, che la innerva a fondo nell'organismo del film, essa finisce con il funzionare da punto di passaggio; per un verso le immagini vanno oltre il loro significato apparente (non è delle "avventure" di Marfa che si parla, ma della rivoluzione); per un altro verso esse consentono ai materiali di partenza di riverberare comunque il loro significato (la rivoluzione è in fondo un'"avventura"). L'effetto è quello di avere una rappresentazione in continuo divenire, marcata com'è da un costante vai e vieni tra diversi livelli di senso; ma anche una rappresentazione che non mette in scacco lo spettatore, visto che lo accompagna verso le rive del nuovo restando del tutto leggibile.

Sotto questo aspetto, se dovessi scegliere una immagine che esemplifichi al meglio la capacità di *Staroe i novoe* di lavorare sulla ri-figurazione (e più in generale la capacità del cinema di darci l'ebbrezza del cambiamento, senza per questo farci sentire spaesati), sceglierei la scena finale. Sul trattore c'è un conducente: ha pantaloni e giubbetto di pelle, il casco, gli occhialoni; ma ha anche il rossetto e la pelle del volto liscia. È Marfa, finalmente alla guida della macchina per la quale ha tanto lottato. È Marfa, che d'un tratto riconosciamo, ora che si è tolta gli occhiali e sorride con quel suo candore di sempre. È Marfa: ma non è più Marfa. Donna, ma non più solo donna: anche uomo, anche macchina. Marfa, proprio lei, ma anche trasformata in tutto ciò a cui il cambiamento ha aperto le porte. Ben più estatica che davanti alla scrematrice; "uscita di sé", nella vertigine della trasformazione, a ri-figurare quello che da sempre era in quel tutto che ora sarà. Donna-uomo-macchina. Ecco il sesso di Marfa.

5.4. Ragioni e sensazioni

Gold Diggers of 1933 (*La danza delle luci*, M. LeRoy, USA, 1933) racconta una vicenda quasi canonica per un *backstage musical*: c'è uno spettacolo teatrale che viene annullato per

mancanza di fondi; un amore che sboccia tra il cantante e la ballerina; del denaro che affluisce a sorpresa; e un nuovo allestimento che incontra il successo.[50] Ma la cosa interessante è che il film inizia e termina con due numeri musicali specularmente contrapposti. Il primo ("*We are in the money*"), vede la cantante e le ballerine di fila, vestite con un abito fatto di monete e in una scenografia dominata da dollari in gigantografia, ritmare un inno alla ricchezza e all'abbondanza; l'ultimo ("*Remember my forgotten man*") ha come filo conduttore una lunga canzone, quasi un lamento, che evoca il dolore della guerra e della miseria provocata dal crollo economico, mentre le immagini in successione passano da una donna perduta che intona la melodia, ai soldati al fronte che marciano verso la battaglia, poi alla fila dei disoccupati in attesa di un pasto caldo, per finire con la folla che avanza e si rinserra attorno alla cantante.

Non si tratta solo di una contrapposizione di contenuti: il primo numero celebra l'abbondanza del denaro (abbondanza apparente, visto che il canto e la danza sono interrotti dall'irrompere sul palcoscenico della polizia giudiziaria, che comunica che lo spettacolo di cui stiamo vedendo le prove è affogato dai debiti), mentre il secondo mette in luce i tempi grami (peraltro facendo ottenere al nuovo spettacolo messo in piedi dalla compagnia un grande successo). Né si tratta solo di una contrapposizione di modi: il primo numero è a suo modo lineare (canto e danza si sviluppano in continuità), mentre il secondo appare assai più complesso ("*Remember my forgotten man*" è costruito sull'accumulo, sulla progressione e sul salto: ho sempre pensato che sarebbe potuto piacere a Ejzenštejn per la sua qualità essenzialmente "patetica", che gli consente di non essere solo una versione hollywoodiana, mettiamo, de *Il Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo, ma una spirale che si avvita sul tema del dolore e del riscatto). La contrapposizione è più sottile, ma in qualche modo decisiva.

Prendiamo "*We are in the money*": fin dal suo titolo, ciò che il numero esprime è il senso tutto fisico dell'immersione nel denaro (e effettivamente le *chorus girls* sono "a bagno"

nelle monete, come Paperone); c'è in esso l'idea di un contatto diretto con lo sfavillare della materia e dunque il richiamo a un piacere connesso alla presenza di forti e immediate sensazioni. Ed effettivamente il numero presenta una grande ricchezza di stimoli percettivi, sia sul piano visivo sia su quello sonoro; coreografie, scenografie e melodie si rincorrono e si accavallano fino a formare un insieme in qualche modo strabordante. La scansione che permea lo spettacolo dà poi a questo insieme una ulteriore intensità. Ne deriva una vera e propria *ebbrezza sensoriale*, anzi, un'*ebbrezza ritmica*: il mondo sullo schermo vibra, e noi con lui. In questo senso "*We are in the money*" è un bell'esempio di quella "opera d'arte totale degli effetti" di cui parlava Kracauer: tutto provoca la nostra attenzione; e la provocazione dell'attenzione è la vera posta in gioco.

"*Remember my forgotten man*" sembra lavorare invece su un altro piano. È ben vero che l'intensità sensoriale non è minore che nell'esempio precedente: anche qui abbiamo una coreografia, una scenografia e una melodia che si intrecciano tra loro creando un insieme assai deciso; inoltre c'è una varietà di situazioni che rende il tutto ancora più carico. Tuttavia, come il titolo del numero suggerisce bene, non si ha soltanto a che fare con una grande ricchezza di stimoli rivolti ai nostri sensi, bensì anche con una memoria, e dunque con una commemorazione e una presa di coscienza. Appunto: *Remember my forgotten man*; tienilo presente e capiscilo. Ciò che allora viene in primo piano non è più la cascata delle *sensazioni* (diciamo, la presenza di una *sensorialità* esasperata), ma anche il bisogno di dare *significato* a ciò che ci circonda (in una parola, il bisogno di *sensatezza*).

Sensazioni, significati. È appena il caso di ricordare che questa contrapposizione ci riporta a uno degli snodi cruciali della modernità novecentesca. Da un lato abbiamo una crescente eccitazione dei sensi (è l'"intensificazione della vita nervosa" simmeliana)[51] e con essa la voglia di impadronirci di tutti gli stimoli che ci provengono dal mondo esterno. Ciò che in una tale voglia si esprime è il bisogno di "essere lì", nel cuore delle cose, per poterle vivere pienamente: solo quando si

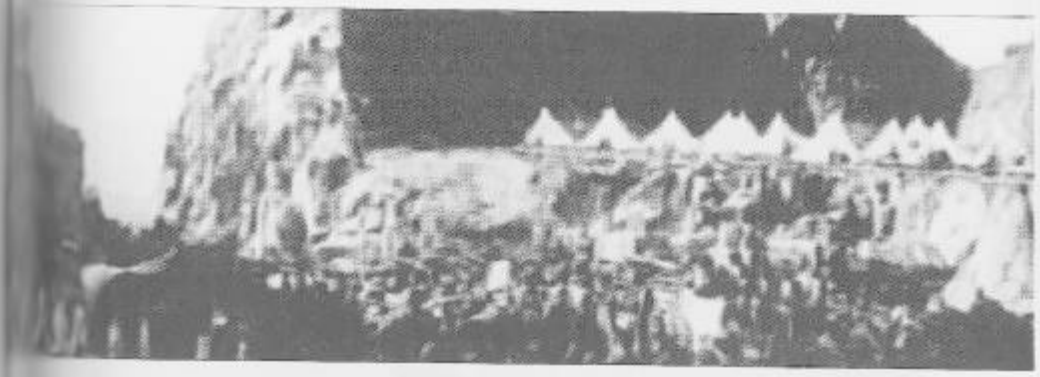
avverte lo strepito della realtà si può dire di essere in contatto con essa. Tanto è vero che se l'"essere lì" non può concretamente realizzarsi, si chiede almeno che gli stimoli siano riprodotti artificialmente, per poter aver l'impressione di un contatto "quasi" effettivo. In ogni caso, c'è una equazione tra l'essere colpiti nei sensi e l'avere una esperienza piena. Dall'altro lato abbiamo invece l'oscura paura di non capire quanto accade, di non afferrarne la logica e i significati. In questo caso "essere lì", nel cuore delle cose, diventa un fatto controproducente: per comprendere la realtà, infatti, è necessario un certo distacco, sia fisico che mentale, legato alla possibilità di rielaborare i dati; insomma, c'è bisogno di una distanza critica. Gli stimoli troppo vivi rendono difficile un tale distacco: coinvolgono, catturano, travolgono. Bisognerà allora difendersene (di nuovo Simmel): a costo di spezzare l'equazione tra sensazione ed esperienza, facendo di quest'ultima, al contrario che nel caso precedente, il luogo di una forte riflessività. Dunque due poli, due opzioni. E di conseguenza un dilemma. Farsi conquistare da una pienezza di sensazioni o cercare di riguadagnare un senso? Esporsi al mondo con il suo tumulto o passare attraverso il linguaggio con i suoi significati? Pensare l'esperienza come un contatto diretto con le cose o come una lenta riconquista personale? Vedere per sentire o vedere per comprendere?

Gold Diggers of 1933, nel passaggio dal primo all'ultimo numero, dà una risposta a questo dilemma. Ripercorriamo allora il cammino del film, ripartendo dall'inizio. Ho detto come l'ebbrezza del ritmo offerta da "*We are in the money*", nonostante l'euforia che induce, possiede una sua fragilità interna: nel momento stesso in cui esprime il contatto fisico con la materia, essa sembra anche farci perdere un'effettiva comprensione dei fatti. "È la grande depressione, bellezza": così una delle *chorus girls* commenta l'interruzione forzata delle prove, implicitamente riconoscendo che lo spettacolo, in cui era fino a un attimo prima impegnata, non stava facendo i conti con la concretezza della situazione sociale fuori dal teatro. Ma la realtà non è eludibile, neanche dalla più escapista delle recite: essa impone sia la propria presenza, sia le proprie

ragioni. Ed ecco infatti che il film cercherà di far spazio a questa presenza e a queste ragioni: e lo farà lungo due strade parallele, che ci porteranno ad aggiungere alla densità sensoriale anche l'insistenza di un senso.

La prima strada consiste nell'intrecciare alla vicenda "interna", centrata sulla realizzazione di uno spettacolo teatrale, una vicenda "esterna", che riflette e spiega gli andamenti della precedente. In *Gold Diggers* la vicenda esterna è quella dell'amore tra il cantante e la ballerina: essa si dipana attraverso una serie di peripezie che trovano un'eco in quelle della vicenda interna,[52] e che grazie a un tale gioco di corrispondenze la "situano" e la "motivano". I due amanti si corteggiano, e cominciano a danzare "*Petting in the park*"; basta questa cornice perché la danza cessi di essere un momento di semplice ebbrezza e da un lato mostri le sue connessioni con rituali che appartengono alla società, dall'altro riveli, per analogia, la sua sottile natura di atto di seduzione nei confronti dello spettatore. Aggiungiamo che questa sovrapposizione di piani è del tutto consueta nel *backstage musical*, un genere in cui la presentazione di uno spettacolo si accompagna all'illustrazione del suo allestimento; la formula tuttavia risulta sempre produttiva, visto che attraverso questa via momenti di pura eccitazione percettiva, quali sono i numeri di canto e di danza, trovano una loro motivazione e più in generale portano il film ad aprirsi a una sorta di *autocoscienza*.

La seconda strada è in qualche modo più radicale. Essa consiste nel mettere direttamente in scena la realtà che ha portato a interrompere il numero di apertura, trasformandola da presenza dimenticata a dato del tutto evidente. Ecco allora che la Grande Depressione sale di nuovo sul palcoscenico, ma questa volta come tema dello spettacolo stesso. È appunto quello che succede con "*Remember my forgotten man*": Joan Blondell canta tutto il disagio di una donna che ha perso il suo amore e che si è persa, mentre il coro ricorda con intense parole i motivi che hanno portato a una tale sconfitta e la coreografia illustra con un ricchissimo movimento scenico ciò che i versi della canzone ci dicono.[53] L'effetto è quello di dare all'eccitazione percettiva una dimen-

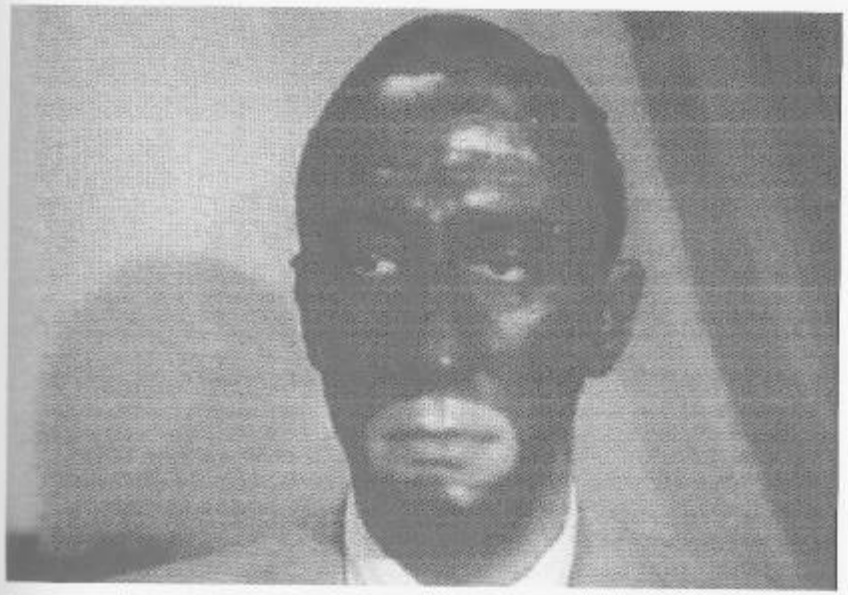


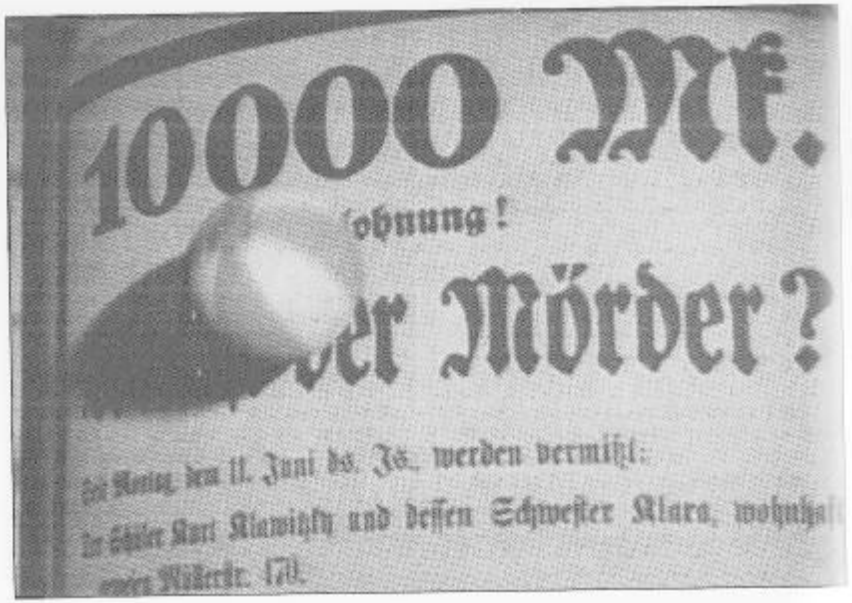
A. Gance, *Napoléon*, Francia, 1927. Trittico con il panorama del campo francese (capitolo 2).

A. Gance, *Napoléon*, Francia, 1927. Trittico con sovrimpressioni (capitolo 2).

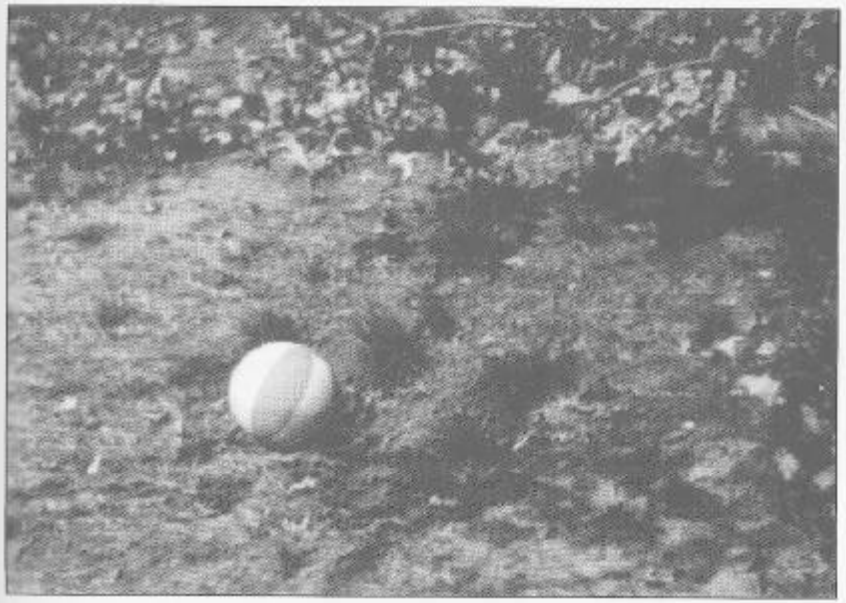
A. Gance, *Napoléon*, Francia, 1927. Trittico a "pala d'altare" (capitolo 2).

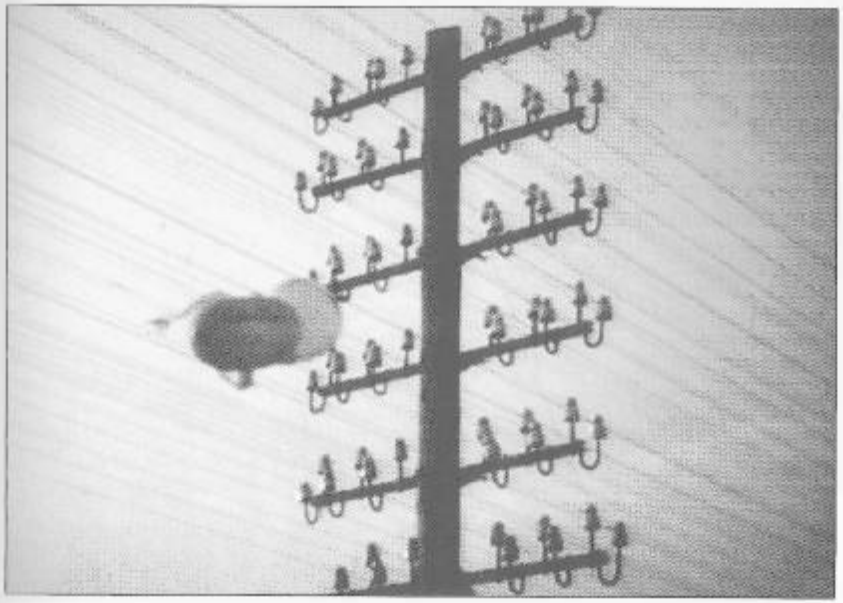
A. Hitchcock, *Young and Innocent* (Giovane e innocente), Gran Bretagna, 1937.
Finale della gru che dal totale della hall arriva al Primo Piano dell'assassino

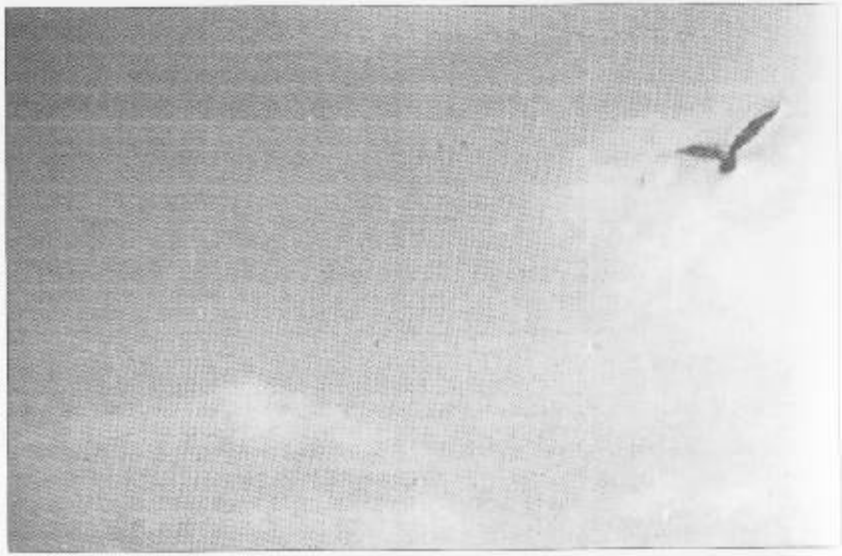




F. Lang, *M* (M-il mostro di Düsseldorf), Germania, 1931. Sequenza di apertura del film: l'assassinio di Elsie (capitolo 2).







J. Epstein, *La glace à trois faces*, Francia, 1927. Un gabbiano colpisce il portagonista nella sua folle corsa in automobile (capitolo 3).

J. Epstein, *La glace à trois faces*, Francia, 1927. Il protagonista si riflette nello specchio a tre ante (capitolo 3).

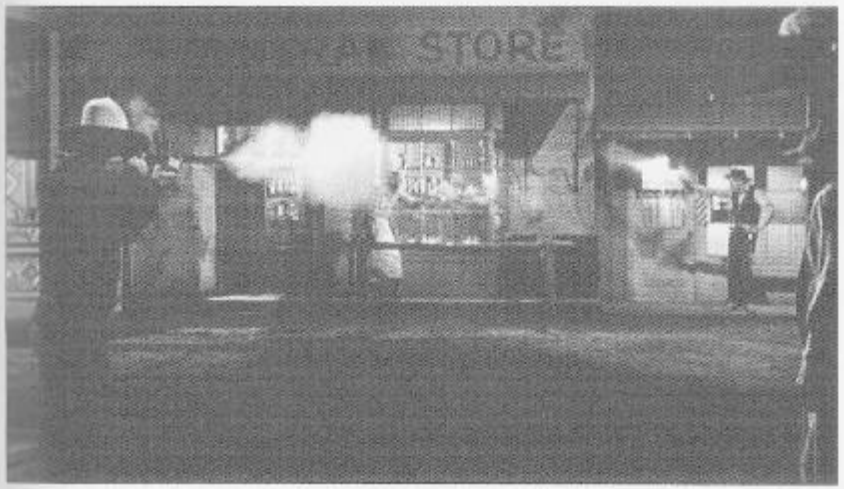
D. Daves, *Dark Passage* (La fuga), USA, 1947.
Esempio dello sguardo in Soggettiva di Vincent (capitolo 3).

D. Daves, *Dark Passage* (La fuga), USA, 1947.
Il chirurgo plastico si appresta a operare Vincent (capitolo 3).

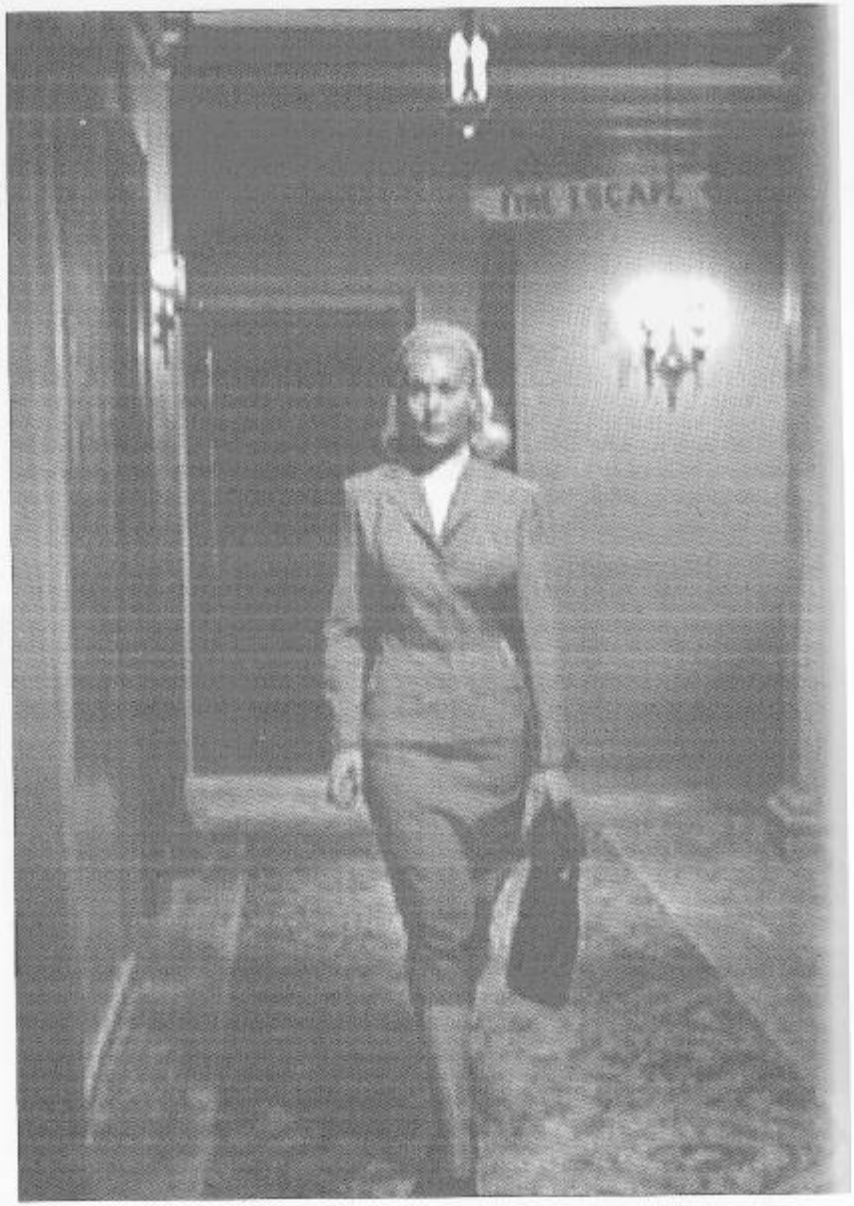
D. Daves, *Dark Passage* (La fuga), USA, 1947.
Durante l'operazione si materializzano gli incubi di Vincent (capitolo 3).

D. Daves, *Dark Passage* (La fuga), USA, 1947.
Dopo l'operazione chirurgica si svela allo spettatore il volto del protagonista (capitolo 3).

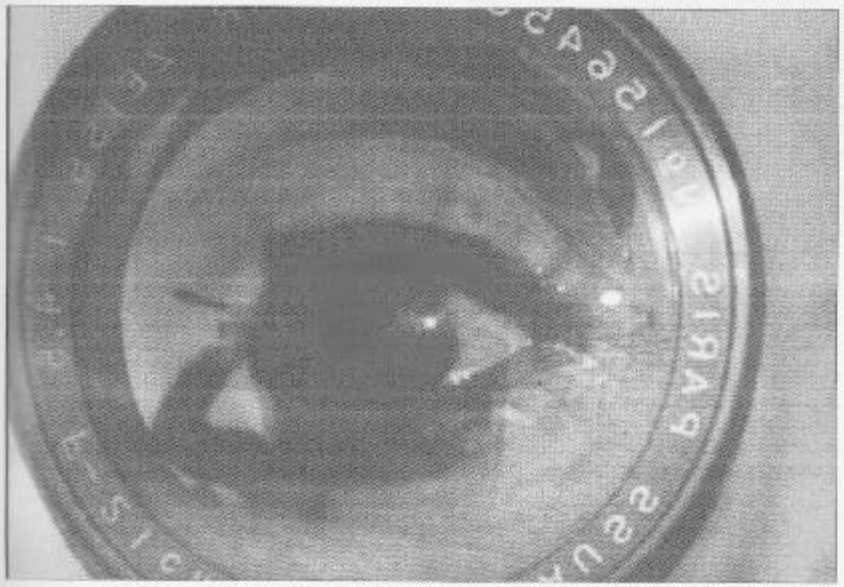
J. Ford, *The Man Who Shot Liberty Valance* (L'uomo che uccise Liberty Valance), USA, 1962. Ramson Stoddard e Tom Doniphon durante l'assemblea cittadina (capitolo 3).



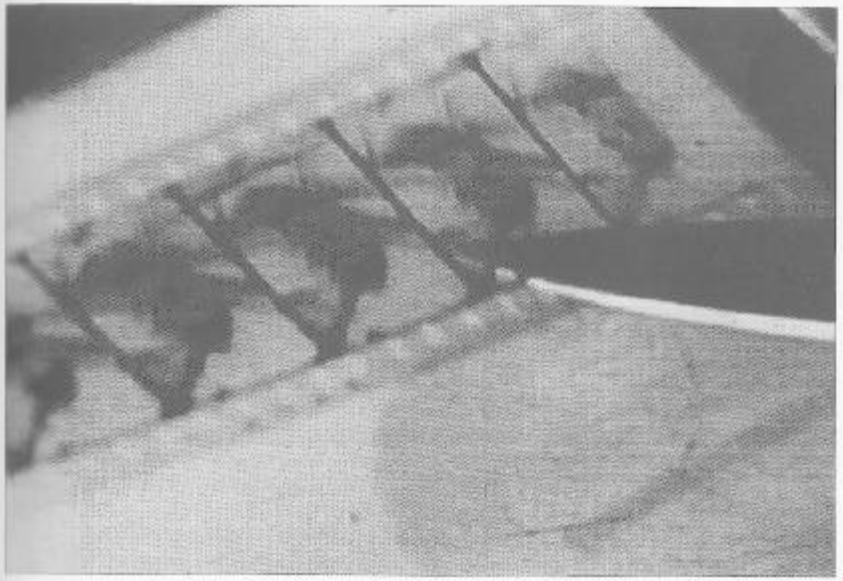
J. Ford, *The Man Who Shot Liberty Valance* (L'uomo che uccise Liberty Valance), USA, 1962. La verità sul duello (capitolo 3).



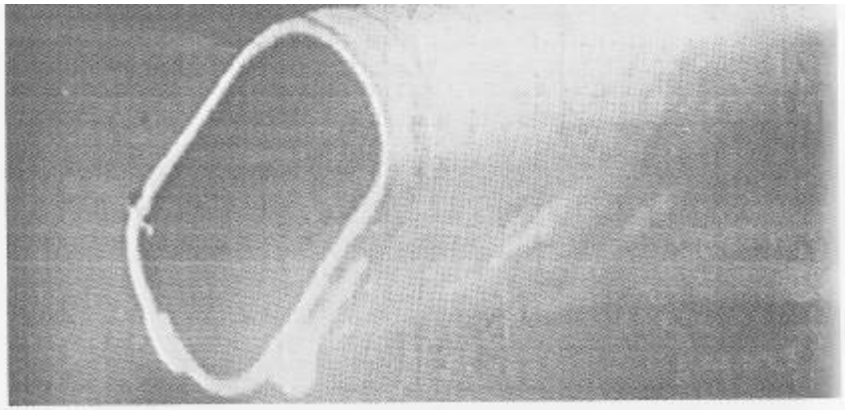
A. Hitchcock, *Vertigo* (La donna che visse due volte), USA, 1958. Judy prende le sembianze di Madeline (capitolo 3).

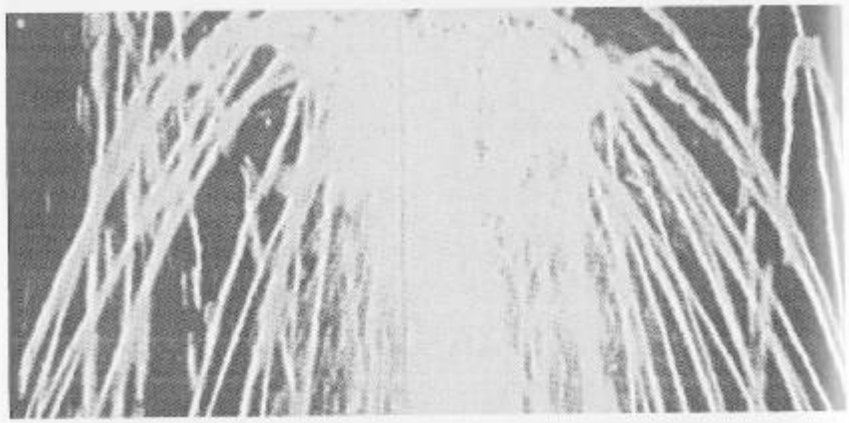


D. Vertov, *Celovek s kinoapparatom* (L'uomo con la macchina da presa), URSS, 1929. L'occhio della macchina da presa (capitolo 4).

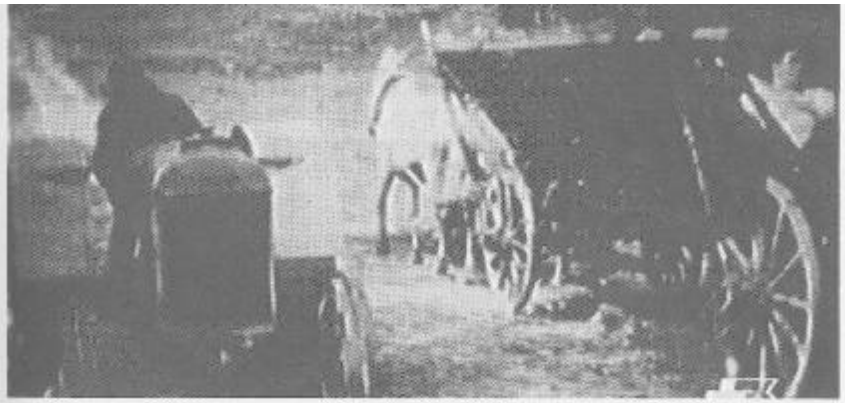


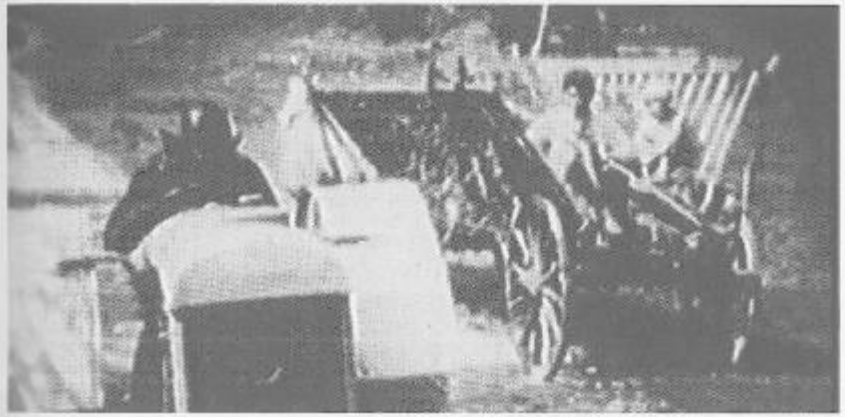
D. Vertov, *Celovek s kinoapparatom* (L'uomo con la macchina da presa), URSS, 1929. La forbice taglia la pellicola (capitolo 4).



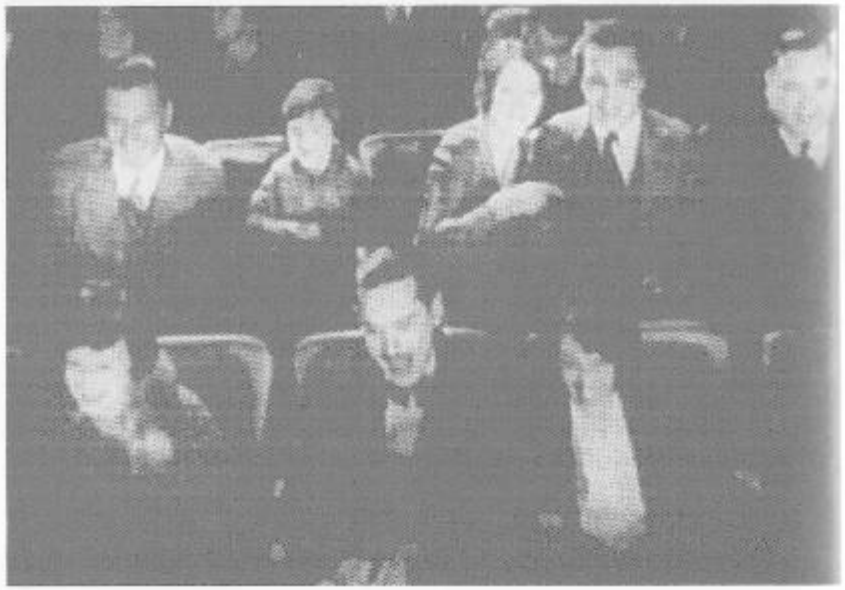


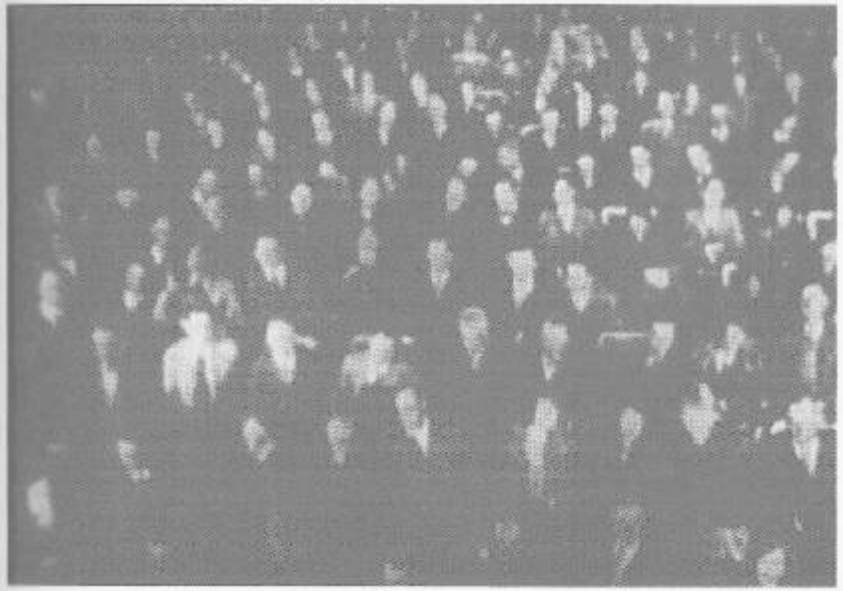
S. M. Ejzenštejn, *Staroe i novoe – General'naja Linija* (Il vecchio e il nuovo – La linea generale), URSS, 1926. Sequenza della scrematrice (capitolo 5).





S. M. Ejzenštejn, *Staroe i novoe – General'naja Linija* (Il vecchio e il nuovo – La linea generale), URSS, 1926. Marfa procede sul nuovo trattore (capitolo 5).





K. Vidor, *The Crowd* (La folla), USA, 1928.
Sequenza finale: la macchina da presa si allontana da John e Mary fino a mostrarli
in mezzo a una folla (capitolo 6).

M. Antonioni, *Blow Up*, Italia/Gran Bretagna, 1966.
Immagine dell'ingrandimento fotografico seguita dalla Semisoggettiva di Thomas
(capitolo 6.)

sione ancor più profonda: non solo essa acquista una componente autoriflessiva, ma può proporsi anche quale occasione di cercare di afferrare cognitivamente il mondo. La situazione offerta da "*We are in the money*" è così riscattata: i numeri che il film continua a ospitare ora hanno una loro spiegazione; soprattutto quello di chiusura dimostra come l'ebbrezza del ritmo non esclude necessariamente una comprensione del reale; sensazioni e significati possono ricongiungersi; e il piacere dei sensi può anche diventare momento di conoscenza.

È appena il caso di notare che questa ricomposizione è resa possibile dal recupero di un racconto: ciò che interviene è da una parte una storia (quella dei due amanti e della compagnia teatrale), dall'altra la Storia (quella di una nazione). Se le sensazioni assumono un significato, è perché c'è una narrazione che si fa avanti. Il racconto del resto ha una speciale capacità di far emergere la "logica" che muove la realtà di cui esso si occupa. Da un lato, consente di disporre gli avvenimenti in modo tale che i loro nessi possano venire alla superficie e dunque rende evidente l'esistenza di una trama. Dall'altro, permette di riportare il singolo caso presentato a situazioni simili e ricorrenti e dunque aiuta a generalizzare e ad astrarre. Sotto questo aspetto il racconto è uno strumento che sembra fatto apposta per portare alla luce delle linee di forza e una esemplarità: appunto, un senso. Tuttavia, per quanto lavori su dei significati, il racconto non trascura le sensazioni. La sua forza infatti dipende anche dalla presenza di una serie di sollecitazioni indirizzate direttamente ai sensi del suo destinatario: per restare al film, le "scene madri", quelle in cui i diversi destini dei personaggi vengono alla superficie, chiarendo fino in fondo contenuti e forme dei comportamenti di ciascuno, sono spesso anche scene di grandissima intensità percettiva, in cui la colonna visiva e quella musicale sembrano letteralmente esplodere. Qui il senso non oblitera la sensazione, ma semmai la integra in sé.

Il punto è importante. C'è infatti un indirizzo storico-critico diffuso per il quale il racconto filmico costituisce un momento di deprivazione. In particolare, la sua adozione da

parte del cinema a cavallo tra il primo e il secondo decennio del Novecento avrebbe comportato una rinuncia a quella varietà di richiami rivolti allo spettatore che era tipica dei film dei primi tempi, in cui ciò che contava era la presenza di vere e proprie "attrazioni";[54] così come la sua centralità nel cinema *mainstream* avrebbe comportato un impoverimento della dimensione visiva, che rimane ricca solo nel cinema di ricerca e sperimentale, in cui è la pura immagine a funzionare ancora da baricentro.[55] Concentrandosi sulla "logica" dei fatti, il racconto non lascerebbe posto ad altri tipi di indicazioni che non siano quelle che servono a rendere chiaro il filo degli eventi. Un tale indirizzo storico-critico ha dalla sua qualche ragione. È vero infatti che il racconto non chiama in causa lo spettatore come facevano le "attrazioni": lo coinvolge, più che colpirlo. Ancora, è vero che il racconto ha operato da monopolista, impedendo l'adozione di strade più attente alla dimensione percettiva (la teoria del cinema ospiterà poi queste ipotesi in controtendenza, qual è per esempio la "cinemelografia" invocata da Pirandello).[56] Infine, è vero che il racconto ha offerto spesso soluzioni schematiche che hanno giustificato un sentimento di insoddisfazione. Tuttavia, lo ripeto, la narrazione non ha mai trascurato la sensorialità. Basta pensare all'uso di procedimenti come il Primo Piano o il Dettaglio, che nel cinema narrativo indubbiamente servono soprattutto a fissare l'attenzione dello spettatore, ma che non perdono del tutto la loro primitiva funzione di shock visivi; o basta pensare a certi simbolismi elementari come i calendari che si sfogliano, che nel cinema narrativo servono a trasmettere un'idea, ma che non cessano di costituire delle piccole provocazioni percettive. Va aggiunto che questi momenti di sorpresa non sempre sono "piegati" alle ragioni del racconto: spesso anzi essi costituiscono delle occasioni per mettere in questione la dimensione diegetica. Il Primo Piano serve a far vedere meglio, ma cambia anche i connotati degli oggetti; il calendario che si sfoglia ci dà l'idea del tempo che passa, ma ci dice anche che il mondo forse ha qualcosa di magico. La sensazione spesso interroga il senso.[57]

Dunque il racconto come punto di confluenza di sensibile e di sensato: come luogo di una circolarità tra i due poli, sia in vista di una ri-funzionalizzazione del sensibile, sia in vista di una re-interrogazione del sensato. Al di là dell'esempio fornitoci da *Gold Diggers*, un genere come il musical è particolarmente indicativo al proposito: i numeri che lo punteggiano fanno appello soprattutto alla sensorialità e tuttavia sono anche pronti a rifluire in una narrazione che dà loro un senso; questa narrazione da parte sua obbedisce a una logica, ma proprio per la presenza dei numeri conserva anche un'aria di eccedenza, di libertà, quasi di eversione, del tutto straordinaria.[58] La *parade* che spesso conclude i musical (e anche il numero che conclude *Gold Diggers* è in parte una *parade*) può essere l'emblema di questo equilibrio instabile: celebra generalmente i fasti della Patria, ma con gran dispiego di maschere, danze e fanfare; coniuga gusto dell'attrazione e lezione di Storia; provoca e insegna, ammonisce ed eccita. Essa si pone insomma come la passerella in cui il sensibile e il sensato possono andare a braccetto. Appunto: Riconciliazione Nazionale.

5.5. Costruire emozioni

Proviamo a riannodare i fili del nostro discorso. I tre film analizzati ruotano attorno a uno snodo essenziale nella modernità. Si tratta di ciò che Simmel chiama l'intensificazione della vita nervosa: il mondo diventa più ricco di sollecitazioni e i suoi abitanti aumentano la loro sensibilità.[59] Ciascun film ci ha consentito di mettere in luce una particolare forma di eccitazione sensoriale: rispettivamente l'ebbrezza del movimento, l'ebbrezza del cambiamento e l'ebbrezza del ritmo. In parallelo però sono anche emersi i pericoli connessi a una tale eccitazione sensoriale: il rischio di perdere l'orientamento (il mondo corre e io non so dove mi trovo); quello di non saper afferrare le nuove forme (il mondo cambia e io non lo riconosco né mi riconosco); quello di smarrire il senso delle cose (il mondo segue una cadenza e io non capisco il perché). Di fronte a una tale situazione, il cinema sembra sviluppare

una doppia linea di condotta: da un lato mette in campo uno sguardo a sua volta eccitato, che accoglie gli stimoli e anzi li rilancia; dall'altro lato fornisce a questo sguardo difese adeguate che lo mettano al riparo dagli eventuali pericoli. Ecco allora che, di fronte alla realtà che corre, lo sguardo filmico dimostra d'essere altrettanto veloce: si muove, si sposta tra scenari diversi, va un passo più avanti. Nello stesso momento, non si perde: l'osservatore sa dove si trova e dunque accompagna il flusso degli eventi anziché esserne o travolto o espulso. La corsa contro il tempo è l'immagine chiave di questa sfida con la velocità; ma anche l'attesa, la fuga o l'immobilità sono atteggiamenti che il cinema registra e fa propri. Stessa risposta di fronte al mondo che cambia: lo sguardo filmico dimostra di sapersi aprire al nuovo, di saperlo anche sognare, e infine di saperlo dividere dal vecchio. Nello stesso momento, esso si attrezza contro la paura dell'ignoto: il processo di figurazione e rifigurazione che i film compiono consente di far apparire il nuovo come l'effetto di una ri-generazione e su questa base come qualcosa di accettabile e di accettato. Il cinema adotta un comportamento simile anche con il mondo come pura pulsazione ritmica: da un lato il suo sguardo sa accogliere ogni sollecitazione; sa "danzare" all'unisono con la materia e con i corpi; dall'altro lato sa anche rimettersi sulla strada del senso; quel senso che nello stordimento delle impressioni sembra perduto e che una narrazione è in grado di riconquistare. Insomma, il cinema è in grado di misurarsi con un mondo eccitato; anzi, dà un'immagine di questa eccitazione e dunque contribuisce a renderla percettibile; gode dell'ebbrezza che essa comporta; ma sa anche far fronte alla catastrofe che in ogni eccitazione incombe. La dialettica tra intensificazione della vita nervosa e difesa dall'eccesso di sensazioni trova nel cinema un punto di equilibrio.

Siamo evidentemente di fronte a una dinamica negoziale, che punta a trovare delle confluenze tra spinte ed esigenze diverse; e a una dinamica che si intreccia con un processo di messa in forma, dato che questa eccitazione senza rischi sa fissarsi in immagini o in procedimenti precisi, anche se a livelli diversi, quali sono per esempio il *cross-cutting*, la *suspense*, la

contaminazione iconografica o la *parade*. Tra queste negoziazioni, la più interessante è indubbiamente quella che si svolge tra una pienezza di sensazioni e la riconquista di un senso. Lo è per almeno tre motivi.

Il primo è che la confluenza di sensibile e sensato consente al cinema di costruirsi una doppia parentela. Per un verso, esso si collega ai dispositivi che tra Otto e Novecento hanno lavorato soprattutto sullo stimolo sensoriale: penso per esempio ai parchi di divertimento con le loro attrazioni quali l'ottovolante o la grande ruota, il tunnel delle meraviglie o la galleria degli specchi, la casa dei fantasmi o la giostra: apparati volti a costruire una esperienza "eccitata". Per un altro verso, però, il cinema si collega anche agli strumenti dell'osservazione scientifica, come il microscopio, il telescopio, la microfotografia ecc.: apparati in cui la percezione si trasforma in conoscenza. Ma i riferimenti possono anche andare più in là. Sempre nei primi anni del Novecento, da un lato abbiamo una ricerca soprattutto nel campo della pittura che mira non tanto a raffigurare il mondo, quanto ad acuire i sensi dell'osservatore (facendogli percepire ora la realtà attraverso stimoli sinestetici, ora la materia di cui il quadro è fatto, ora l'ambiente in cui l'osservatore è immerso: l'esito finale di questa tendenza mi paiono le odierne installazioni multimediali, a cui il cinema del grande schermo, del *sensorround*, degli effetti espansi non è certo estraneo); dall'altro abbiamo una ricerca soprattutto nel campo della letteratura che punta a conquistare alla comprensione zone incerte di realtà, magari attraverso un sistematico controllo dei propri stessi strumenti espressivi. Il cinema può far riferimento sia a un versante che all'altro: ora è una giostra, ora un telescopio, ora è un dipinto sperimentale, ora un romanzo autoriflessivo. È ciascuna di queste cose, in forma non di rado estrema; ed è un luogo in cui i poli opposti si incontrano, fino a incastrarsi.

Parallelamente, questa attenzione del cinema tanto alla sensazione quanto al senso gli consente anche di costruirsi una doppia storia. Non è un caso che esso abbia potuto seguire la strada delle "attrazioni", soprattutto nei primi tempi, per poi virare verso i modi della narrazione, caratteristici del

cinema *mainstream*: entrambi i percorsi potevano rientrare nel suo destino. Le innovazioni tecnologiche che ne hanno punteggiato la vita ci offrono un ulteriore riscontro. Prendiamo per esempio il sonoro: la sua adozione consente di acquisire un nuovo canale sensoriale e dunque di predisporre un'ulteriore fonte di eccitazione percettiva; ma rappresenta anche l'ingresso in campo di una nuova dimensione espressiva, grazie a cui costruire un "discorso sulla realtà" insieme più completo e più complesso.[60] Con la musica, la parola e i rumori, il film si avvicina a quell'ideale di "opera d'arte totale" che sulla scia di Wagner molti si erano augurati: ne approfitta da un lato per avvolgere e assorbire, dall'altro però anche per costruire nuovi simbolismi sia pur sciolti nella prosa del quotidiano.[61] O prendiamo il colore: la sua presenza sollecita ulteriormente la vista e nel contempo la declina sovente sul registro dello stupore; nello stesso tempo però consente anche di mobilitare un nuovo codice semantico, grazie a cui far emergere particolari connotazioni, motivi altrimenti nascosti, sensi altrimenti sommersi. La "rapsodia in giallo" straordinariamente orchestrata da Ejzenštejn in uno dei suoi saggi più famosi[62] è al proposito esemplare.

Ma la confluenza di sensibile e sensato, oltre a mettere in luce i doppi fili su cui si annoda il cinema, ci aiuta anche a capire come il problema essenziale consista nel trovare, di fronte all'eccitazione sensoriale, dei modi per organizzarla. L'ordine narrativo è uno di questi modi: il racconto mette in fila, collega tra loro e rende reciprocamente funzionali gli stimoli sensoriali; appunto, dà loro un *senso*. Ma si può anche ampliare e forse spostare l'attenzione e prendere in esame il problema dell'organizzazione della sensorialità in generale. Con un piccolo gesto eretico, vorrei a questo proposito affiancare due testi teorici degli anni Venti assai diversi tra loro quanto a rilevanza e qualità. Il primo, pressoché dimenticato, e forse non a torto, ha però un titolo e una collocazione significativi: si tratta di *Signification du cinéma* di Léon Pierre-Quint, apparso nella splendida collezione *L'art cinématographique*.[63] Pierre-Quint, dopo aver sondato parecchie strade, a un certo punto opera un riferimento in qualche modo decisivo: chiama in causa le "invenzioni scientifiche che prolungano la portata dei nostri sensi" e la cui particolarità consiste nel creare "una eccitazione *sconosciuta* fino a quel punto nella nostra coscienza". Il cinema fa parte direttamente di queste invenzioni: "attraverso i cambiamenti di campo, i primi piani, le dissolvenze, le sovrimpressioni, il rallentato, l'accelerato, i trucchi e le deformazioni, il cinema apporta ai nostri sensi impressioni nuove". Ora sono proprio queste impressioni che costituiscono il materiale di base dell'arte cinematografica: se un film esprime qualcosa, è a partire "non da un'idea, ma da una emozione immediata". Tuttavia, affinché una tale capacità espressiva si possa affermare appieno, bisogna che queste impressioni "si moltiplichino, si organizzino e assumano un andamento ritmico fino a evocare i grandi sentimenti umani". Solo partendo da questo fatto il cinema potrà trovare la propria strada e diventare una forma d'arte originale; solo così potrà riscattare i suoi primi incerti passi. Dunque una tecnologia che sollecita i sensi; il film come complesso di impressioni; e la necessità di una orchestrazione degli stimoli perché la significazione si affermi. La formula di Pierre-Quint è in definitiva questa.[64]

Ritroviamo quasi gli stessi termini, utilizzati con ben maggior consapevolezza, anche nel secondo testo, di due anni anteriore: si tratta di un intervento questa volta famosissimo, "Il montaggio delle attrazioni cinematografiche" di S.M. Ejzenštejn.[65] Ejzenštejn riprende una via già sperimentata a teatro e ne vede la perfetta applicabilità al cinema: alla base di ogni film c'è sempre una serie di provocazioni sensoriali, una serie di *attrazioni*; la loro azione non è però fine a se stessa, bensì serve a orientare lo spettatore nei confronti dei fatti rappresentati; per far emergere questo orientamento, è in ogni caso necessario collegare queste attrazioni tra loro e con gli altri elementi in gioco, arrivando così a una compiuta organizzazione. "L'attrazione è per noi qualsiasi fatto presentato (azione, oggetto, fenomeno, combinazione consapevole ecc.), noto e verificato, inteso come impulso che esercita un determinato effetto sull'attenzione e l'emozione dello spettatore e che, connesso con altri fatti, è capace di orientare l'e-

mozione dello spettatore in una determinata direzione, indicata dal fine che lo spettacolo si propone".[66] Tre osservazioni per chiarire il quadro. La prima è che Ejzenštejn pensa che l'organizzazione delle attrazioni possa implicare, e insieme riposare, su un vero e proprio *calcolo* delle pressioni esercitate sullo spettatore: è solo un tale calcolo che può garantire una efficace azione del film. In secondo luogo l'organizzazione delle attrazioni porta a orientare l'*emozione* dello spettatore: ciò che è in gioco è un "modellaggio psicologico" più che la costruzione di un concetto, come sarà negli scritti posteriori di Ejzenštejn. Tuttavia questa emozione non è scissa dalla presenza di un senso: anzi, è proprio perché gli stimoli inviati allo spettatore vengono strutturati, finalizzati e tradotti in un atteggiamento preciso che un insieme di shock percettivi diventa un complesso emozionale. Detto altrimenti, solo una volta organizzate le attrazioni diventano emozione. Ciò significa che l'emozione va costruita e deve esserlo attraverso lo stesso processo con cui viene elaborato il senso: solo una orchestrazione della eccitazione consente di muovere e commuovere veramente lo spettatore.[67] In terzo luogo, per Ejzenštejn la chiave di volta dell'organizzazione delle attrazioni è evidentemente il *montaggio*: è esso che assicura la possibilità di collegare tra loro in modo calcolato i singoli spunti offerti allo spettatore.[68]

Non è il caso qui né di ripercorrere la storia di questo concetto in Ejzenštejn, né di confrontare la sua concezione con altre che la teoria del cinema ha via via elaborato. Mi limiterò a dire che proprio la nozione ejzenstenjana di montaggio, che ne evidenzia non tanto la natura di procedimento tecnico (il taglia-e-incolla dei pezzi di pellicola) quanto quella di principio costruttivo del film (la base della sua organizzazione formale), è proprio questa nozione che ci consente di capire come il montaggio sia lo strumento per eccellenza grazie a cui negoziare la presenza di una percezione eccitata, con i suoi benefici e i suoi rischi. Nel montaggio infatti ogni elemento conserva la sua specifica qualità "attrazionale": ogni inquadratura può continuare a proporsi come shock e dunque a "colpire" lo spettatore. Anzi, la successione delle inquadrature in montaggi particolari come il "montaggio a pezzi brevi", accentua ulteriormente il valore "aggressivo" di ciascun segmento.[69] Ma il montaggio dà anche ordine alla successione delle inquadrature e dunque riorganizza le sensazioni in un insieme coordinato. Una tale strutturazione può avere diversi fini e seguire diversi criteri: abbiamo già visto, nelle pagine precedenti, analizzando *Intolerance* o *Staroe i novoe*, come essa possa distribuire le diverse immagini di realtà attorno a parametri spazio-temporali certi (Griffith) o al contrario fonderle in un tutt'uno pronto a uscire dai propri stessi confini (Ejzenštejn). Diciamo, più in generale, che questa strutturazione può porsi come luogo del conflitto tra inquadrature (il primo Ejzenštejn); come mezzo per realizzare una successione (Pudovkin); come strumento per costruire una realtà ideale (Balász); come simulazione del percorso ottico di un osservatore (il *découpage* classico); come costruzione di un catalogo di situazioni (Burch) ecc. Resta in ogni caso che questa strutturazione consente di prendere in mano gli shock, di incanalarli e di renderli funzionali, lasciandoli nondimeno operare. Sotto questo aspetto il montaggio (anche quello meno "disciplinato") è in qualche modo l'altra faccia dell'ordine narrativo: anch'esso lavora perché un insieme di spunti si riorganizzi attorno a una "logica" (quale essa poi sia). E dunque introduce in una situazione caratterizzata dall'eccitazione dei sensi, un principio che ricorda l'"intelletto" simmeliano: gli stimoli possono essere rapportati a un fine, possono essere misurati sulla loro utilità, possono essere scelti e combinati sulla base di un "calcolo" (Ejzenštejn); in ogni caso, non saranno lasciati liberi di colpire in ogni luogo e in ogni tempo. (Aggiungo anche che, poiché il montaggio porta presto a una "retorica", oltre che il calcolo imposto dalla ragion pratica può entrare in campo anche l'abitudine e dunque una certa capacità di ottundere i sensi, non tenendoli sempre tesi: nel montaggio, l'intellettuale e il *blasé* si sovrappongono...).

Posso terminare allora qui. Il cinema è un luogo di esaltazione percettiva. Vedere un film è riempirsi gli occhi e insieme avere il cuore in tumulto. Del resto, questa "aggressività" del cinema può ben essere riportata alla presenza di un dop-

pio "corpo": il corpo della realtà, con la sua vivezza, e il corpo della pellicola, con la sua "sensibilità". Detto altrimenti, se le immagini e i suoni funzionano da shock, è perché essi hanno dalla loro una fisicità: quella appunto di una pellicola che a sua volta ha "rapinato" la concretezza del reale. Come ha ben dimostrato Bazin, e dopo di lui Daney, nel momento stesso in cui un film fruga tra le pieghe del mondo e ce lo riporta senza pietà, ecco che diventa "crudele", ecco che diventa "violento".[70] Ogni film è in buona sostanza pornografico: esibisce il suo corpo ed esibisce corpi di cose.[71] Il suo eccesso percettivo trova proprio in questa radice una giustificazione e una riprova. Tuttavia il cinema è anche un luogo in cui lo shock percettivo non costituisce una minaccia per l'equilibrio dello spettatore: costui può appunto esaltarsi, senza necessariamente perdersi. Il film è una costruzione: e come ogni costruzione "mette ordine" tra i propri elementi di base, comprese le sollecitazioni rivolte al suo fruitore. Gli stimoli allora si coordinano tra loro, assumono una funzione, si piegano a un disegno: si integrano in una storia e con ciò recuperano le loro coordinate, la loro riconoscibilità, il loro senso. Il cinema è appunto questo: un'esperienza che ondeggia tra la possibilità di un'eccitazione oltre misura e il rispetto di misure che evitino ogni rischio. È terra di mezzo, in cui il vai e vieni serve a recuperare un tumulto equilibrato. Per arrivare a ciò di cui l'uomo moderno ha bisogno: una *buona emozione*.

NOTE

[1] S. Kracauer, *Kult der Zerstreuung*, originariamente pubblicato sulla «Frankfurter Allgemeine» del 4 März 1926, poi incluso in *Das Ornament der Masse,* Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963 (tr. it. "Il culto del divertimento", in *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982, p. 79). Per una migliore comprensione delle posizioni e dell'evoluzione di Kracauer negli anni della *Frankfurter Zeitung* (anni che si distendono praticamente per tutto il secondo decennio del secolo), si veda in particolare M. Hansen, *America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on cinema and Modernity*, in L. Charney - V.R. Schwartz (eds), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 363-402.

[2] S. Kracauer, *La massa come ornamento*, op. cit., le citazioni sono tratte rispettivamente da p. 79 (corsivo dell'autore), p. 80 e p. 81.
[3] *Ibi* p. 82 (corsivo dell'autore).
[4] "Il fatto che gli spettacoli che rientrano nella sfera del divertimento siano una congerie simile al mondo della massa delle grandi città, il fatto che essi facciano a meno di ogni nesso oggettivo, sia pure del cemento della sentimentalità, con il suo nascondere il gusto solo per renderlo più visibile, il fatto infine che questi spettacoli presentino a migliaia di occhi e di orecchi in modo esatto il disordine della società...". *Ibi*, p. 82.
[5] *Ibidem*. Di seguito, le prime due citazioni sono tratte da p. 83, le ultime due da p. 84.
[6] G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistlesleben* in «Jahrbuch der Gehe-Stiftung», IX, 1903, poi in *Brucke und tür,* Stuttgard, K.F. Koehler Verlag, 1957 (tr. it. *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, A. Armando, 1995).
[7] *Ibi,* le prime due citazioni sono tratte da p. 36, l'ultima da p. 37. Simmel sottolinea come questo atteggiamento calcolatore sia legato all'atteggiamento economico dell'uomo moderno: esercizio dell'intelletto e logica del denaro sono consanguinei.
[8] *Ibi*, p. 43. Simmel sottolinea che anche in questo caso abbiamo a che fare con atteggiamenti che richiamano la logica del danaro: l'equivalenza generale che esso istituisce tra le cose, porta a svalutare le qualità intrinseche di ciascuna.
[9] *Ibi*, pp. 52-53.
[10] Può essere utile ricordare il pregnante ritratto del nuovo universo urbano offertoci da Musil nelle prime pagine de *L'uomo senza qualità*. Si parla di Vienna (ma siamo anche pregati di non vincolarci troppo a una tale identificazione): "Come tutte le grandi città, un insieme di cose e circostanze irregolari, mutevoli, che scorrevano, non tenevano il passo, si scontravano, inframezzate da abissali momenti di calma; era fatta di corsie e di spazi liberi, percorse da un pulsare ritmico, intenso, e dall'eterno disaccordo e sfasamento di tutti i ritmi: nel complesso somigliava ad una vescica, messa a bollire in un recipiente fatto del materiale di scarto delle case, delle leggi, dei regolamenti e delle tradizioni storiche". R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften,* pubblicazione del primo volume: Berlin, Rowohlt, 1930; prima parte del secondo volume: Berlin, Rowohlt, 1933; terza parte, postuma: Lausanne, Imprimerie Centrale, 1943. L'edizione definitiva, completa della quarta parte: Hamburg, Rowohlt, 1952. (tr. it. *L'uomo senza qualità*, vol. 1, Milano, A. Mondadori, 1992, p. 8). La bibliografia sulla metropoli è immensa: per la sua rappresentazione filmica, mi limito a citare L. Gandini, *L'immagine della città americana nel cinema hollywoodiano (1927-1932)*, Clueb, Bologna, 1994.
[11] E.A. Poe, "The fall of the house of Usher", in *Tales of the Grotesque and Arabesque,* Philadelphia, Lea and Blanchard, (1839) 1840; e "The Tale-Tell Heart" in *Tales of Mystery and Imagination*, 1839. Entrambi i testi

sono stati editi in versione definitive in E.A. Poe, *The complete works of E.A. Poe*, New York, Sproul, 1902, 10 voll, (tr. it. "La rovina della casa degli Usher" e "Il cuore rivelatore", in E.A. Poe, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1997, rispettivamente pp. 264-284 e pp. 603-609).

[12] W. Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», 1-2, 1939 (tr. it. "Di alcuni motivi in Baudelaire", in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi 1995, pp. 89-130).

[13] S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Lipsia-Vienna-Zurigo, Psyco analytischer Verlag, 1920 (tr. it., "Al di là del principio del piacere", in *Opere: complementi 1885-1938*, Torino, P. Boringhieri, 1993, vol. 9, pp. 187-249).

[14] "Il principale scopo della ricezione degli stimoli è di scoprire l'orientamento, la direzione e la natura degli stimoli esterni, e per questo è sufficiente prendere piccoli campioni del mondo esterno, assaggiarlo in piccole quantità", *Ibi*, p. 213. Freud aggiunge anche "Gli organi di senso hanno la caratteristica proprietà di elaborare solo piccole quantità dello stimolo esterno, di assumere il mondo esterno a piccole dosi; forse possono essere paragonati ad antenne che si protendono a tastare il mondo esterno per poi ritirarsene continuamente", *Ibi*, p. 214. Per riferimenti più ampi, *Ibi*, pp. 210-219.

[15] *Ibi*, in particolare p. 202.

[16] T. Gunning, *Cinema of Attractions, Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*, in T. Elsaesser - A. Barker (eds), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London, BFI Publishing, 1990, pp. 56-62. Il rapporto tra cinema delle origini e "eccitazione" è stato ampiamente studiato in questi ultimi anni: si veda ad esempio B. Singer, *Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism*, in L. Charney – V.R. Schwartz (eds), *Cinema and the Invention of Modern Life*, op. cit., pp. 72-99.

[17] J. Epstein, "Rapidité et fatigue de l'homme spectateur", in *Ecrits sur le cinéma*, Tome II, Paris, Cinéma Club-Seghers, 1975 (tr. it. "Rapidità e fatica dell'uomo spettatore" in *Alcol e cinema*, Pozzuoli del Friuli (Ud), Il principe costante Edizioni, 2002, pp. 105-113).

[18] Ricordo anche la presenza in questa sezione del film di vere e proprie sospensioni narrative: abbiamo una esecuzione capitale che sembra non avanzare mai; un corteggiamento tra Belshazzar e la Principessa che avanza come se nulla stesse accadendo; una Crocifissione che diventa d'un tratto una icona ieratica. Anche queste sospensioni rafforzano, per contrasto, il senso del movimento che pervade il tutto. Sul film, si vedano almeno R. Koszarski, *An evening's entertainment: the age of the silent feature picture, 1915-1928*, New York, Maxwell Macmillan International, 1990, e W.S. Drew, *D.W. Griffith's Intolerance: its genesis and its vision*, Jefferson, McFarland, 1986.

[19] Tra i numerosissimi contributi sul ruolo della velocità nel mondo moderno, si veda almeno l'esaustivo capitolo dedicato al tema da S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1983 (tr. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 141-166).

[20] Questa ambiguità si ritrova ad esempio in molte delle metafore della vita moderna che rimandano alla velocità: penso tra tutte all'idea di *vortice*, che M. Berman ripropone e commenta nell'introduzione del suo *L'esperienza della modernità*, op. cit., p. 26)

[21] F. T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, «Figaro », Parigi, 20 febbraio 1909, ora in M. De Luciano (a cura di), *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, Milano, Oscar Mondadori, 1973, p. 3 e ss. Nello stesso *Manifesto* si può leggere: "La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno"; e ancora: "Noi vogliamo inneggiare all'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita". Si veda anche, sempre di Marinetti, "La nuova religione-morale della velocità", manifesto del 1916, in cui c'è un elenco di "luoghi abitati dal divino" della velocità, tra cui "le films cinematografiche", *Ibi*, p. 185. E si veda altresì il suo soggetto per film, *Velocità*, ben analizzato da G. Lista, *Un inedito marinettiano: "Velocità", film futurista*, entrambi in «Fotogenia», 2, 1995.

[22] Cfr. W. Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1977 (tr. it. *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino, Einaudi 1988).

[23] È Kern a leggere la tragedia del Titanic come tragedia della velocità. S. Kern, *Il tempo e lo spazio ...*,op cit., pp. 141-142.

[24] H. Münsterberg, *The Photoplay, A Psychological Study*, New York, D. Appleton & C., 1916 (tr. it. *Film. Il cinema muto nel 1916*, Parma, Pratiche, 1980, op. cit., p. 118).

[25] *La nascita di una nuova arte*, in «The Indipendent», April 6, 1914, in A. Abruzzese (a cura di), *Introduzione allo studio delle teoriche cinematografiche americane (1910-1929)*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975, p. 59.

[26] Per il *cross cutting*, si veda almeno D. Bordwell - K. Thompson - J. Steiger, *The Classical Hollywood Cinema*, New York, Columbia University Press, 1987, pp. 210-212. Per una critica a Bordwell su questo punto, si veda S. Zizek, *The fright of real tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*, London, BFI Publishing, 2001. Si veda inoltre R. Bellour, "Alterner/raconter" in R. Bellour (ed.), *Le cinéma americain. Analyses de films*, voll. I, Paris, Flammarion, 1980, pp. 69-88; A. Gaudreault, *Temporality and Narrativity in Early Cinema* in R. Holdman (ed), *Cinema 1900-1906. An Analytical Study*, Brussels, FIAF, pp. 201-218; A. Gaudreault, *Detours in Film Narrative: Cross-Cutting* in «Cinema Journal», XIX, 1, 1979, pp. 39-59; C. Metz, *Essais sur la signification au cinema*, Paris, Klincksieck, 1968 (tr. it, *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti,

1989. Per l'ubiquità, cfr. AA. VV., *L'art cinématographique,* vol. II, Paris, F. Alcan, 1926; J. Epstein, "Logica del fluido" in *Alcol e cinema,* op. cit., pp. 57-63, H. Münsterberg, *Film...,* op. cit.; N. Burch, *Life to those Shadows*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969 (tr. it. *Il lucernario dell'infinito,* Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994, in particolare il capitolo "Il viaggio immobile: la costruzione del soggetto ubiquitario", pp. 209-234).

[27] J. Johnson, in «Photoplay», XI, 1, December 1916, p. 78; ora in A. Slide, *Selected Film Criticism, 1912-1920,* Metuchen-London, The Scarecrow Press, 1982, p. 133.

[28] F.J. Smith, in «The New York Dramatic Mirror», LXXVI, 1969, 16 September 1916, p. 22 (ora in A. Slide, *Selected Film Criticism, 1912-1920,* op. cit., p. 140).

[29] Sulla *suspense*: P. Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma,* Paris, Gallimard, 1982, pp. 45-71; X. Pérez, *El suspens cinematogràfic,* Barcelona, Portic, 1999 (tr. it. *La suspense cinematografica,* Roma, Editori Riuniti, 2001); G. Gow, *Suspense in the Cinema,* New York, A. S. Barnes & Co., 1968.

[30] R. Canudo, *Trionfo del cinematografo*, in «Nuovo Giornale», 25 Novembre 1908, ora in «Filmcritica», XXVIII, 278, Novembre 1977, pp. 296-302. Le prime due citazioni sono tratte da p. 297, le successive da p. 298.

[31] Sull'adozione dell'orario universale, si veda S. Kern, *Il tempo e lo spazio...,* op. cit., pp. 17-22). Sull'avvento di una temporalità collettiva, che oblitera quella soggettiva, così come sulla puntualità e la calcolabilità della vita dell'uomo metropolitano moderno, cfr. G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito,* op. cit., pp. 40-41.

[32] L'intreccio di troppo tardi e giusto in tempo nel "*last second rescue*", in particolare quello di *Way down East* (*Agonia sui ghiacci*, D.W. Griffith, 1920) è analizzato da Linda Williams in *Melodrama Revised*, in N. Browne (ed), *Refiguring American Film Genres,* Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 42-88. Il ruolo del troppo tardi e del giusto in tempo nella modernità è esaminato da Franco Moretti nel suo saggio "Kindergarten", in *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 164-194.

[33] V.I. Pudovkin, *Kinorežissër i kinomaterial*, Moskva, Kinopeciat, 1926 (tr. it. *Film e fonofilm. Il soggetto, la direzione artistica, l'attore, il film sonoro*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1935; poi in *La settima arte*, Roma, Editori Riuniti, 1961, p. 116)

[34] V.C. Freeburg, *The Art of Photoplay Making*, New York, The Macmillan Co., 1918, p. 218.

[35] Sul *chase film*, e in particolare su come questo genere di film abbia costituito un genere chiave nel cinema delle origini poiché ha consentito la progressiva conquista di una dimensione narrativa, si veda N. Burch, *Il lucernario dell'infinito,* op. cit.

[36] Sull'angoscia legata all'attesa, si vedano in particolare alcuni testi di S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, op. cit.; *Hemmung, Symptom und Angst,* 1925 (tr. it. *Inibizione, sintomo e angoscia* in *Opere: complementi 1885-1938*, vol. 10, Torino, P. Boringhieri, 1993, pp. 231-317); *Das unbehagen in der culture*, 1929 (tr. it. *Il disagio della civiltà* in *Opere: complementi 1885-1938*, vol. 10, Torino, P. Boringhieri, 1993, pp. 553-630).

[37] L'esempio forse più bello di inversione del *chase film* resta a mio avviso *Seven Chanches* di Buster Keaton (*Le sette probabilità*, USA, 1925), in cui il protagonista, costretto a trovare moglie per poter incassare un'eredità, fugge a gambe levate da centinaia di pretendenti che lo incalzano, da una slavina che gli si rovescia addosso, ecc.

[38] W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, in *Gesammelte Schriften*, V/1-2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982 (tr. it. *I «passages» di Parigi*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, IX, Torino, Einaudi, 2000, rispettivamente p. 104, p. 156 e ancora p. 156).

[39] Si ricorda che per Lyotard il culmine del cinema sta o nel fuoco d'artificio o nei *tableux vivants*: J-F. Lyotard, *L' acinéma*, in «Revue d'Esthétique», 2-4, poi in *Des Dispositifs pulsi?nnels*, Paris, Union générale d'éditions, 1973.

[40] Si veda in particolare in S.M. Ejzenštejn, *Neravnodušnaja priroda* in *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach,* III, Moskva, Iskusstvo, 1963-1970 (tr. it., *La natura non indifferente*, in *Opere scelte di Sergej M. Ejzenštejn*, III/1,Venezia, Marsilio, 1992).

[41] A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990 (tr. it. *I cinque paradossi della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1993).

[42] Compagnon spiega assai bene come la modernità sperimenti prima un assenso all'attualità, poi la religione del futuro: si veda A. Compagnon, *I cinque paradossi della modernità,* op. cit., pp. 22-39. (rapporto dell'arte con l'attualità in Stendhal e poi in Baudelaire), e pp. 41-67 (passaggio da una identificazione con il presente a una proiezione nel futuro realizzato dalle avanguardie).

[43] "La moda non è mai stata altro che la parodia del cadavere screziato, la provocazione della morte attraverso la donna e un amaro dialogo sottovoce con la putrefazione fra stridule risate meccanicamente ripetute. Questa è la moda. Perciò cambia così in fretta; solletica la morte e, quando questa si volta verso di lei per colpirla, essa è già diventata un'altra, nuova": W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, op. cit., p. 67. Ricordo comunque che Benjamin ritorna sulla dialettica novità/negazione in vari punti: ad esempio a proposito del progresso ("Il concetto di progresso va fondato nell'idea della catastrofe" in *I "passages" di Parigi*, op. cit. p. 531); o a proposito del bisogno di informazione ("Perché ciascuno comunica all'altro le ultime novità? Probabilmente per trionfare sui morti. Ciò solo quando non c'è nulla di veramente nuovo" in *I "passages" di Parigi*, op. cit., p. 120).

[44] Sulla temporalità moderna, si veda l'eccellente studio di Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Harvard University Press, 2002. Quanto alle con-

nessioni tra velocità e cambiamento, vorrei osservare che i due termini mettono in luce due caratteri complementari della temporalità, e cioè la dimensione ritmica (il passo che il tempo assume nel suo scorrere) e la dimensione più propriamente aspettuale (l'articolazione di un prima e di un dopo); a questo si può aggiungere che da un lato l'accelerazione è il segno più evidente del fatto che il mondo ha assunto nuovi andamenti, e che dunque è cambiato, dall'altro lato che l'accelerazione facilita il cambiamento, e lo rende in qualche modo indispensabile.

[45] Benjamin mette bene in contrasto l'idea di cambiamento e quella di eterno ritorno: "La fede nel progresso – in una perfettibilità infinita quale compito infinito della morale – e l'idea dell'eterno ritorno sono complementari. Esse costituiscono le indissolubili antinomie rispetto alle quali va sviluppato il concetto dialettico del tempo storico", *I "passages" di Parigi*, op. cit., p. 129.

[46] Questo aspetto è stato assai efficacemente messo in luce da P. Montani, *L'immaginazione narrativa: il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e associati, 1999, pp. 24-26, in particolare attraverso l'analisi della sequenza del grillo tratta appunto da *Staroe i novoe*.

[47] S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, op. cit.

[48] Uso il termine "rappresentazione" in senso generico, al di fuori di quello specifico che Ejzenštejn gli assegna: per lui la "rappresentazione" è una raffigurazione diretta del reale, mentre l'"immagine" è una rielaborazione capace, più che di riflettere le cose, di farne lievitare il profondo significato. Sulla coppia rappresentazione/immagine, si veda in particolare S. Ejzenštejn, *Montaž*, in *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, II, op. cit. (tr. it., *Teoria generale del montaggio*, in *Opere scelte*, IV/2, Venezia, Marsilio, 1985).

[49] Va comunque aggiunto che per Ejzenštejn questa capacità da parte di una struttura organica di uscire da sé (estasi) e di toccare i vertici del *pathos* non è un tratto esclusivo dell'arte; essa si ritrova anche nella natura, dove ogni organismo si sviluppa passando da uno stadio maturo ad uno stadio successivo, con una crescita basata appunto su dei "salti di qualità"; così come si ritrova nel pensiero, che procede attraverso elaborazioni successive, in cui ciascuna brucia e riassorbe la precedente. In questo senso l'opera organico-patetica richiama la natura e il pensiero, e i processi di trasformazione propri di quei domini.

[50] Per uno studio del musical, e in particolare delle sue strutture narrative, si veda R. Altman, *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, che tra l'altro contiene una accurata analisi della "sintassi narrativa" di *Gold Diggers of 1933* (pp. 229-230). Per il *backstage* musical, si vedano le osservazioni ancora pregnanti di J. Belton, *The Backstage Musical*, in «Movie», 24, Spring 1977. Su *Gold Diggers of 1933* si può vedere J. Seymour, *Gold diggers of 1933*, University of Wisconsin Press, Madison 1980. Una lettura pregnante del film è offerta da F. La Polla, *Negare il piacere: l'erotismo negli anni '30 e '40*, in *L'età dell'occhio. Il cinema e la cultura americana*, Lindau, Torino, 1999, pp. 177-185, in cui si sottolinea come Busby Berkeley persegua una "erotizzazione del musical". Sul tema, si veda anche P. Mellecamp *The Sexual Economics of «Gold Diggers of 1933»* in P. Lehman (ed.), *Close viewings: an anthology of new film criticism*, Florida State University Press, Tallahassee 1990 , pp. 177-199.

[51] G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, op. cit.

[52] Basterà pensare agli equivoci tra i due amanti, legati soprattutto al fatto che lui è ricco ma non lo vuol far sapere, e in parallelo all'incomprensione che porta a far sospendere lo spettacolo iniziale, legata al fatto che le ballerine credevano ci fossero i soldi per la messa in scena, ma questi sono svaniti.

[53] Può essere utile riportare i versi della canzone: "I don't know if I deserve a bit of sympathy, / Save your sympathy, that's all right with me. / I was satisfied to drift along from day to day, / Till you came and took my man away". (chorus) "Remember my forgotten man / You put a rifle in his hand; / You sent him far away, / You shouted, "Hip, hooray!" / But look at him today! / Remember my forgotten man, / You made him cultivate the land; / He walked behind the plow, / The sweat fell from his brow, / But look at him right now! / And once, he used to love me, / I was happy then; / He used to take care of me, / Won't you bring him back again? / 'Cause ever since the world began, / A woman's got to have a man; / Forgetting him, you see, / Means you're forgetting me / Like my forgotten man".

[54] Per questo cinema, si veda soprattutto il fondamentale contributo di T. Gunning, *Cinema of Attractions*, op. cit., pp. 56-62; la formula è peraltro presa esplicitamente in prestito da Ejzenštejn. Per il passaggio dal cinema primitivo al cinema istituzionale-narrativo si veda N. Burch, *Il lucernario dell'infinito*, op. cit.; per una definizione del cinema classico nei suoi rapporti con la narratività, si veda D. Bordwell – K. Thompson – J. Steiger, *The Classical Hollywood Cinema*, op. cit.

[55] Questa contrapposizione immagine-racconto risente di parecchi influssi, da R. Barthes di *Le troisième sens* in «Cahiers du cinéma», 222, 1970 poi in *L'obvie et l'obtus: essais critique III*, Paris, Editions du Seuil, 1982, (tr. it. "Il terzo senso", in *L'ovvio e l'ottuso: saggi critici 3*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 42-61) a G. Deleuze di *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983 (tr. it. *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1997) e *L'image-temps*, Paris, Editions de Minuti, 1985 (tr. it. *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1997) fino al J.F. Lyotard de *L'acinéma*, op. cit. Come esempio di una tale contrapposizione, si vedano i bei volumi di S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994, e di M. Pezzella, *Estetica del cinema*, Bologna, Il Mulino, 1996; inoltre le ricerche sul figurale di P. Dubois , *L'écriture figurale dans le cinéma muet des années vingt*, in «Art&Fact», 18, 1999.

[56] L. Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, in «Corriere della Se-

ra», 16 giugno 1929, ora in F. Callari, *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 120-125. Sulle ipotesi teoriche che nel cinema non hanno avuto seguito, si veda L. Quaresima (a cura di), *Dead Ends/Impasses*, «Cinema & Cie», 2, primavera 2003.

[57] Su questo tema (che riassumerei in altra forma come il problema della "sensatezza" del discorso filmico a partire da una dimensione di "non-ancora-sensato" o di "non-più-sensato"), ha scritto cose fondamentali P. Montani, in particolare nel suo *L'immaginazione narrativa*, op. cit. Al di là del cinema, una riflessione in questa direzione è quella di E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile: al di là dell'immagine*, Milano, R. Cortina, 2001.

[58] Per questa lettura del musical, si veda in particolare un contributo classico come R. Dyer, *Entertainment and Utopia*, in «Movie», 24, 1977 (confluito in S. Cohan (ed), *Hollywood Musicals: The Film Reader*, London-New York, Routledge, 2002), in cui si suggerisce che la particolarità del genere consiste appunto nel "lavorare al livello della sensibilità", utilizzando segni sia rappresentazionali che non rappresentazionali, e di fondare il proprio disegno utopico proprio a questo livello.

[59] G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, op. cit.

[60] La bibliografia sul passaggio dal muto al sonoro è immensa: vorrei però citare almeno, proprio perché dimostrativi di quanto sto dicendo, la serie di saggi di R. Altman: *Toward a Theory of the History of Rapresentational Technology*, in «Iris», II, 2, 1984; *The Technology of Voice*, in «Iris», III, 1, 1985; *The Technology of Voice*, in «Iris», IV, 1, 1986. Si veda anche R. Altman (ed), *Sound Theory/Sound Practice*, New York, Routledge/American Film Institute, 1992; e R. Altman, *The State of Sound Studies/Le son au cinéma, état de la recherche*, in «Iris», 27, 1999.

[61] Sul tema, si veda F. Casetti, *Tra l'opera d'arte totale e il mondo quotidiano. I paradossi del cinema sonoro*, in «La valle dell'Eden», 1, 1999, pp. 7-21.

[62] S.M. Ejzenštejn, "Vertikal'nyi montaž, stat'ja vtoraja", in «Iskusstovo kino», 12, 1940, pp. 27-35 (tr. it. *Significato del colore*, in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 294-320). Ma sul colore si veda anche *Cvet* in *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, III, op. cit. (tr. it., *Il colore*, in *Opere scelte*, III/2, op. cit.).

[63] L. Pierre-Quint, *Signification du cinéma*, in AA. VV., *L'art cinématographique*, vol. II, Paris, Alcan, 1926, pp. 1-28.

[64] *Ibi*. Le citazioni sono a p. 20, 21, 26. Sottolineo come per Pierre-Quint questa situazione spinge il cinema soprattutto verso una espressione delle emozioni estreme e istintive, e fa del fantastico il suo terreno di elezione.

[65] S.M. Ejzenštejn, "Montaž kino-attrakcionov", scritto nell'ottobre 1924, pubblicato parzialmente in A. Belenson, *Kino segodnja*, Moskva, 1925, poi integralmente nella rivista «Kino», marzo 1985 (tr. it. "Il montaggio delle attrazioni cinematografiche", in S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, in *Opere scelte*, IV/I, Venezia, Marsilio,1986, pp. 227-250).

[66] *Ibi*, p. 228.

[67] Potrebbe essere utile confrontare questo suggerimento che proviene da Ejzenštejn con la grande riflessione condotta da R. Barthes ne "Il terzo senso", op. cit. A me pare infatti che la lezione di Barthes consista nel dirci che le emozioni infatti coinvolgono i sensi, ma non per questo cancellano il senso: esse semmai lo interpellano su un altro piano, quello della sua capacità di "far sentire", oltre che della sua capacità di "far identificare" e di "far capire"; da questo punto di vista, ne fanno lievitare la forma "ottusa", che si aggiunge a quella denotativa e a quella simbolica. In Barthes questa azione può sembrare "puntuale" (mi riferisco proprio alla sua nozione di *punctum*); ma non per questo è casuale e disorganizzata.

[68] "Occorre tenere bene a mente le caratteristiche influenzanti del cinema [...] per le quali l'approccio di montaggio è l'unico vero insuperabile strumento linguistico del cinema, l'unico dotato di un senso, e l'unico possibile, in piena analogia con la funzione della parola nel materiale discorsivo", in S.M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, op. cit. p. 235. Per la nozione di montaggio in Ejzenštejn, su cui esiste una bibliografia sterminata, si vedano almeno i suoi scritti raccolti in *Il montaggio*, op. cit. e *Teoria generale del montaggio*, op. cit., e il classico contributo di J. Aumont, *Montage Eisenstein*, Paris, Albatros, 1979.

[69] La capacità del flusso filmico (e di un flusso cangiante grazie anche al montaggio) di accentuare il valore di *shock* delle immagini sullo schermo, è ben colta da W. Benjamin: "Il flusso associativo di colui che osserva queste immagini viene subito interrotto dal loro mutare. Su ciò si basa l'effetto di shock del film [...]", W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* in «Zeischrift für Sozialforschung», I, 1936, ora in *Gesammelte Schriften*, VII/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972-1989 (tr. it *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete di Walter Benjamin. Scritti 1934-1937*, VI, Torino, Einaudi, 2004). Nella prima stesura riportata nelle *Opere complete*, la frase è ancora assente, pertanto citerò da *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000, p. 43).

[70] Si vedano almeno le dense pagine dedicate a questo spunto da S. Daney, *Persévérance*, Paris, P.O.L. Éditeur, 1994 (tr. it. in *Lo sguardo ostinato: riflessioni di un cinefilo*, Milano, Il Castoro, 1995, in particolare "Il carrello di Kapò", pp. 23-44).

[71] "Il visuale è essenzialmente pornografico, il che significa che sbocca in una fascinazione estatica, e irrazionale; ragionare sulle sue caratteristiche, ne diventa un complemento, se non si vuole tradire il suo oggetto, nonostante i film più austeri traggano inevitabilmente la loro energia dal tentativo di reprimere il proprio eccesso, piuttosto che dallo sforzo più ingrato di disciplinare lo spettatore": F. Jameson, *Signatures of the Visibile*, New York – London, Routledge, 1992 (tr. it.: *Firme del visibile*, Donzelli, 2003, p. 3).

6.
IL POSTO DELL'OSSERVATORE

6.1. Dentro il cuore delle cose

"Sicilia! La notte era un occhio pieno di sguardo". *Le cinématographe vue de l'Etna* è uno dei testi più suggestivi di Jean Epstein.[1] Descrive, in una sorte di dittico, una salita e una discesa. La salita è quella verso il vulcano, "il grande attore che fa esplodere il suo spettacolo due o tre volte ogni secolo" e di cui Epstein è venuto a filmare "la tragica fantasia". In questo percorso, insieme fisico e morale, il regista si trova innanzitutto a oltrepassare un confine: i carabinieri hanno fissato dei posti di blocco, ma "il foglietto colorato del flacone dell'aspirina" fa loro "più effetto della firma autentica del prefetto di Catania" e consente alla troupe di inoltrarsi nella terra proibita. Ecco allora che davanti agli occhi si spalanca uno scenario grandioso e terribile: "L'incendio aveva ricoperto tutto dello stesso colore senza colore, grigio, opaco, smorto. Ogni foglia su ogni albero, a vista d'occhio, passava attraverso tutte le tinte e tutte le screpolature dell'autunno e, alla fine, contorta, bruciata, cadeva al soffio del fuoco. E l'albero, nudo, nero, restava dritto per un istante nel suo inverno ardente". L'effetto è quello di una autentica rivelazione: le cose mostrano d'un tratto un'anima a chi le osserva. "La terra aveva un volto umano e ostinato. Ci sentivamo in presenza di qualcuno e in sua attesa". Insomma, Epstein è in mezzo a un paesaggio vivo che apertamente lo coinvolge. Ebbene, questa situazione fatta di sorpresa, vicinanza e complicità riporta al nucleo stesso del cinema. Anche i film offrono rivelazioni: "scoprire inopinatamente, come se fosse la prima volta, tutte le cose nel loro aspetto divino, con il loro profilo simbolico e il loro più vasto senso di analogia, con un'aria di vita individuale, questa è la grande gioia del cinema". E nei film anche

i paesaggi prendono vita: "uno dei più grandi poteri del cinema è il suo animismo. Sullo schermo non esistono nature morte. Gli oggetti hanno degli atteggiamenti. Gli alberi gesticolano. Le montagne, come l'Etna, significano". Al cinema la realtà letteralmente rinasce: per noi, per i nostri occhi. Fino a catturarci, includendoci nel suo stesso mondo: "Alla fine, quando l'uomo appare tutto intero, è la prima volta che lo si vede, osservato attraverso un occhio che non è, neanch'esso, un occhio umano".

La discesa, simmetrica, ha luogo invece in uno spazio tutto chiuso. "Due giorni prima, al mattino, stavo lasciando l'albergo per quella spedizione e l'ascensore era fermo dalle sei e mezzo tra il terzo e il quarto piano. [...] Per scendere, dovetti prendere la scala principale, ancora senza ringhiere, dove alcuni operai cantavano ingiurie contro Mussolini. Quell'immensa spirale di scalini dava le vertigini. Tutte le pareti erano ricoperte di specchi. Scendevo circondato da tanti me stesso, da riflessi, dalle immagini dei miei gesti, da proiezioni cinematografiche". Si tratta dunque di una discesa altrettanto terribile e rivelatrice della salita. Epstein, gradino dopo gradino, si ritrova davanti a se stesso: "Quei vetri spettatori mi obbligavano a guardarmi con la loro indifferenza, con la loro verità". E si scopre nudo, senza più alcuna superfetazione: "Mi credevo in un modo e mi vedevo in un altro; quello spettacolo distruggeva tutte le menzogne abituali che avevo costruito intorno a me stesso". Nudo e insieme molteplice: "Spostai la testa e vidi a destra solo una radice del gesto, mentre a sinistra quel gesto era elevato all'ottava potenza. Guardando prima l'uno e poi l'altro, cominciavo ad aver una diversa consapevolezza del mio rilievo". Molteplice e insieme effimero: "Ognuna di quelle immagini viveva solo un istante, appena il tempo di vederla e si era persa di vista, già diversa". Ecco: nudo, molteplice, effimero; circondato dal proprio riflesso e incerto su di sé. È ovvio che nasca un senso di autentico smarrimento: "Mi vedevo privo di illusioni, sorpreso, denudato, sradicato, arido, vero, peso netto. Sarei voluto fuggire via da quel movimento a spirale in cui sembravo sprofondare verso un terribile centro di

me stesso. Una simile lezione di egoismo è spietata. Un'educazione, un'istruzione, una religione mi avevano pazientemente consolato del fatto di esistere. Bisognava ricominciare tutto daccapo". In questo percorso iniziatico, ciò che emerge, di nuovo, è un richiamo al cinema: "Il cinematografo provoca, ancor più di un gioco di specchi inclinati, simili incontri inattesi con se stessi". L'obbiettivo della macchina da presa è "un occhio dotato di capacità analitiche inumane": mette a nudo gli individui nella loro verità; li costringe a guardarsi senza scuse; rivela a ciascuno quel se stesso che non si era mai prima incontrato. Di qui naturalmente un senso di disagio: "L'inquietudine davanti alla propria immagine cinematografica è improvvisa e totale"; e ancora, "la prima reazione di fronte alla riproduzione cinematografica di noi stessi è una specie di orrore". Al punto che chi è ripreso assai spesso non si riconosce nel proprio ritratto: vede uno sconosciuto, un estraneo. Un attimo dopo essersi ritrovato, letteralmente si perde.

Dunque, una salita e una discesa. Un andare verso il cuore delle cose, scoprirle vive e sentirsi partecipi della loro esistenza. Ma anche, quasi in conseguenza al gesto precedente, ritrovarsi al centro dello spettacolo, scoprirsi oggetto del proprio sguardo, percepirsi come se stesso e insieme come altro da sé e provare in conseguenza un senso di smarrimento. Insomma, immergersi in quanto ci circonda e faticare a ritrovarsi. Il cinema replica questo doppio movimento: lo pratica nella sua attività e insieme lo ripropone al suo spettatore. La cinepresa infatti si ritrova inevitabilmente implicata in quanto sta filmando; nel seguire le cose, ne condivide in qualche modo il destino; è presente e si fa sentire; ma ciò che è filmato sembra anche sovrastarla. Stessa cosa per lo spettatore. Chi è di fronte allo schermo tende ad aderire a ciò cui sta assistendo; si proietta e insieme si identifica nella realtà raffigurata; la sente vivere e si sente di viverla; ma nel momento stesso in cui realizza questa intimità, ecco che si trova sospeso tra mondi diversi, quello da cui guarda e quello che è guardato; dunque rischia di non saper più bene quale sia la sua collocazione; anzi, di non saper più bene quale sia la sua identità.

Cercherò di dettagliare meglio più avanti una tale condizione. Intanto, vorrei sottolineare come essa rinvii direttamente al nuovo statuto che la modernità sembra assegnare ai rapporti tra osservatore e osservato. Al posto di una contrapposizione tra i due poli, emerge infatti una reciproca interdipendenza: l'osservatore partecipa al destino dell'osservato, si muove sul suo stesso terreno, nel medesimo campo di forze; ma intrecciando la sua esistenza con l'oggetto del suo sguardo finisce anche con il perdere la sua posizione di vantaggio, fino a confondersi con quanto ha di fronte. Hans Blumenberg, ripercorrendo la metafora del naufragio marino, da Lucrezio a Neurath, mostra assai bene come questo nuovo paradigma venga imponendosi.[2] All'origine c'è la pagina del *De rerum natura* con la descrizione di uno spettatore che dalla riva scorge lo spettacolo della nave in mezzo alla tempesta e che si compiace di stare su un terreno solido. Ma già con Pascal la situazione cambia: la nave ci ha preso in qualche modo a bordo ("*Vous êtes embarqués*") e ne condividiamo quindi le difficoltà. Da questo momento in poi, la sovrapposizione di spettatore e spettacolo avanza: non ci sono più luoghi sicuri in cui rifugiarci; la vita stessa è una grande tempesta; chi crede di osservare il mare ribollente, lo fa standone in mezzo. Dunque siamo naufraghi; e lo siamo da sempre. Tanto che l'unica cosa che possiamo fare è costruirci una zattera di salvataggio con i resti dei naufragi precedenti.[3]

Via dalla terraferma: in mezzo alle onde e ai venti, in mezzo all'eruzione. Naufraghi: a recuperare travi e corde, a ricostruire un nostro io con i frammenti che uno specchio o uno schermo ci viene restituendo. Non è difficile cogliere un parallelismo tra le metafore di Epstein e quella esplorata da Blumenberg. In entrambi i casi c'è l'idea che quello che la modernità porta alla luce è una sempre più stretta intimità con l'universo circostante e insieme la progressiva perdita di ogni sicurezza. Si annullano le distanze, si creano indissolubili complicità e allo stesso tempo si smarriscono i punti di riferimento. Se si vuole, ci si inoltra in un mondo precario che ci rende a nostra volta precari. L'osservatore ormai è qualcuno "dentro" il mondo osservato, ma anche senza un "posto"

preciso. Dentro le cose: nel mare o sulla montagna di fuoco. E a rischio: esposto ai venti e alle onde, esposto alla lava, esposto a se stesso.

Diventa allora chiara la lezione de *Le cinématographe vue de l'Etna*: ciò che Epstein scopre, lungo i sentieri di un vulcano e lungo le scale a specchi di un hotel, è una condizione più generale di cui il cinema sa farsi testimone eccellente e a cui, come dirò, sa anche offrire un'acuta replica. È una condizione contrassegnata da un sovrapporsi di presenze, anziché da una stretta divisione di ruoli, e da un intreccio di occhiate, anziché dal dominio d'una sola tra esse. È la condizione di un osservatore apparentemente senza più rete di protezione, che si ritrova immerso nel paesaggio che osserva, costretto a condividere il proprio destino con quello dell'oggetto del suo sguardo e a farsi esso stesso oggetto di uno sguardo. È con questa condizione che bisogna fare finalmente i conti: forse con qualche imbarazzo, ma nel crudo spirito della verità.

6.2. *La lezione di Josh*

Proverò a cercare di chiarire questo filo con un mio personale percorso (anch'io, su e giù da una montagna incantata...). Prenderò in esame alcuni film come sempre diversissimi tra loro, ma che mi sembrano tematizzare questa nuova posizione dell'osservatore, questo essere dentro e addosso alle cose, questo convivere con l'oggetto del proprio sguardo, tra il perdersi e il ritrovarsi.

Partirò da un'opera che appartiene al cosiddetto cinema delle origini: *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (E. Porter, Usa, 1902). Si tratta di un film che svolge un tema, quello dello sciocco che va al cinema e scambia l'illusione per la realtà, trattato già in precedenza e destinato a sua volta a ulteriori riprese: penso da un lato a *The Countryman's First Sight of the Animated Pictures* (R.W. Paul, GB, 1901),[4] di cui la versione di Porter è dichiaratamente un remake, dall'altro a *Les carabiniers* di Godard (Francia-Italia, 1963), che ripropone la stessa situazione dandole però un sottile senso tragico. Questo tema

tuttavia consente al film anche di funzionare come una sorta di illustrazione diretta di quanto Epstein evoca in forma metaforica, e cioè l'esperienza spettatoriale.[5] Ma seguiamo passo a passo le immagini.[6] Josh è al cinema, seduto su un palchetto a fianco dello schermo, apparentemente solo. Il programma offerto dal Kinetoscope Edison prevede come primo brano "*Parisian Danger*", in cui una donna balla il can-can: Josh salta giù dal palco e si avvicina allo schermo mimando goffamente la danza. Segue "*The Black Diamond express*", in cui un treno avanza fino ad arrivare in Primo Piano: Josh si spaventa e si rifugia di nuovo sul palco. Il terzo brano è "*The country couple*": una bella campagnola sta andando alla pompa dell'acqua; un ragazzo le si avvicina, ma viene colpito dall'asta della pompa; si alza, abbraccia la ragazza, trovando in lei una sorta di consolazione. Josh, che è sceso di nuovo dal palco, alla vista dell'abbraccio si agita ancor di più, si toglie la giacca, la butta per terra e infine si avventa sullo schermo, nel tentativo di entrare nella scena; ma l'effetto è di far cadere il telone e di rivelare dietro a esso l'operatore che con la sua macchinetta sta proiettando il film. Josh e l'operatore si accapigliano e finiscono entrambi per terra.

Raccontandoci una storiella, *Uncle Josh* provvede a offrirci una definizione del dispositivo cinematografico, con i suoi elementi e le sue dinamiche. Abbiamo uno spettatore messo di fronte a uno schermo; una rappresentazione che lo chiama in causa fino a provocarne la reazione; una confusione mentale, che fa sì che la rappresentazione sia presa per una scena reale; la voglia di partecipare alla situazione a cui si assiste; e infine un intervento che ha come conseguenza quella di sovvertire il *setting* della visione ponendo fine all'esperienza filmica. Lo spettatore è stato richiamato dallo spettacolo, si è fatto coinvolgere, ma ha esagerato nella sua voglia di prenderne parte; messosi troppo di mezzo, ha finito con il distruggere le condizioni su cui opera lo spettacolo stesso fino a perdere il proprio statuto di spettatore. Fine del gioco.

Analizziamo meglio questo percorso illustratoci da *Uncle Josh*, a partire dall'*attrazione* esercitata dalle immagini. Si tratta di un'attrazione in senso proprio: quelle immagini colpiscono, non lasciano indifferenti, e per ciò stesso costituiscono un forte motivo di richiamo. Ma si tratta anche di una attrazione ambigua, visto che accende sia la paura, come nel brano del treno che costringe Josh a fuggire, sia il desiderio, come negli altri due episodi a cui Josh vorrebbe partecipare. E infine si tratta di un'attrazione che porta a fare, ad agire: la componente performativa di queste immagini è evidente, visto che esse suscitano in Josh una costante reazione. Ora, su cosa si basa una tale attrattiva? E a che cosa fa appello?

Poco più di quindici anni dopo *Uncle Josh at the Moving Picture Show*, Victor Oscar Freeburg nel secondo capitolo del suo libro *The Art of Photoplay Making* offre un sintetico ritratto dell'audience da un punto di vista psicologico e sociale.[7] Le immagini filmiche attraggono; e lo fanno attraverso tre forme di fascino, rispettivamente "il richiamo visivo, il richiamo emozionale e il richiamo intellettuale". In questa attrazione giocano parecchi fattori: la bellezza del soggetto filmato (ad esempio "un raggio di luna nel lago, una spiaggia increspata dalle onde, le colline ricoperte di abeti"); la presenza di certi movimenti tipici (come per esempio "l'ondulazione ritmica del mare, l'esplosione di un fuoco d'artificio, la lenta spirale di fumo che sale dal comignolo di una fabbrica, il mutevole equilibrio di un uccello che vola"); e infine, soprattutto, il movimento del corpo umano, "individualmente, come nel caso di un ballerino, e di massa come nel caso di un reggimento durante una parata". Ma l'elemento decisivo è il senso di *contatto* che lo spettatore ha con quanto appare sullo schermo: un contatto quasi fisico, che si trasforma subito in vicinanza morale. In particolare "questa illusione di un contatto personale con i personaggi" è ciò che consente di sentirsi partecipi della vicenda raccontata. "Secondo le leggi della psicologia, noi proiettiamo noi stessi nei personaggi sullo schermo. Così ogni spettatore può vivere per procura le esperienze e le emozioni del personaggio che sta osservando". Questo bisogno di contatto opera anche a livello intellettuale, nella forma di una curiosità per il nuovo: "noi desideriamo costantemente nuovi elementi da aggiungere al nostro bagaglio di conoscenze". Ed ecco che il cowboy del Sud

Dakota trova una soddisfazione "nella storia che si svolge nel villaggio di pescatori di Cape Cod", così come il pescatore trova una soddisfazione "nell'ampio spazio dei *ranches* del South Dakota". Essi sono entrati in relazione con un'altra realtà: ed è questo che consente loro di acquisire una reale conoscenza, anche se attraverso l'illusione schermica.[8]

Freeburg, per quanto parli di un cinema che è già entrato nella sua fase "classica", ci aiuta anche a capire meglio il film da cui siamo partiti. Se le immagini del Kinetoscope attraggono Josh, è perché contengono alcuni tratti essenziali: possiedono una loro bellezza, per quanto *naïve*; presentano un movimento, sia umano (la danzatrice), sia meccanico (il treno); esibiscono dei corpi, colti in piena attività (la seduzione, la danza); ritraggono situazioni "esotiche" che suscitano curiosità (il can-can parigino); insomma, provocano la vista e i sentimenti dell'ingenuo spettatore. Ma soprattutto creano un contatto tra lui e quanto è raffigurato sullo schermo: osservatore e osservato sono fianco a fianco e interferiscono l'uno con l'altro, come dimostra bene da un lato lo "sporgersi" delle diverse situazioni verso Josh, con il treno che avanza verso di lui, o la danzatrice che gli offre le sue grazie, o i due amanti che gli rivelano la loro intimità, dall'altro il continuo movimento di Josh verso lo schermo, che culmina con il suo abbrancare e abbattere il telone.

Dunque un contatto e con esso una prossimità e un'interazione. Sul versante delle immagini, questo ci porta inevitabilmente a parlare di Primo Piano. Abbandoniamo per un attimo *Uncle Josh at the Moving Picture Show*, dato che i brani del Kinetoscope a cui l'ingenuo spettatore assiste sono girati in Totale (anche se l'attitudine della cinepresa potrebbe spingerla a ridurre la distanza dall'oggetto filmato sotto i nove piedi, una misura per quegli anni ancora canonica; in questo caso però avremmo delle "*magnified visions*" destinate soprattutto a destare stupore, come accade nel cinema delle origini, più che dei *close up* capaci di orientare nel racconto, come avverrà nel cinema classico; a riprova del fatto che uno stesso tipo di inquadratura può anche assumere, nel corso della storia del cinema, significati in parte diversi).[9] Ebbene,

al di là della sua specifica funzione, sia essa di esaltazione, di orientamento o d'altro, ciò che il Primo Piano celebra è in buona sostanza il farsi dappresso dell'oggetto dello sguardo, che venendo ad occupare l'intero campo visivo stabilisce con lo spettatore un rapporto quasi esclusivo. Sullo schermo un volto o un corpo o una cosa aumentano d'un tratto di taglia; ne può nascere sia una sorpresa, sia una sottolineatura dell'attenzione; resta il fatto che quel volto, quella cosa, quel corpo sono come usciti dalla loro sfera più intima; si consegnano al loro osservatore; entrano in stretta comunione con lui; creano con lui una nuova unità.

Epstein, in "Grossissement", scritto nel 1921 ma concettualmente ancora in un terreno di mezzo,[10] dedica a questa dinamica pagine di grande intensità. "Il primo piano modifica il dramma grazie all'impressione di prossimità. Il dolore è a portata di mano. Se allungo il braccio ti tocco, intimità. Conto le ciglia di quella sofferenza. Potrei sentire il gusto delle sue lacrime. Nessun viso si era avvicinato tanto al mio. Mi incalza da vicino e sono io che lo inseguo faccia a faccia. Non è neanche vero che tra noi ci sia dell'aria: lo mangio. È in me come un sacramento. Acuità visiva massima". Con la sua consueta prosa lirica, Epstein evidenzia come l'ingrandimento costringa l'osservatore ad avvicinarsi all'oggetto della sua visione fino a fondersi (e magari anche a confondersi) con esso. Certo, abbiamo anche a che fare con un processo di amplificazione ("Il primo piano rafforza. Già solo per le dimensioni"): esso comporta una vera e propria esplosione sul piano emotivo ("questo ingrandimento agisce sull'emozione") e di conseguenza il bisogno di regolare il flusso sensoriale ("Il primo piano limita e dirige l'attenzione"). Tuttavia il tratto che più conta è proprio la creazione di una prossimità che chiama direttamente in causa l'osservatore e lo implica nel mondo osservato: "Non saprei dire quanto mi piacciono i primi piani americani. Netti. Improvvisamente lo schermo mostra un volto e il dramma, in un faccia a faccia, mi dà del tu e cresce con un'intensità inaspettata. Ipnosi. Adesso la Tragedia è anatomica". Vicinanza, interpellazione, fusione con l'oggetto, trasformazione del paesaggio.[11] Il Primo Piano ruota attorno a queste misure.

È appena il caso di notare come esse richiamino un processo più generale che si realizza tra Otto e Novecento: grazie a un progressivo annullamento delle distanze, il mondo sembra comprimersi fino a consegnarsi nelle mani dei soggetti. Basta pensare alle esplorazioni geografiche, che sanciscono come nulla sia più veramente "altrove": dalla scoperta delle fonti del Nilo fino alla conquista dei Poli (e poi oltre, l'Everest, la Fossa delle Marianne, la Luna...), ogni passo ci dice che le distanze sono ormai infrante e niente è al di fuori della portata dell'uomo. Ma più banalmente basta pensare al sistema dei trasporti, al flusso delle immigrazioni, al turismo di massa: il mondo non possiede più barriere invalicabili; tutto può essere messo in contatto con tutto; e dunque anche i recessi più difesi sono a portata di mano. Il Primo Piano e con esso il Dettaglio mettono in forma, sul piano visivo, questa *accessibilità* generalizzata: le cose sono ormai "a portata di sguardo"; anzi, esse si consegnano ormai ai miei occhi nella loro integralità, senza quasi bisogno che io vada a cercarle; non sono più neppure *prede* da conquistare, ma *doni* che mi vengono recati. Il mondo si è compresso, si è fatto sotto, si è fatto mio: e in questo suo darsi, a sua volta mi conquista.

Ritorniamo allora a *Uncle Josh*. In definitiva, è proprio la realizzazione di un contatto, con il senso di assoluta prossimità e di stretta interazione che ne conseguono, ciò che marca l'esperienza dell'ingenuo personaggio. Il quale, a questo punto, si sente autorizzato ad agire: può a sua volta avanzare verso il mondo che ha di fronte; può rispondere al dono che gli viene offerto cercando di afferrarlo e dunque di ritrasformarlo in preda; può cercare di superare la soglia che c'è tra lui e lo spettacolo, calandosi nell'universo che gli si è dischiuso davanti agli occhi. Se la Terra non possiede più confini, se il "lì" è diventato "qui" e viceversa, se non c'è più un "esterno" da cui guardare e a cui guardare, ma tutto è ormai un "interno" che ospita sia guardante che guardato, il passo a cui Josh si appresta dovrebbe venire da sé. Ed ecco infatti che Josh avanza, forte della sua iniziativa. Ma la prossimità qui è solo un'illusione, come *en passant* ci ricordano tanto Freeburg quanto Epstein. Non si tratta di un mero inganno: gli stimoli provenienti dallo schermo, rielaborati dallo spettatore, portano a costruire immagini che hanno molti dei caratteri della realtà.[12] Resta tuttavia il fatto che all'impressione di realtà non corrisponde una realtà fattuale. L'altro mondo con cui si è in contatto è in definitiva un mondo altro. E dunque la soglia che sembrava dissolta resiste: si è solo fatta impalpabile, qui come dappertutto.[13] Ogni spettatore dovrebbe saperlo.[14] Ma Josh avanza: è ormai a ridosso della realtà che lo ha attratto; è pronto a prendervi parte; incontra un telone che cede e che cadendo a terra scopre l'apparato in azione. Fine del gioco.

Fin qui il film di Porter. Esso, come ho detto, fornisce una "lettura" della situazione spettatoriale: descrive una *séance* cinematografica; ne definisce, sia pur in modo ironico, i caratteri qualificanti; e infine aggiunge alla descrizione anche una prescrizione: "spettatore, non comportarti anche tu da sciocco...". Tuttavia, come in ogni lettura, anche in questa ci sono dei punti ciechi, del non visto o del non fatto vedere. Per far emergere un tale rimosso, dobbiamo andare a un altro film.

6.3. John Sims in platea

The Crowd di King Vidor (*La folla,* USA, 1928) termina con una sequenza memorabile. Marito e moglie assistono a uno spettacolo di *vaudeville*: è il primo momento di rilassatezza vissuto in comune dopo una lunga serie di traversie; l'entusiasmo per l'arrivo nella grande città, l'eccitazione legata a una vita sociale piena di amici, le piccole ambizioni sul lavoro si erano man mano spente; c'erano stati giorni di depressione e di incomprensione reciproca; la morte della figlia aveva quasi spinto l'uomo al suicidio; ora la coppia, di nuovo insieme, in uno spazio pubblico, si diverte. Ebbene, la cinepresa inquadra in Primo Piano i due coniugi; poi, con un movimento che la porta a indietreggiare e insieme a salire,[15] arriva a inquadrare l'intera sala del teatro, dove decine e decine di altri uomini e donne stanno guardando lo stesso spettaco-

lo, manifestando le stesse reazioni, esprimendo gli stessi sentimenti. John Sims e sua moglie Mary sono ormai confusi tra la folla: una folla fatta da tanti John e Mary, ciascuno con la sua storia, forse non troppo dissimile da quella dei due protagonisti.

La sequenza si impone all'attenzione per almeno due aspetti. Innanzitutto essa ha un evidente valore metalinguistico: il film si congeda dal suo spettatore con l'immagine di due spettatori in sala, circondati da una moltitudine di altri spettatori, quasi a suggellare la storia raccontata con una dedica del tipo "È a te che parlo, è di te che parlo". Dunque, di nuovo, abbiamo un'opera che riflette sull'esperienza che essa stessa offre, rappresentandola sullo schermo. In secondo luogo la sequenza è significativa perché non solo costituisce una dedica, ma avanza anche una morale: il magnifico movimento di macchina che la caratterizza serve a congiungere visibilmente e con forza un individuo alla massa degli individui che lo circonda, a calarlo dentro questa massa, a trasformarlo in uno dei tanti, fino a perderlo. Per tutta la storia John Sims ha resistito all'idea di fondersi nella folla: ora questo avviene. Dunque, di nuovo, abbiamo a che fare con un problema di *vicinanza* e di *partecipazione*: solo che questa volta si tratta di stabilire un contatto lungo un asse per così dire perpendicolare a quello messo in luce da *Uncle Josh*; il personaggio in sala, più che rapportarsi con lo schermo, si trova a rapportarsi con coloro che gli stanno a fianco. Anzi, si tratta dell'asse che *Uncle Josh* in qualche modo aveva tralasciato: nel film di Porter, abbastanza paradossalmente, il protagonista era da solo a fruire lo spettacolo; e a noi sarebbe bastato cominciare a leggere Freeburg dall'inizio per capire come qui ci fosse un autentico buco nero, un non visto. "Non si deve mai dimenticare che il pubblico è una massa".[16] Ecco: individuo e folla, spettatore e pubblico, singola postazione e ambiente. È questo il terreno su cui il film di Vidor ci invita a riflettere.

The Crowd aveva già esplorato in precedenza, e con una certa sistematicità, il rapporto tra John Sims e il suo ambiente. In particolare, l'arrivo di un John pieno di speranze a New

York era stato accompagnato da un vero e proprio ritratto della grande città, con una serie di inquadrature dedicate alle automobili nelle strade, alla folla sui marciapiedi, alla metropolitana, ai battelli, ai grattacieli. Anche l'incidente e poi il funerale della figlia avevano fatto emergere il contesto urbano, questa volta ostile, con i vicini che si ammassavano curiosi sul luogo della tragedia e il traffico della città che bloccava il corteo, indifferente al dramma. Tra questi due picchi narrativi, altri momenti avevano operato la medesima connessione: John aveva corteggiato Mary in uno scintillante luna park di cui il film aveva sottolineato le meraviglie. È facile vedere in questa strategia narrativa un gesto tipico del cinema, e cioè la sua predisposizione ad *ambientare* gli eventi raccontati. Non è un caso che la disciplina del *master shot*, che sta alla base del montaggio classico, riposi sull'idea che accanto alle inquadrature che dettagliano l'azione del protagonista ci vogliono inquadrature che ci ricordino il contesto in cui questa azione si svolge. Anzi, la sequenza classica è spesso avviata da un Totale (l'*establishing shot*) e chiusa da un altro (il *re-establishing shot*), in modo che questo contesto e la sua evoluzione siano chiari; a riprova del fatto che essi meritano altrettanta attenzione che i comportamenti dell'eroe. Possiamo perfino spingerci più in là e dire che l'inserimento del personaggio nell'ambiente è in fondo realizzato da ogni inquadratura filmica. Basta infatti che il personaggio abbia un po' di "aria" attorno perché il suo habitat si faccia subito sentire; e il cinema, a differenza della letteratura che può solo dire una cosa per volta, ci mostra sempre nello stesso quadro sia chi agisce sia frammenti o riflessi del suo campo d'azione.[17] Dunque il cinema manifesta una solida vocazione a darci congiuntamente il personaggio e l'ambiente: sullo schermo i due termini tendono a presentarsi insieme.

Tuttavia *The Crowd* mette in precedenza in luce anche un secondo aspetto, e cioè la difficoltà da parte di John Sims a integrarsi con la realtà circostante. Rapportarsi al proprio contesto non è mai facile: ma per il nostro protagonista la cosa appare quasi impossibile. John Sims è infatti preda di una smisurata ambizione, che gli fa continuamente pensare che il

suo destino non possa confondersi con quello degli altri. Questa convinzione gli è stata instillata già dal padre, che fin da subito si era aspettato da lui prove straordinarie; e aveva trovato una prima conferma nel fatto di essere nato in una data emblematica come il 4 luglio (il Padre, il Natale: John Sims è prigioniero di un Libro...). In attesa dell'occasione giusta per dimostrare a tutti il proprio effettivo valore, John si rifiuta di adeguarsi a quanto succede attorno a lui; e d'altra parte il mondo circostante non lo sta ad aspettare; se ne va per conto suo, fino al punto di dimostrarsi non solo estraneo, ma anche ostile. Lo capiamo bene nella sequenza del tentato suicidio. La morte della figlia, la lontananza della moglie, le difficoltà sul lavoro hanno spinto John alla disperazione: ma proprio nel momento in cui ha bisogno degli altri, ecco che l'uomo si ritrova terribilmente solo; la metropoli in cui si inoltra non gli pertiene né gli appartiene; ciò che gli resta è solo la sua ossessione e la sua delusione. Tra personaggio e ambiente non c'è dunque nessuna corrispondenza, ma solo una relazione disforica o avversativa: non siamo di fronte a un *personaggio-ambiente*, ma semmai a un *personaggio/ambiente*.

Soltanto nelle ultime due sequenze *The Crowd* mette in scena il percorso inverso, quello che consente a John di ritrovare un contatto con il mondo circostante. Questo percorso ha il suo avvio nel momento in cui Mary sta lasciando la casa coniugale e John prova a trattenerla: le ha portato dei piccoli regali, un mazzetto di fiori, tre biglietti per uno spettacolo, comprati con i pochi soldi guadagnati come clown; a un tratto, sceglie un disco e lo mette sul grammofono; prende tra le braccia la moglie e la fa danzare... Nella piccola stanza ci sono solo John e Mary; ma tra loro si è stabilita una vera vicinanza, una vera interazione; sono diventati un mondo, un mondo l'uno per l'altro. Ecco allora che subito dopo, nell'immenso teatro del *vaudeville*, John, con a fianco Mary e circondato da decine e decine di suoi simili, può finalmente rapportarsi fino in fondo all'ambiente in cui vive, confrontarsi con gli altri, ridere all'unisono, farsi parte del tutto. Insomma, può ritrovare se stesso perdendosi nella folla.

Si capisce bene, ripercorrendo il film, perché la sequenza finale sia così cruciale. La complessa Gru che riporta John Sims al pubblico del *vaudeville* realizza infatti quel *contatto* con l'ambiente circostante che l'uomo ha a lungo rifiutato, nonostante le occasioni che, paradossalmente, il film sembrava offrirgli. Anzi, più che un contatto, essa realizza una vera e propria *fusione*. John nell'ultima immagine di *The Crowd* non è solo inserito nel contesto della sua azione; è congiunto con questo contesto in modo per così dire organico, tanto è vero che una e una sola inquadratura può abbracciare compiutamente entrambi.

Ma perché questa fusione? Che cosa la rende in qualche modo necessaria? Una lettura sintomatica di *The Crowd* ci consente di avanzare almeno tre risposte. In primo luogo, sullo sfondo della modernità c'è l'avanzare di una nuova percezione dello spazio a cui il cinema non è estraneo. Quello in cui siamo immersi non è solo uno spazio compresso, grazie all'apparente annullamento di ogni distanza; è anche uno spazio per così dire pieno e attivo.[18] Per un verso, le cose che vi prendono posto lo determinano a fondo, modellandone i contorni e i campi di forza. Per un altro verso, questo spazio a sua volta agisce su quanto vi si dispone; lo inserisce in un ambito complessivo, lo declina secondo questo o quell'accento, lo definisce nel suo peso e nel suo ruolo. In questo senso non siamo davanti a un semplice contenitore, ma a qualcosa che detta e risponde. In una parola, siamo di fronte a un *mondo*.[19] Ebbene, la maniera in cui il cinema delinea i rapporti tra personaggio e ambiente riflette da vicino la sensibilità moderna per lo spazio: se nei film i due si trovano strettamente correlati, è proprio perché l'uno si trova immerso in uno spazio con cui deve fare sempre e comunque i conti, a cui dà e da cui riceve, su cui agisce e da cui è agito, in un gioco di reciprocità che porta appunto a una sorta di reciproca fusione.

Ciò vale soprattutto quando l'ambiente in cui il personaggio si muove è quello umano. Qui lo scambio e l'interdipendenza si fanno ancora più evidenti; e la necessità di una fusione reciproca si impone, visto che è grazie a essa che un in-

dividuo può arrivare a far parte del *corpo sociale*. Certo, la cosa non è facile né piana: come *The Crowd* ci spiega bene, anche l'individuo ha le sue ragioni e quando si cala nella massa rischia di perdere la propria individualità. Il confronto tra John Sims e il suo amico Bert è esemplare. Quest'ultimo accetta "troppo" di adattarsi alle circostanze; fa carriera, ma in qualche modo tradisce se stesso. John Sims al contrario non accetta "per niente" di diventare eguale agli altri: ed è per questo che a un certo punto della sua vita è alla deriva, è *adrift*; è per questo che si trova a vagare da solo in una metropoli che va per conto suo.[20] Siamo qui evidentemente di fronte a un problema di grande peso nella modernità:[21] come conformarsi agli altri senza perdersi? O meglio, come calarsi nel mondo circostante mantenendo il proprio statuto? L'ossessione del cinema di rappresentare la folla conservando intatti i tratti individuali dei suoi componenti è sintomatica: Spottiswoode, che nel suo *Grammar of Film* cercherà a metà degli anni Trenta di standardizzare le forme di rappresentazione filmica, darà come esemplare una sequenza nella quale "la macchina da presa, inquadrando ora una parte ora l'altra, scopre un uomo in attesa, un altro già sicuro, un terzo fiducioso o scontento; il film, che scorre in perfetto silenzio, afferra le tensioni di tutti".[22] L'importante è afferrare l'individualità di ciascuno; poi lo si potrà calare nell'insieme.

In questo quadro, il fatto che John Sims si ricongiunga con il suo ambiente fino a fondersi con esso all'interno di un teatro (o forse di un cinema)[23] è ulteriormente significativo. La sala cinematografica è infatti uno specchio perfetto del contesto sociale nel quale un individuo si trova a muoversi. "Non si deve mai dimenticare che il pubblico è una massa", ci ricorda Freeburg.[24] Ciò significa che anche qui abbiamo a che fare con "un compatto agglomerato di persone tenuto insieme da un unico scopo" e insieme con "uno stretto contatto tanto spirituale quanto fisico"; anche qui troviamo una realtà caratterizzata da una vicinanza effettiva e da forti motivi di condivisione. Calarsi in una massa e calarsi in un'audience è dunque la stessa cosa. Semmai, le ragioni per cui bisogna calarsi nella massa, in una sala cinematografica, diventano più

chiare. Si tratta per esempio di costituire una nuova e più densa *comunità*, nel senso wagneriano del termine, come ben sottolinea Ricciotto Canudo nel 1908: nella sala emerge "la volontà di una festa nuova, di una nuova umanità gioiosa in uno spettacolo, di una festa, in un ritrovo in cui si dispensi, in minime o massime dosi, l'oblio della propria individualità isolata".[25] O ancora, si tratta di creare un gruppo di individui capaci di un *sogno collettivo*, come ben sottolinea Jules Romains nel 1911: "Dormono; i loro occhi non vedono più. Essi non sono più consapevoli del proprio corpo. Stanno invece facendo passare delle immagini, uno scivolare di sogni".[26] Oppure si tratta di arrivare a una sorta di *vita elementare*, ma non per questo meno ricca e intensa, come sottolinea bene Matilde Serao nel 1916: nella sala si forma "un'unica anima semplice" che "si annoia e si irrita di tutte le complicazioni", e che nondimeno "è sensibile, è tenera", riconosce "gli affetti veri, gli affetti sinceri" e risponde "alle grandi leve sentimentali, l'amore, il dolore".[27]

Soprattutto, si tratta di costituire, modernamente, una vera e propria *opinione pubblica*. Ritorniamo qui a Freeburg. In una sala, "il contatto ravvicinato è tanto spirituale quanto fisico. Non solo il vostro gomito tocca quello del vicino e vivete nella sua atmosfera, ma siete contaminati dalle sue emozioni e dividete i suoi desideri, intenzioni e reazioni". Tuttavia ciò non comporta l'annullamento dell'individualità: "mentre la folla ha un'unica volontà, il pubblico è fatto di molte volontà". Esso "può essere considerato come una vasta rete di gruppi, famiglie, cricche, congreghe, associazioni, società e folle [...]. Le sue diverse componenti vengono in contatto, sebbene non simultaneamente: vengono scambiati punti di vista, vengono condotte discussioni, vengono scritte lettere, fino a che si arriva, quale risultato di tutte queste riflessioni, a una espressione deliberata. Questa espressione deliberata è chiamata pubblica opinione".[28]

Ecco allora le ragioni alla base di una vera e propria *fusione* tra un individuo e il suo ambiente: perché ci muoviamo in uno spazio pieno e attivo; perché ci dobbiamo misurare con una massa; perché soprattutto dobbiamo arrivare a far parte

di un *corpo sociale*, per esempio di un'*opinione pubblica*, in cui la nostra individualità, anziché essere sacrificata, trova una più larga rappresentanza.[29]

Quest'ultima osservazione ci permette di concludere ritornando a *Uncle Josh at the Moving Picture Show* e confrontandolo con *The Crowd*. Nel film di Porter abbiamo il desiderio da parte di uno spettatore di immergersi nello spettacolo, desiderio alla fine frustrato dalla natura illusoria del mondo che appare sullo schermo; nel film di King Vidor abbiamo invece la resistenza da parte di un individuo a immergersi nel corpo sociale, resistenza alla fine vinta quando l'individuo diventa spettatore e l'ambiente in cui si muove è quello di una sala cinematografica. Dunque abbiamo a che fare con due forme di fusione che chiedono entrambe di essere realizzate. Non è difficile vedervi i due tratti fondamentali di ogni spettatorialità: rispettivamente il rapporto di chi segue un film con il mondo rappresentato e il suo rapporto con il mondo circostante, a partire dall'audience in cui è inserito. Questi due assi relazionali convivono nel quadro dell'esperienza spettatoriale: chi segue un film è sempre tanto un soggetto scopico quanto un soggetto sociale;[30] semplicemente, è un soggetto scopico che allenta i propri vincoli sociali quando le luci della sala sono spente; mentre è un soggetto sociale in attesa o in uscita dal suo stato scopico quando le luci sono accese o quando si riaccendono.[31] Ma il confronto tra i due film ci dice anche un'altra cosa. Essi sono caratterizzati da due atteggiamenti in qualche modo contrapposti: l'uno evidenzia come il fatto di immergersi nello spettacolo sia affascinante, ma in buona sostanza sciocco; l'altro evidenzia come il fatto di immergersi nel corpo sociale sia difficile, ma in definitiva necessario. Diciamo meglio: l'uno mostra la forza del richiamo di un universo fittizio, ma anche il rischio di identificarsi totalmente con esso; l'altro mostra la fatica di stabilire relazioni sociali che limitano la propria soggettività, ma anche l'utilità di farlo. Di qui una sorta di chiasmo: in un caso abbiamo una fusione desiderata ma temuta, nell'altro una fusione temuta ma doverosa. Perché allora non immaginare che il realizzarsi della seconda sia il sottile por-

tato della difficoltà di realizzare la prima? Che cioè l'una si dia perché non si dà compiutamente l'altra, e anzi, che questa non si dia per poter dare così quella? C'è un mondo di cui si vorrebbe fare totalmente parte e che viene sottratto: sottratto dal dispositivo che offre solo rappresentazioni, e cioè sostituti di una realtà destinata a rimanere assente; e sottratto dal buon senso sociale, che irride chi desidera ciò che non può avere. E c'è un mondo di cui si può far parte, anzi, di cui si deve far parte se si vuol essere dei soggetti sociali, ma per calarsi nel quale ci vogliono delle piccole spinte. Ebbene, la relazione imperfetta con il mondo rappresentato forse serve proprio a perfezionare la relazione con il mondo circostante. La sottrazione di un oggetto del desiderio forse serve proprio a far desiderare un oggetto a portata di mano. Le due componenti della spettatorialità, quella scopica e quella sociale, possono allora attuare compensazioni interne. L'impossibilità di una unità con la finzione trova un riscatto nell'unità con il corpo del pubblico.[32]

Insomma, uno *spettatore-spettacolo* mancato per arrivare a uno *spettatore-ambiente*? E uno *spettatore-ambiente* come rimedio positivo di un irrealizzabile *spettatore-spettacolo*? Una recensione del 1925 del critico surrealista Robert Desnos offre una prova paradossale di questo scambio. "L'altra sera al Marivaux sopportavo male il lungo film francese [quando] una luce bianca ha attirato irresistibilmente il mio sguardo: era il braccio nudo della mia vicina. Per un attimo, mi sono accontentato di guardare questa luminosa sfumatura bianca; dopodiché ho posato la mia mano su una tale apparizione. La donna non ha ritirato il suo braccio. Nel frattempo, degli eroi imbecilli si agitavano miseramente sullo schermo. Oscurità benigna, propizia alle illusioni".[33] I termini impiegati sottolineano bene l'equivalenza tra i due oggetti con cui congiungersi: la bianchezza e la luminosità sono sia dello schermo sia del braccio della donna. E la progressione delle azioni mostra bene il cambiare di obbiettivo: l'interesse per il film (peraltro pessimo) lascia il posto all'interesse per la vicina. L'ambiente, con la sua "oscurità benigna", favorisce questo scivolamento tra un'"illusione" e l'altra. "La sua mano stringe la mia. Il mio

ginocchio preme il suo, senza che ci diciamo una parola. Avvertivo il suo respiro appena agitato". Desnos obbedisce a un impulso personale (e va più in là di quello che è consentito in una sala); il John Sims di turno obbedisce invece a un obbligo sociale (deve calarsi in una collettività per sentirsi una sua parte, per integrarsi in essa). Ma il percorso è analogo. Da un oggetto osservato all'altro; da una unità fusiva all'altra. Perché l'esser dentro le cose, nel campo del proprio sguardo, nel mondo, possa comunque diventare realtà.

Quanto all'avventura di Desnos con la sua bella vicina, qui non dirò come essa si sia conclusa.

6.4. *Thomas che guarda*

Se dal punto di vista della storia del cinema il passaggio da *Uncle Josh at the Moving Picture Show* a *The Crowd* ha comportato un salto mortale, quello che ci porta al terzo film ne comporta almeno due, se non tre. Ci troviamo in una altra fase cronologica, in un altro ambito stilistico e produttivo, forse anche ai bordi del cinema di cui stiamo qui discutendo. E tuttavia incontriamo di nuovo un film fortemente riflessivo, capace di raccontare l'esperienza spettatoriale; e di raccontarla riannodando i fili che abbiamo già in qualche modo disteso.

Blow Up di Michelangelo Antonioni (Italia/Gran Bretagna, 1966) contiene una sequenza assai tesa, anche se in essa non sembra succedere granché. Thomas, il protagonista del film, un fotografo di moda e alla moda, ha scattato delle foto in un parco, poi le ha sviluppate e le ha appese alle pareti del suo studio; sta raccogliendo immagini di Londra per un libro che darà meglio conto del suo lavoro. Thomas si avvicina a una delle foto, ne percorre la superficie scrutandola con una grande lente di ingrandimento, poi segna un dettaglio; il dettaglio viene ingrandito e affiancato ad altre immagini; la macchina da presa passa con un leggero movimento da una foto all'altra prima di portarci, con uno stacco, al fotografo che ripercorre le varie immagini per vedere se tra esse c'è un collegamento; nella sala di sviluppo il fotografo lavora febbrilmente; poi appende alle pareti le nuove foto che ha stampato; ancora una volta la macchina da presa ripercorre le diverse immagini e, alla fine della panoramica che ha consentito di passare in continuità dall'una all'altra, riprende il fotografo intento a esaminare il risultato del suo lavoro. Questa inquadratura finale ha qualcosa di sorprendente: inizia con una scena che sembra vista da qualcuno (il movimento di macchina sulle foto simula infatti lo sguardo del fotografo che le passa in rassegna); ma anziché concludersi con uno stacco che ci riporta a quel qualcuno che guarda, essa si conclude con la scoperta che l'osservatore è da sempre in scena, dentro quello che si supponeva essere il suo campo di osservazione. Dunque non abbiamo più a che fare con una *Soggettiva* come in precedenza (e cioè con l'immagine di quanto è visto, seguita da una immagine di colui che vede);[34] abbiamo a che fare con quella che le grammatiche tradizionali chiamano una *Semisoggettiva*, e cioè un'inquadratura unica che ingloba nello stesso campo visivo sia l'oggetto visto sia il soggetto vedente;[35] i due elementi non potrebbero coesistere nella medesima immagine poiché, se viene data la visione di qualcuno, quel qualcuno non può star dentro la sua visione (chi guarda davanti a sé non può inquadrare anche se stesso...); e tuttavia, qui, oggetto e soggetto coabitano, parti eguali dentro un unico sguardo. È questo piccolo paradosso che rende sorprendente il passaggio: ciò che di solito è diviso, e che dovrebbe rimanerlo, è invece ricomposto; c'è un'unità complice, e un poco perturbante, che emerge.

Partiamo appunto da questa semisoggettiva e proviamo a espanderne l'insegnamento, un po' come Thomas ingrandisce le sue foto. È appena il caso di ricordare che non è la prima volta che Antonioni usa un tale procedimento: lo ha fatto già in altri film, e sempre per marcare dei momenti in cui la capacità di un personaggio di cogliere la situazione sul piano percettivo e cognitivo sembra incrinarsi e come rompersi.[36] Ma in *Blow up* la semisoggettiva sembra assumere un ruolo ancor più sintomatico. Innanzitutto, la definitiva abolizione della barriera tra osservatore e osservato (i due spartiscono la stessa inquadratura; non c'è taglio di montaggio che li sepa-

ri...) appare in questo film qualcosa di desiderato e di atteso. La storia comincia infatti con Thomas che travestito da barbone ha fotografato l'umanità perduta di Londra: il suo abbigliamento indica non solo che ha voluto e dovuto mimetizzarsi, ma anche che ha scelto di farsi eguale all'oggetto del suo sguardo; contrariamente a quando lavora nel suo studio, in cui si comporta da padrone assoluto, qui egli invece si allinea con chi sta di fronte alla sua macchina fotografica.

In secondo luogo, Thomas sta guardando delle foto di paesaggio. Per un verso esse costituiscono per lui una sorta di spettacolo: tanto più che forse nascondono anche un delitto, e dunque funzionano come una piccola storia in perfetto stile *mystery* da seguire con grande attenzione. Ma per un altro verso queste foto raffigurano nient'altro che l'ambiente circostante: Thomas ha fissato sulla pellicola una coppia in un parco, come prima aveva fotografato dei barboni; ciò che ha preso di mira è la complessa umanità di Londra, e quindi il *milieu* sociale nel quale vive. Spettacolo e ambiente: i due termini qui sono sovrapposti. Un po' perché l'ambiente si presenta ormai come un vero e proprio spettacolo (del resto, ogni metropoli contemporanea, e Londra più di tutte, è un palcoscenico su cui si svolgono recite...); un po' perché lo spettacolo si è ormai trasferito nella vita di tutti i giorni (come ben dimostrano sia, qualche sequenza prima, il corteo dei ragazzi che protestano in modo pittoresco, sia, più avanti, i clown che improvvisano una partita a tennis). Spettacolo e ambiente. Ciò significa che l'unità che si sta realizzando tra osservatore e osservato è anche un'unità tra individuo e mondo circostante. Thomas, a fianco delle foto, dentro il suo stesso campo visivo, è sia un soggetto scopico che si è congiunto con il suo oggetto, sia un soggetto sociale che si è congiunto con il suo universo fisico e umano.

In terzo luogo Thomas è indubbiamente in posizione di osservatore: ma questo non è l'unico ruolo scopico che egli sa ricoprire. Non bisogna infatti dimenticare che, prima di mettersi a guardare le sue foto, egli ha fissato su pellicola una serie di scorci, li ha stampati, ha poi scelto dei dettagli che ha ingrandito, ha stampato le nuove immagini, le ha disposte

nel suo studio in un ordine accorto: insomma, ha "costruito" il proprio spettacolo. Del resto, che egli sia anche un "regista" lo avevamo ben capito anche prima, quando nel suo studio aveva schierato le modelle, le aveva obbligate a delle pose innaturali, le aveva rimproverate e infine aveva ordinato loro di chiudere gli occhi e di restare immobili: in questo modo Thomas aveva ribadito il suo ruolo di "padrone del set", e cioè di unico individuo abilitato a "manipolare" una scena. Insomma, Thomas, oltre che *soggetto che vede*, è anche *soggetto che fa vedere*. Così come è egualmente un *soggetto visto*: da lì a poco, nel momento stesso in cui comincerà a pensare di aver fotografato in realtà un delitto, ecco che viene preso anche dal sospetto di essere spiato da qualcuno; la scoperta, rientrando a casa, che tutte le pellicole gli sono state rubate gli fornisce una prova di questo suo timore; gli assassini lo stanno controllando ed egli non è in grado di identificarli. Thomas è dunque un soggetto scopico declinato in modi molteplici che a sua volta fronteggia altri soggetti scopici, pronti a incrociare la loro azione con la sua. Del resto, la semisoggettiva già ci aveva messo sull'avviso: in essa il personaggio vedeva e nello stesso tempo era visto; visto nel suo stesso sguardo, che diventava fatalmente il nostro... Diciamo insomma che il protagonista di *Blow up* si muove da sempre su un terreno percorso da una fitta rete di sguardi; su questo terreno, le occhiate si inseguono, si mescolano, si sovrappongono; ciò che disegna allora sono delle traiettorie assai ricche, in cui il vedere, il far vedere, il farsi vedere, l'esser visto ecc. rimandano a posizioni che sembrano scivolare l'una nell'altra.[37]

Infine Thomas in questo gioco incrociato di sguardi si trova anche a perdere sia se stesso sia la realtà che cerca di osservare. Ancora una volta la semisoggettiva da cui siamo partiti poteva già insospettirci: dandoci un osservatore dentro il suo stesso campo visivo, essa sembrava smarrire sia la fonte dell'occhiata, ormai allineata agli oggetti visti, sia la consistenza della visione, ormai caratterizzata da uno statuto ambiguo. *Blow up* prosegue in questa direzione. Thomas ingrandisce man mano le sue foto, alla ricerca di quel dettaglio

che possa confermare l'avvenuto delitto: ma ecco che le immagini d'un tratto gli appaiono come semplici superfici puntinate, non troppo diverse dai quadri astratti del suo vicino. Ritorna nel parco, dove scopre un cadavere: ma non ha con sé la sua macchina fotografica e dunque non potrà mai fornire un testimonianza certa di quanto ha visto. Si tuffa nella folla che segue un concerto rock, dove gli spettatori si accapigliano per impadronirsi di un pezzo della chitarra che il bassista ha fracassato; Thomas lo fa suo, per poi buttarlo via come qualcosa che improvvisamente ha perso ogni valore. Infine, al termine delle sue peregrinazioni notturne, Thomas si ritrova davanti a un gruppo di clown che giocano a tennis senza pallina; invitato a raccoglierne una che apparentemente è uscita di campo, egli esegue... Testimone di una realtà che lo implica a fondo, Thomas non è più sicuro né del suo sguardo, né della realtà che sta osservando. Forse troppo vicino, troppo partecipe, appunto troppo implicato, a lui non resta altro che adattarsi a un gioco che gli sottrae sia il suo ruolo di soggetto scopico che l'oggetto della sua visione.

Fin qui *Blow up*, riletto alla luce di una sequenza cruciale. Ciò che dunque emerge è la stretta fusione tra un osservatore, quanto egli guarda e il contesto in cui opera; il crearsi di un terreno in cui si incrociano molteplici occhiate; e lo smarrirsi di ogni statuto certo a causa di una intimità e di una interdipendenza forse eccessive. Non è difficile riconoscere qui una serie di temi che avevamo già incontrato, declinati però in modo ancora più radicale. Innanzitutto ritroviamo uno "spettatore" che si trova a misurarsi sia con uno spettacolo sia con un ambiente, dai quali si sente attratto e nei quali vorrebbe calarsi. Solo che qui egli non è più costretto a scegliere tra l'uno o l'altro: può letteralmente immergersi in entrambi, facendosene a tutti gli effetti parte. Se ciò avviene, è perché il mondo raffigurato e quello circostante, oltre a numerose caratteristiche in comune, formano entrambi un unico e grande campo visivo, in cui si intersecano e si sovrappongono molteplici occhiate. Calarsi in questi due mondi è dunque trovarsi in una rete di sguardi, che avvolge e che forse anche imprigiona. In questa rete, uno spettatore infatti sperimenta la variabilità della propria posizione: se per un attimo è un soggetto che vede, ecco che può diventare un soggetto che fa vedere, per poi passare a soggetto a sua volta visto. Ancora, in questa rete uno spettatore sperimenta la reciprocità: se è vero che vede, è anche vero che può essere visto, e visto da colui che egli stesso cerca di vedere. Sempre in questa rete, lo spettatore sperimenta egualmente la reificazione del proprio vedere: il mondo non è più retto solo dalle sue occhiate, ma da uno sguardo che circola e che unisce indipendentemente da colui da cui proviene; insomma, da uno sguardo senza fonte, da sguardo in qualche modo in sé. Infine, in questa rete lo spettatore sperimenta anche la sconfitta: perde sia se stesso che il mondo che lo circonda. Per un verso egli vive il dissolversi della sua funzione di osservatore: pur muovendosi in un mondo permeato anche dal suo sguardo, egli non ha più né l'esclusità né la certezza di quel ruolo. Per l'altro verso egli vive il dissolversi del mondo osservato: per quanto messo letteralmente in vista, questo mondo non sa più a che vista risponde, attraversato com'è da uno sguardo che non sa predicare ormai nulla, se non l'impalpabile pervasività della propria presenza.

Se questa lettura è corretta, *Blow up* si offre come una grande celebrazione della spettatorialità moderna: ne intercetta i temi e li porta fino alla loro conseguenza estrema. Infatti, è come se esso riprendesse gli snodi che avevamo incontrato nelle analisi precedenti e ne chiarisse gli esiti: riproponendo l'incontro tra un soggetto scopico e ciò che gli sta davanti e attorno, ecco che il contatto diventa immersione totale, l'interazione diventa complicità, il dominio diventa spossessamento e la sicurezza diventa perdita di sé e dell'altro in una sorta di perfetta comunione. In altre parole, è come se un cammino di cui abbiamo visto i primi passi (il cammino dell'Etna e di Catania?) qui arrivasse al suo traguardo: coerentemente peraltro con il cinema di cui *Blow Up* è un rappresentante, il "cinema moderno", non meno moderno del cinema "classico", ma di una modernità più radicale e forse anche più brusca. Può essere utile allora affiancare al film un testo che dello sguardo moderno ("moderno-moderno") è uno dei

manifesti. Penso (non avevo detto che siamo obbligati a un doppio salto mortale?) alle pagine che Jean-Paul Sartre dedica allo sguardo in *Essere e nulla*:[38] non le ripercorrerò nel dettaglio, ma solo in alcuni dei loro passaggi cruciali.

Il brano inizia con la constatazione che chi entra in un campo visivo assume indubbiamente lo statuto di oggetto: "Quella donna che vedo venire verso di me, quell'uomo che passa nella strada, quel mendicante che sento cantare dalla finestra sono per me degli *oggetti*, non c'è dubbio".[39] Basta però che questi oggetti si palesino come "uomini" perché l'organizzazione del campo visivo cambi; essi hanno la capacità di far ruotare attorno a sé tutto quanto li circonda, ponendosi come veri e propri baricentri della scena, e dunque d'un tratto la realtà che ho davanti agli occhi mi si palesa in blocco (perché strutturata attorno a loro) e, insieme, in blocco mi sfugge (perché convergente verso loro). La conseguenza è che colui che mi è di fronte è "un oggetto che mi ha derubato il mondo":[40] non dunque qualcosa che io sto soltanto inquadrando, ma qualcosa che mi condiziona fin da subito a fondo, costituendo un'altra polarità. Ora immaginiamo che io sia a mia volta osservato: "Ecco, ho sentito dei passi nel corridoio: mi si sta guardando".[41] La situazione cambia ulteriormente: scoprendomi visto, io mi scopro a mia volta oggetto di uno sguardo altrui, ma anche oggetto un po' speciale, capace di strutturare per l'altro il mondo attorno a me e insieme capace di sottrarglielo (e di sottrarmi a lui). Ora, in questo gioco di determinazioni incrociate e di incrociate sottrazioni, emergono alcuni dati essenziali. Innanzitutto scopro la reversibilità tra me e l'altro, e cioè la possibilità da parte dell'altro, che io vedo guardarmi, d'essere soggetto oltre che oggetto del mio sguardo, e nello stesso tempo la possibilità da parte mia, che mi vedo guardato, d'essere oggetto oltre che soggetto di uno sguardo. In secondo luogo, la mia oggettivazione è anche oggettivazione del mio sguardo: negli occhi dell'altro, io non solo mi vedo visto, ma vedo anche il vedere (il suo, il mio, *il* vedere). Infine, scopro il mio radicamento, e cioè il mio essere nel mondo, in quello stesso mondo che prima osservavo e che si organizza attorno all'altro quanto attorno a me, sia pur per fluire via in una sorta di "emorragia interna". In questo senso, il fatto di entrare nello sguardo altrui dà luogo a un momento di autoriflessività (mi vedo visto e insieme vedo il mio vedere);[42] ma soprattutto dà luogo a un'immersione nella realtà ("Cogliermi come visto vuol dire cogliermi come visto *nel mondo* e a partire dal mondo").[43] Aggiungiamo che lo sguardo che mi colpisce non è necessariamente legato alla presenza di un occhio, e dunque di un uomo: "uno sguardo può essere anche dato da un fruscio di rami, da un rumore di passi seguiti da silenzio, dallo sbattere di un'imposta, dal leggero movimento di una tenda".[44] Si può essere osservati non solo da un altro, ma anche da un elemento naturale; qualunque oggetto può essere fonte di un'occhiata; chi mi guarda è il mondo, quel mondo che io guardo, che mi risucchia e che mi sfugge.

Ho ripercorso certo troppo in fretta le dense pagine sartriane: lo scenario che esse ci dischiudono è tuttavia abbastanza chiaro. Vi ritroviamo una descrizione fenomenologica di quella che appare ormai essere l'*esperienza scopica*: un'esperienza dominata appunto dalla reversibilità di soggetto e oggetto, dal radicarsi in un mondo che nello stesso tempo si sottrae e dalla reificazione dello sguardo, che si stacca dall'organo proprio della vista, dalla concreta visione, per agire in qualche modo in sé. Va aggiunto che questa descrizione troverà una ripresa e una ulteriore radicalizzazione per esempio in Merleau Ponty e in Lacan.[45] Ma queste pagine, ripercorrendo l'esperienza scopica, ci descrivono anche inevitabilmente un'*esperienza spettatoriale*: anzi, un'*esperienza filmica*. Non è infatti un caso che in esse emergano numerosi echi degli snodi che avevamo visto affiorare in un film autoriflessivo come *Blow Up*: l'osservatore, così come si disegna nella coscienza moderna, trova nello spettatore cinematografico qualcosa di più che una sua continuazione; vi trova la sua realizzazione esemplare. Del resto è proprio davanti a uno schermo che meglio ci sentiamo guardanti guardati, dentro uno sguardo che non è più solo nostro, in comunione con un mondo che ci porta via. È davanti allo schermo che sperimentiamo il vai e vieni tra soggetto e oggetto, tra possesso e

perdita, tra visione e sguardo. In questo senso leggere le pagine sartriane come pagine sul cinema non rappresenta un atto indebito: conferma che questo ultimo sa inserirsi nei processi della modernità, farli propri e riproporli in una veste che diventa canonica.

"Quella donna che vedo venire verso di me, quell'uomo che passa nella strada..."; appunto, perché non pensare che, come sto vivendo la mia comune giornata, così posso anche star vedendo un film?

6.5. La posizione perduta

Abbiamo iniziato da un'escursione sull'Etna. Le pagine di Epstein ci hanno dato modo di capire come il problema dello spettatore cinematografico sia quello di sentirsi implicato nello spettacolo che sta seguendo, fino a perdersi nel momento stesso in cui avverte di farne pienamente parte. Esse hanno chiarito come in gioco ci sia la rottura della soglia tra un soggetto scopico e l'oggetto del suo sguardo, il crearsi di una stretta intimità e insieme l'abbandono di ogni posizione privilegiata. Su questo terreno, il cinema richiama e rilancia la condizione più generale dell'osservatore moderno. Tre film attenti a riflettere sull'esperienza spettatoriale ci hanno consentito di mettere alla prova un tale quadro. *Uncle Josh at the Moving Picture Show* ci ha offerto un'ironica illustrazione dell'attrattiva che un film esercita su chi lo vede e in conseguenza del senso di prossimità e di interazione che si stabilisce tra chi sta in sala e ciò che sta sullo schermo; il mondo rappresentato è a portata di mano, si offre direttamente e chiede una partecipazione; il desiderio che si accende non può però trovare una piena risposta. *The Crowd* ha spostato l'attenzione su un altro asse, quello della relazione tra lo spettatore e il pubblico che lo circonda. Anche qui comunque si tratta di realizzare una unità tra due termini: lo spettatore è chiamato a far parte del proprio ambiente, proponendosi non solo come soggetto scopico, ma anche come soggetto sociale. Se la manovra riesce, è anche perché essa si pone quale compensazione della mancata unità con l'universo fittizio: ci si immerge nel mondo circostante anche perché non si riesce a immergersi del tutto nel mondo rappresentato. *Blow Up* è parso chiudere il cerchio: ci si può "fondere" sia con lo spettacolo che con l'ambiente, nella misura in cui sono entrambi territori attraversati da una rete di sguardi. In questa rete lo spettatore sperimenta sia il fatto d'essere soggetto, sia il fatto di diventare oggetto, così come sperimenta il reificarsi del proprio sguardo: nel momento stesso in cui sembra accedere a un ruolo di assoluto protagonista, ecco allora che si smarrisce su di un terreno dall'incerta consistenza. La stretta unità con lo spettacolo e con l'ambiente di fatto lo perde. Questo il percorso. Tre procedimenti lo hanno idealmente marcato: il Primo Piano, con il senso di prossimità che esso trasmette; la Gru, con la sua capacità di immergere il personaggio nell'ambiente in cui egli vive; e la Semisoggettiva, in cui un personaggio che osserva è colto assieme agli oggetti visti, ridotto allo stesso loro statuto e, per quanto calato nella sua stessa visione, forse anche spossessato del suo sguardo. Il cammino ha trovato un aiuto anche in una serie di testi teorici, fino alle pagine di Sartre dedicate all'esperienza della visione che hanno costituito il *pendant* e insieme la chiusura di quel cerchio che le pagine di Epstein avevano contribuito ad aprire.

La complessa situazione che è venuta emergendo, e che appunto marca sia l'esperienza spettatoriale sia le condizioni dell'osservatore moderno, ci offre il destro ad alcune considerazioni conclusive. Innanzitutto è evidente come essa corrisponda a una vera e propria liquidazione di quella sorta di "teatro della visione" che a lungo aveva funzionato da modello per l'attività scopica. Un tale "teatro" era basato sulla presenza di un soggetto vedente e di un oggetto visto, l'uno di fronte all'altro, ben separati, con il primo che coglie e si impadronisce del secondo, rinchiudendolo per così dire nella propria occhiata, e con il secondo che si offre e si consegna al primo, palesando tutti i suoi aspetti, in un rapporto a due diretto ed esclusivo. Blumenberg, ripercorrendo la metafora del naufragio, ci aveva dato sia gli elementi di base di un tale modello, sia i percorsi più

generali della sua crisi. Qui, sulla scorta anche di Jonathan Crary, che ha dedicato un pregnante studio ai modi nei quali nel XIX secolo viene mutando l'idea di visione,[46] possiamo ricordare altri passaggi. Per esempio, tra i fattori che minano a fondo questo modello c'è la consapevolezza che le cose non si rendono visibili da sole: la realtà diventa una realtà percepita solo grazie a una serie di processi mentali che la rendono afferrabile, ma che funzionano inevitabilmente anche da filtro. Crary riesamina le ricerche dei fisiologi della prima metà dell'Ottocento, con la loro scoperta di fenomeni quali l'*afterimage* o l'accomodamento percettivo; è chiaro però che questo orientamento trova il suo avvio nella rivoluzione kantiana.[47] In parallelo, c'è egualmente la consapevolezza che l'osservatore non opera innocentemente: egli si accosta alla realtà con un fardello talvolta pesante di presupposti mentali, immagini ricevute, orientamenti quasi obbligati. Basterà a questo proposito ricordare Marx e la sua nozione di "ideologia": l'insieme dei rapporti sociali e produttivi crea un "ambiente" in cui il soggetto sociale si trova inserito e che ne condiziona a fondo i processi di conoscenza. Potremmo continuare: resta il fatto che da un certo punto in poi la relazione tra soggetto scopico e oggetto visto non può più presentarsi come un faccia a faccia diretto ed esclusivo. Non è diretto: ci sono della mediazioni che intervengono sia su un fronte sia sull'altro. Non è esclusivo: anche il contesto in cui soggetto e oggetto sono collocati ha una decisiva voce in capitolo. Soprattutto non è un fronteggiamento: si tratta di un gioco a due basato su una appartenenza comune, intessuto di determinazioni reciproche, e dunque sostenuto da una forte complicità. Lungo questa linea, concepire l'attività scopica come un'azione che porta a confrontarsi e a immergersi sia in quanto si vede sia nell'ambiente in cui si opera è quasi un passo dovuto.

Ebbene, il cinema coglie e fa sua questa trasformazione in corso. Se, come ci ricorda Crary, quello che qui ho chiamato il "teatro della visione" aveva trovato il suo emblema nella *camera obscura* quattrocentesca, il cinema, dopo il visore stereoscopico, può porsi a emblema di questo nuovo modello del vedere. Il suo offrirsi come campo di sguardi incrociati

che include e avvolge osservatore, osservato e situazione è il suggello a una simile candidatura. Eppure... Se è vero che il cinema sa intercettare e mettere in forma gli snodi che agitano la modernità, offrendo se stesso quale luogo esemplare, è anche vero che esso lo fa negoziando tra innovazione e resistenza. C'è come una sottile cautela che accompagna la sua opzione per il nuovo: quasi a permette che il vecchio lasci una traccia. Ed ecco infatti che il cinema incarna il bisogno di un rapporto fusivo tra soggetto, oggetto e ambiente; ma lo fa offrendo una fusione in parte *immaginaria* e una fusione temporalmente *delimitata*.

Una fusione immaginaria. Già *Uncle Josh* ci aveva suggerito come la relazione tra spettatore e spettacolo sia in buona sostanza costruita su una illusione. Chi segue un film si confronta non con la realtà, ma con immagini che "sembrano" realtà. Questo loro statuto dipende indubbiamente dalla loro base fotografica; ma si rafforza grazie al fatto che lo spettatore rielabora e integra percettivamente gli stimoli filmici,[48] e nello stesso tempo sospende deliberatamente la propria incredulità.[49] A questo si aggiunge il gioco di proiezione e identificazione che lo spettatore attiva con il mondo raffigurato:[50] se chi segue il film partecipa alle avventure che hanno luogo sullo schermo, è perché si mette nei panni dell'eroe (oltre che nei panni di chi lo sta osservando)[51] e con questo si trova a vivere in prima persona ciò che il personaggio vive. Dunque al cinema spettatore e spettacolo sono uniti: ma attraverso un legame soprattutto mentale.

Una fusione temporalmente delimitata. Quando le luci della sala si riaccendono, lo spettatore interrompe il suo rapporto con lo spettacolo; quando poi comincia il deflusso dalla sala, egli interrompe anche il suo rapporto con il pubblico. Certo, qualcosa gli resta attaccato addosso: la leggerezza di un'esperienza che comunque lo ha portato fuori dal suo mondo per immetterlo in un altro; ma anche la vischiosità di una vicinanza con gli altri spettatori, il sottile brivido di aver fatto pienamente parte di un corpo collettivo. Roland Barthes in *En sortant du cinéma*[52] ha splendidamente descritto l'abbandono dello schermo e della sala: l'addio a quel buio, a quel

nero, che è "la sostanza stessa della fantasticheria" e insieme "il colore di un erotismo diffuso"; l'addio a "quel cono danzante che fende il nero" fatto di luce e "il cui getto imperioso rasenta il nostro capo, sfiora, di spalle, di lato, una capigliatura, un viso"; l'addio all'"immagine filmica (compreso il sonoro)", che mi ha sedotto, mi ha catturato, e alla quale mi sono "incollato" ("ed è questo incollamento che fonda la naturalità - la pseudonatura - della scena filmata").[53] Insomma, ciò che lo spettatore lascia è una raffigurazione e ciò che le sta attorno ("l'immagine e i suoi contorni: [...] la grana del suono, la sala, il nero, la massa scura degli altri corpi, i raggi di luce, l'entrata, l'uscita"): entrambi lo hanno sedotto; ma, appunto, ora li lascia. In una separazione che riprende il sopravvento sulla unità; in una *discrezione* (possibile luogo di godimento protratto) che ha rimontato l'indistinto.

Dunque lo spettatore si immerge nello spettacolo e nell'ambiente: ma in forma parziale e temporanea. In questo gioco, l'apparato cinematografico svolge un ruolo non secondario: è appunto esso che, mentre crea le condizioni per una unità fusiva tra soggetto e oggetto e tra soggetto e ambiente, crea contemporaneamente anche le condizioni perché questa fusione non si realizzi fino in fondo e per sempre. In particolare le condizioni fisiche e mentali della proiezione fanno sì che l'illusione di realtà si stabilisca in tutta la sua pienezza (ci sono delle rappresentazioni che possono essere prese per percezioni dirette del mondo[54] e c'è una sospensione del fluire della vita che consente di attivare una credenza); contemporaneamente, grazie alla sincronia di reazioni al film, si crea una vera e propria comunità di cui ciascuno spettatore può sentirsi parte. La struttura della sala, invece, quale si è venuta delineando dal nickelodeon in poi, provvede a creare una doppia segregazione: chi segue il film non può toccare fisicamente lo schermo, e dunque le cose che vi appaiono; e chi segue il film è sia pur minimamente separato dagli altri spettatori e dunque impedito a spartire la propria intimità. In questo senso il *setting* distrugge in parte il lavoro del dispositivo. Questa ambiguità dell'apparato non è certo innocente: essa serve a mantenere in vita una pratica che, come abbiamo ben visto in *Uncle Josh*, al-

trimenti si interromperebbe; è solo la conservazione di un confine del tutto impalpabile che consente allo spettatore di continuare a godere dello spettacolo e a goderlo nella sua singolarità di spettatore. Ma la non innocenza va anche più in là. Infatti, conservando questo impalpabile confine, l'apparato permette anche allo spettatore di continuare a pensare di avere un qualche *controllo* su ciò che ha di fronte e su ciò che gli sta attorno: se si vuole, gli consente non solo di "far parte" dello spettacolo e dell'ambiente, ma anche di poterli "dominare". È su questa base che qualcuno ha collegato il cinema al *panopticon* di Bentham:[55] in entrambi i casi, avremmo a che fare con degli spazi in cui un soggetto "sorveglia" dal centro della scena tutto ciò che si svolge attorno. Il richiamo non è del tutto improprio: infatti, se lo spettatore fosse totalmente "immerso" nel mondo rappresentato e nel mondo circostante, egli non controllerebbe proprio nulla; gli basta però una sottile distanza dal resto (diciamo: gli basta un posto distinto) per poter guardare le cose "da fuori" e dunque impadronirsene e padroneggiarle. Insomma, il problema è il "centro" della scena: se esso significa essere in preda ai venti e ai marosi, ecco che lo spettatore sarebbe un naufrago, sia pur felice ("E naufragar m'è dolce in questo mare": Leopardi, non Blumenberg...); ma se questo centro è collegato a delle passerelle e a delle vie d'uscita, ecco che lo spettatore è in mezzo al mare, ma vede una salvezza; anzi, in nome di questa salvezza può addirittura orchestrare la tempesta...

Ecco, il cinema è proprio questo: l'occasione per "con-fondersi" con lo spettacolo e con l'ambiente, mantenendo però una qualche forma di distanza, se non altro una distanza di sicurezza. Eppure... Il confine è utile; anzi è necessario. Ma il sogno di una sua completa abolizione rimane e perseguita il cinema da sempre. Da *Sherlock Jr* (*La palla numero 13,* Buster Keaton, USA, 1924,) a *The Purple Rose of Cairo* (*La rosa purpurea del Cairo*, Woody Allen, USA, 1985), i film che mettono in scena il dissolversi di ogni soglia e la perfetta sovrapposizione del tempo della finzione con il tempo della vita sono assai numerosi. Appunto, perché l'immersione sia non meno che totale. Costi quel che costi. Dolcezza del naufragio.

NOTE

[1] J. Epstein, *Le cinématographe vue de l'Etna*, Paris, Les Ecrivains Réunis, 1926 (tr. it. "Il cinematografo visto dall'Etna" in *L'essenza del cinema*, Roma, Bianco e Nero, 2002). Tutte le citazioni sono estrapolate da pp. 45-53. Su questo saggio epsteiniano, si veda S. Liebman, *Visiting of Awful Promise. The Cinema Seen from Etna*, in R. Allen – M. Turvey (eds), *Camera Obscura, Camera Lucida. Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003. Per una rilettura della figura di Epstein, si veda, J. Aumont (éd.), *Jean Epstein, Cinéaste, Poète, Philosophe*, Paris, Cinémathèque Française, 1998.

[2] H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp, Taschenbuch, 1979 (tr. it., *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Mulino, 2001).

[3] Per questa linea interpretativa, si veda anche l'Introduzione di R. Bodei a H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*..., op. cit.

[4] Il film di Paul è registrato anche con il titolo *The Country Man And The Cinematograph*.

[5] Ricordo peraltro che ogni descrizione è anche una interpretazione e una definizione: descrivere è sempre trascrivere le cose così come le si vedono, così come è già prescrivere un certo modo di vedere le cose...

[6] Su *Uncle Josh at the Moving Picture Show* si veda almeno C. Musser, *The Emergence of Cinema*, op. cit., pp. 321-322, in cui si sottolinea anche il valore auto-pubblicitario del film.

[7] V.O. Freeburg, *The Art of Photoplay Making*, New York, The Macmillan Co., 1918. Il secondo capitolo, "Psychology of the audience", copre le pp. 7-25, ed è da esse che sono tratte le citazioni.

[8] Freeburg conclude il capitolo affermando: "Lasciateci imparare come soddisfare l'occhio, come agitare le emozioni dell'individuo all'interno della massa, come ridestare e preservare la sua solidarietà sociale, come offrirgli intrattenimento intellettuale senza stanchezza mentale: e lasciateci ricordare costantemente che se il nostro film sta diventando un classico esso deve possedere, al di sotto dell'attrazione di superficie con la quale fa appello alla massa, il valore permanente della verità illuminante, il significato universale, e la bellezza imperitura", *Ibi*, p. 25.

[9] Sul Primo Piano nel cinema delle origini, vedi G. Carluccio, *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano 1908-1909: il caso Griffith-Biograph*, Bologna, Clueb, 1999. Sulle teorie cinematografiche dedicate al Primo Piano, si veda F. Mazzocchi, *Il primo piano cinematografico. Teorie 1921-1992*, Piacenza, Tipleco, 1996. Tra gli studi più recenti sul primo piano si ricordino almeno J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Éd. de l'Étoile – «Cahiers du Cinéma», 1992, che offre un utile quadro riassuntivo, e P. Bonitzer, *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, 1982.

[10] J. Epstein, "Grossissement", in *Bonjour Cinéma*, Paris, Editions de La Sirène, 1921 (tr. it. "Ingrandimento", in "Bonjour cinéma", in J. Epstein, *L'essenza del cinema*, op. cit., pp. 29-33).

[11] Su questo stesso tema, sempre di Epstein, e sempre dello stesso anno, si veda anche in uno splendido paragrafo di "Le Cinéma et les lettres modernes" in *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, Paris, Editions de la Sirène, 1921 (tr. it. "Estetica della prossimità" riportato in "Il cinema e la letteratura moderna" in *L'essenza del cinema*, op. cit., pp. 20-21).

[12] Per questo tema, si veda H. Münsterberg, *The Photoplay, A Psychological Study*, New York, D. Appleton & C., 1916 (tr. it. *Film. Il cinema muto nel 1916*, Parma, Pratiche, 1980).

[13] Sulla permanenza di linee di divisione in un mondo che sembra cancellarle, si vedano le splendide osservazioni di Benjamin a proposito della metropoli ottocentesca: "La città è uniforme soltanto in apparenza. Perfino il suo nome assume suoni differenti nei diversi quartieri. In nessun luogo – se non nei sogni – il fenomeno del confine può essere esperito in forma così originaria come nelle città. [...] Come soglia, il confine passa attraverso le strade; un nuovo territorio ha inizio come un passo nel vuoto, come se si inciampasse in un gradino di cui non ci si era accorti", W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, in *Gesammelte Schriften*, vol. V/1-2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982 (tr. it. *I «passages» di Parigi*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi, 2000, p. 94). Sull'idea di confine nella modernità, si veda anche P. Zanini, *Significati del confine: i limiti naturali, storici, formali*, Milano, Bruno Mondatori, 1997.

[14] Sulla consapevolezza dello spettatore, è molto esplicito H. Münsterberg. Si veda almeno questo passaggio a proposito della profondità di campo in un'immagine che di per sé è piatta: "Comunque non siamo mai illusi: siamo pienamente coscienti della profondità, eppure non la prendiamo per vera profondità", *Film: il cinema muto nel 1916*, op. cit., p. 38.

[15] In realtà, il movimento di macchina non è del tutto continuo, anche se in esso l'effetto di continuità è fortemente mantenuto: prima che la cinepresa si muova, c'è uno stacco tra il Primo Piano dei due coniugi ed un campo un po' più largo, sempre su di loro, ma che include anche il figlio e qualche spettatore a fianco; inoltre il movimento della cinepresa è reso con due inquadrature, legate tra loro da una dissolvenza incrociata a metà della salita. Tuttavia, lo ripeto, l'effetto di continuità è conservato. Sul film, si veda tra gli altri R. Durgnat, *The Crowd* in «Film Comment», IX, 4, July-Aug 1973, pp. 15-17; H. Von Beck, *'History' zu 'Hysteria' – King Vidors The Crowd (1928)* in «Amerikastudien/American Studies», XXXVII, 1, 1992, pp. 85-93; e G. Carluccio, *City Films. New York nel cinema americano degli anni Venti. Il caso di The Crowd*, in G. Alonge e F. Mazzocchi (a cura di), *Ombre metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*, Torino, Lexis, 2002.

[16] V.O. Freeburg, *The Art of Photoplay Making*, op. cit., p. 7.

[17] Il Primo Piano sembra abolire ogni porzione di mondo circostante, e nondimeno riesce farcelo avvertire: "Nei primi piani l'ambiente non si vede, ma la sua atmosfera riverbera nell'immagine ingigantita", B. Balász, *Der Geist des Films*, Halle, Verlag Wilhelm Knapp, 1930 (tr. it. *Estetica del film*, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 34).
[18] Per la trasformazione dell'idea di spazio nella modernità, si veda almeno S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1983 (tr. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988). Kern offre molti riferimenti, sia nel campo della ricerca scientifica che in quello della ricerca artistica, che illustrano questo passaggio: cita Boccioni e la sua scultura *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, per mostrare come gli oggetti non solo occupino una certa posizione, ma assorbano letteralmente il contesto circostante; cita Munch e il suo *Urlo* per mostrare come lo spazio si riempia delle presenze che vi prendono posto; cita Mallarmé e i suoi *Calligrammi* per mostrare la pari dignità raggiunta dalle parole e dalle spaziature tra parole; ecc.
[19] Sull'idea di *mondo* come entità inclusiva, e sulla rilevanza di questa idea nella letteratura moderna, si vedano le intense analisi di F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.
[20] Sull'individuo *adrift*, e in particolare sulla *woman adrift* si vedano le illuminanti osservazioni di L. Rabinovitz, *For the Love of Pleasure. Women, Movies and Culture in the Turn-of-the-Century Chicago*, New Brunswich, Rutgers University Press, 1998, p. 20-46.
[21] Come ben ci ricorda P. Jedlowski, "(nell'epoca moderna) sorge un orientamento etico che tende a enfatizzare più che mai prima la libertà essenziale di *ogni* individuo, la sua *unicità*, e la sua *responsabilità personale* nella definizione del proprio destino e nella *realizzazione* di sé" (*Il mondo in questione. Introduzione alla storia del pensiero sociologico*, Roma, Carocci, 1998, p. 112). Ma la singolarità dell'individuo appare minacciata dalla presenza di un secondo protagonista, la massa appunto, che si presenta come una realtà decisiva sia sul piano dei processi produttivi (la massa degli operai), che sul piano dell'economia (il consumo di massa), sul piano politico (i movimenti di massa), sul piano militare (gli eserciti di massa), o sul piano della conoscenza (la cultura di massa). Il problema è allora come i due termini si relazionano reciprocamente: la massa, luogo dell'anonimato diffuso, è una negazione dell'individuo, oppure ne costituisce l'estensione? E parallelamente l'individuo, con la sua singolarità, trova ospitalità nella massa oppure può solo rinunciare a sé, se vuole farvi parte? Per la dialettica tra individuo e folla, nella sterminata bibliografia a cavallo tra Otto e Novecento, si vedano almeno le fulminanti osservazioni di G. Simmel in *Die Großstädte und das Geistesleben* in «Jahrbuch der Gehe-Stiftung», IX, 1903, poi in *Brucke und Tür*, Stuttgard, K. F. Koehler Verlag, 1957 (tr. it., *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, A. Armando, 1995).

[22] R. Spottiswoode, *A Grammar of the Film. An Analysis of Film Technique*, London, Faber and Faber, [1935], p. 140 (qui Spottiswoode parla della rappresentazione della folla nei film sovietici).
[23] Sul palco c'è un numero da *vaudeville*: ma nulla impedisce di pensare, vista la struttura degli spettacoli del tempo, che subito dopo appaia uno schermo e cominci la proiezione di un film...
[24] O.V. Freeburg, *The Art of Photoplay Making*, op. cit., p. 7.
[25] E Canudo aggiunge: "Quest'oblio sarà un giorno estetico, sarà un giorno religioso". R. Canudo, *Trionfo del cinematografo*, in «Nuovo Giornale», 25 Novembre 1908, ora in «Filmcritica», XXVIII, 278, Novembre 1977, pp. 296-302. Le citazioni sono tratte da quest'ultima rivista, p. 302.
[26] E Romains aggiunge: "La folla è una creatura che ricorda e immagina, un gruppo che evoca altri gruppi molto simili a sé – pubblico, processione, parata, calca nelle strade, esercito. Essi immaginano di essere coloro che fanno esperienza di tutte queste avventure. Di tutte queste catastrofi, di tutte queste celebrazioni. E mentre i loro corpi oziano e i loro muscoli si rilassano e si allentano nelle profondità dei loro posti a sedere, essi inseguono gli scassinatori da una parte all'altra dei tetti, applaudono il passaggio di un re proveniente dall'Est, o marciano entro un'ampia pianura con baionette o trombe": in *Les Puissances de Paris*, Paris, Eugene Figuière, 1911, ora in R. Abel, *French Film Theory and Criticism*, 1907-1939, vol. 1, Princeton, Princeton University Press, p. 53).
[27] M. Serao, *Parla una spettatrice*, in «L'arte muta», 1, 15 giugno 1916, pp. 31-32.
[28] O.V. Freeburg, *The Art of Photoplay Making*, op. cit., p. 8.
[29] Quest'ultimo tema è stato ripreso recentemente dal dibattito sul cinema: penso in particolare ai contributi di M. Hansen, a partire da *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*, Cambridge, Harvard University Press, 1992 in cui viene esplorata l'idea che uno dei grandi effetti del cinema sia stato quello di riportare alcuni grandi temi privati alla "sfera pubblica" (che non si confonde con la "opinione pubblica" di cui parla Freeburg, ma vi si avvicina per molti tratti). *The Crowd*, riletto con Freeburg, mi pare una conferma del processo messo in luce da Hansen.
[30] Questo duplice asse della spettatorialità, che evidenzia la doppia natura del destinatario del film (spettatore/pubblico), è stata recentemente esplorata con puntigliosità dai *Reception Studies*. Tra i diversi contributi, mi limito qui a ricordare il lavoro di J. Staiger (a partire da *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton – New York, Princeton University Press, 1992) volto a studiare le forme storiche di ricezione e di interpretazione del film; quello di D. Gomery, volto a recensire le forme di offerta di cinema (*Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992); quello di A. Kuhn, volto ad esplorare i rapporti tra memoria e consumo (*Dreaming of Fred and Ginger. Cinema and Cultural*

Memory, New York, New York University Press, 2002); il volume curato da L. Williams (ed), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, (New Brunswick, Rutgers University Press, 1994), sull'atto del vedere un film e sulle sue implicazioni; ecc.. Non vorrei tuttavia dimenticare, in ambito italiano, l'ampia panoramica di G.P. Brunetta, *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio, 1989, e gli studi storici di M. Fanchi – E. Mosconi, *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia, 1930-1960*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002. Questa duplice dimensione della spettatorialità è stata recentemente ripresa da Ruggero Eugeni, nella sua bella esplorazione dei rapporti tra situazione ipnotica e situazione spettatoriale: Eugeni nota come la "scena magnetica" ruoti proprio attorno alla coesistenza di due tipi di relazione, rispettivamente il rapporto tra ipnotizzatore e ipnotizzato, e il rapporto tra i due e un pubblico (R. Eugeni, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Milano, Vita e Pensiero, 2002).

[31] Il modo in cui nell'esperienza filmica si passa dall'essere prevalentemente soggetti scopici all'essere prevalentemente soggetti sociali e viceversa, è finemente analizzato da E. Feldmann, in *Considérations sur la situation du Spectateur au Cinéma*, «Revue Internationale de Filmologie», 26, 1956.

[32] Si possono leggere in questa chiave fenomeni come la costituzione di gruppi di *fans* legati a dei film di culto, e pronti a costruire cerimonie sia attorno alla ripresentazione del loro oggetto d'amore (la proiezione settimanale di *The Rocky Horror Picture Show)*, sia, in sua assenza, attorno alla sua rievocazione (i film *buffers* e le chiacchiere cinefile). Ma si può leggere in questa chiave anche la natura latamente religiosa (di una religiosità totalmente laica...) del cinema, che mantenendo aperto il desiderio di ricongiunzione con un oggetto dello sguardo provvede nel frattempo a fare dei soggetti scopici membri di una sorta di "corpo mistico".

[33] R. Desnos, *Charlot*, in «Journal Littéraire», 13 juin 1925, ora in *Cinéma*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 145-146.

[34] Nella soggettiva ovviamente l'inquadratura del soggetto vedente può anche precedere quella dell'oggetto visto: l'importante è che l'inquadratura dell'oggetto visto riproduca perfettamente il punto di vista del soggetto vedente, e che l'inquadratura del soggetto vedente chiarisca che l'oggetto è colto dal suo punto di vista. Sulla soggettiva, si veda il fondamentale E. Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin – New York, Mouton, 1984. Per un approccio storico alla soggettiva, si veda E. Dagrada, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa: nascita della soggettiva*, Bologna, CLUEB, 1998.

[35] Sulla semisoggettiva, si veda in particolare J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. II, Paris, Editions Universitaires, 1966, p. 70 e ss. Si può vedere altresì F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986, pp. 80-87.

[36] Cfr. F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, op. cit., pp. 114-120. Per un esame più ampio delle strategie dello sguardo in Antonioni, rimando a L. Cuccu, *Antonioni: il discorso dello sguardo e altri saggi*, Pisa, ETS, 1997, e a S. Chatman, *Antonioni, or, The Surface of the world*, Berkeley, University of California Press, 1985.

[37] Sulle diverse posizioni scopiche, si vedano i testi di J. Fontanille, *Point de vue et subjectivité au cinéma*, Urbino, Università di Urbino, 1987 e *Un point de vue sur "croire" et "savoir": les deux systèmes de l'adéquation cognitive*, Besançon, Imprimé par l'Institut National de la Langue Française, 1982; E. Landowski, *Jeux optiques: exploration d'une dimension figurative de la communication*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1981; V. C. Sobchack, *The Adress of the Eye, a Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992. Si veda anche F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, op. cit.

[38] J.P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943 (tr. it. *L'essere e il nulla*, Milano, Il Saggiatore, 1965).

[39] *Ibi*, p. 321.

[40] *Ibi*, p. 324.

[41] *Ibi*, p. 330.

[42] "Così lo sguardo è prima di tutto un intermediario che mi rimanda da me a me stesso": *Ibi*, p. 328. Sul tema dell'autoriflessività, anche per quanto concerne il cinema, si veda la ripresa di Merleau-Ponty da parte di Montani, in P. Montani, *L'immaginazione narrativa, Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini e Associati, 1999, pp. 63-67.

[43] *Ibi*, p. 333. Naturalmente anche nella versione per così dire negativa: "E ciò che io sono – e che per principio mi sfugge – lo sono *in mezzo al mondo*, in quanto il mondo mi sfugge", p. 334.

[44] *Ibi*, p. 327.

[45] Cfr. M. Merleau Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964 (tr. it. *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969); J. Lacan, *Le séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], Paris, Seuil, 1973 (tr. it. *Seminario, libro XI: i quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1979).

[46] J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge Mass – London, MIT Press, 1990.

[47] "Tutto cambia – e la rivoluzione ha inizio con Kant – quando l'uomo non è più concepito come un essere che prende conoscenza di un mondo retto dalle leggi dell'ottica, ma come un essere che riceve, attraverso i diversi sensi, messaggi di cui raccoglie e interpreta i dati in modo da costruire un'immagine del mondo che richiede la partecipazione di tutto il suo essere. L'occhio, allora, non è un apparecchio ottico che trasmette al cervello immagini che esistono così come sono all'esterno. Ma è uno strumento di codificazione e decodificazione che trasmette informazioni le quali hanno continuamente bisogno di essere interpretate e la cui inter-

pretazione varierà totalmente a seconda della natura dei segnali ricevuti e delle disposizioni interne dell'essere che le riceve". M. Milner, *La fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982 (tr. it. *La fantasmagoria: saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 167).

[48] Sulla capacità dello spettatore di filtrare e integrare i dati filmici, si rivedano le classiche osservazioni di H. Münsterberg, *Film: il cinema muto nel 1916*, op. cit. "Abbiamo parvenza di profondità e movimento nel mondo del cinema ci vengono offerte non come realtà definite, ma come una mescolanza di fatti e di simboli. Sono presenti nelle cose, eppure non lo sono; la percezione di profondità e di movimento ci raggiunge passando attraverso le nostre impressioni", p. 47 (in corsivo nel testo originale).

[49] Sulla sospensione volontaria dell'incredulità e la costruzione di una credenza a partire dalla denegazione freudiana, basata su una struttura del tipo "Sì, lo so che non è vero, ma comunque...", si veda almeno O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire, ou L'autre scène*, Paris, Editions du Seuil, 1969 (tr. it. *Le funzioni dell'immaginario: letteratura e psicanalisi*, Bari, Laterza, 1972).

[50] Il meccanismo della proiezione-identificazione, come costitutivo della partecipazione dello spettatore al film, è già in *nuce* analizzato da H. Münsterberg, op. cit. Esso sarà nel secondo dopoguerra al centro di molti studi filmologici, e troverà la sua più efficace analisi in E. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Editions de Minuit, 1956 (tr. it. *Il cinema o dell'immaginario: saggio di antropologia sociologica*, Milano, Feltrinelli, 1982); per un panorama degli studi filmologici, si veda F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 99-101.

[51] Per la differenza tra identificazione secondaria, nel personaggio del film, e identificazione primaria, nello sguardo filmico che coglie il personaggio, si veda C. Metz, *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris, UGE, 1977 (tr. it., *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 1980).

[52] R. Barthes, *En sortant du cinéma*, in «Communications», 23, 1975, pp. 104-107 poi in *Le Bruissement de la langue, Essais critiques*, IV, Paris, Seuil, 1984, pp. 407-412 (tr. it. A. Barbera – R. Turigliatto, *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 454-457).

[53] "Il Reale, lui, non conosce che distanze, il Simbolico non conosce che maschere; solo l'immagine (l'Immaginario) è *vicina*, solo l'immagine è *vera* (può produrre la risonanza della verità)", *Ibidem*.

[54] Su questo aspetto del dispositivo, si vedano i fondamentali saggi di J. L. Baudry, *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, in «Communications», 23, 1975, pp. 56-72. Per una prosecuzione di Baudry, si veda anche C. Metz, *Cinema e psicanalisi...*, op. cit.

[55] Questa idea è stata avanzata in tempi recenti soprattutto da A. Friedberg, *Window Shopping. Cinema and the postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.

7. GLOSSE, OSSIMORI E DISCIPLINA

7.1. Il circuito dei discorsi sociali

Nelle pagine precedenti ho provato a esaminare una serie di film per cercare di ricostruire il tipo di sguardo che il cinema ha elaborato e per cercare di coglierne le tangenze e gli incroci con la modernità novecentesca. La scelta può essere apparsa un po' scontata e nello stesso tempo un po' casuale: troppi capolavori riconosciuti e troppi collegamenti reciproci basati sul filo della suggestione. Debbo dire tuttavia che non mi ha mai sfiorato la tentazione di comporre un ideale Pantheon di Opere Eccellenti a cui rifarsi in modo privilegiato. Quello che semmai mi interessava era la possibilità di raccogliere una serie di testimonianze interne al cinema in grado di metterne in evidenza il lavoro corrente, soprattutto nei suoi grandi presupposti e in alcune delle sue inevitabili conseguenze. I film convocati (ma, fuor di retorica, sono stati spesso questi film a convocare il loro analista...) possiedono tutti questa caratteristica. Essi infatti sembrano saper mettere in discussione il loro stesso modo di funzionare e dunque offrono un eccellente punto di osservazione su cosa il cinema è o può essere. Interrogando se stessi a fondo, sia pur spesso con lievità, questi film portano allo scoperto sollecitazioni, problemi e opzioni tipici del loro campo di appartenenza. Riflettendo su cosa significa riprendere un mondo e restituirlo da uno schermo allo spettatore, essi mettono a nudo le condizioni di esistenza, sia simbolica sia sociale, di ogni film. Da questo punto di vista, più che con capolavori (il valore artistico di alcuni di essi è apertamente problematico...), abbiamo avuto a che fare con "opere teoriche",[1] capaci di sviluppare un *pensiero* sul cinema nei suoi percorsi più generali.

Parallelamente, sono stati discussi anche una serie di contributi critici, per lo più collocati tra gli anni Dieci e gli anni Trenta, colti sullo sfondo del più ampio dibattito culturale che attraversa il Novecento. Anche qui qualche accostamento può essere sembrato casuale, nel brusco salto da un ambito geografico o cronologico a un altro. E tuttavia anche questi testi sono stati convocati in un'ottica precisa: pur con modi assai diversi tra loro, essi rappresentano momenti in cui ci si è apertamente chiesti che cosa il cinema fosse, cosa portasse con sé, a cosa rispondesse, quali nuovi elementi mettesse in gioco: insomma, quale tipo di esperienza esso costituisse e nello stesso tempo come influenzasse la nostra esperienza del mondo. Dunque anche qui abbiamo a che fare con un *pensiero* sul cinema, che fa eco, non necessariamente conforme, al pensiero espresso dai film stessi.

Questa doppia scelta rivela il desiderio di lavorare sul cinema, nei suoi incroci con la modernità, a partire dalla *rete dei discorsi sociali* che si distende dentro e attorno a esso.[2] Questa rete, così come abbiamo solo potuto abbozzarla, si presta a qualche interrogativo. Ciò che può far problema non è tanto la forma e lo statuto dei discorsi che la compongono. Certo, abbiamo avuto a che fare con recensioni, con analisi, con saggi dal tono profetico, con allocuzioni politiche, con cronache ironiche, con stesure di norme, con bilanci critici, con polemiche, con pezzi letterari e così via. Del resto, negli anni presi in esame, quella che poi si sarebbe chiamata la "teoria del cinema" avanzava in modi e in occasioni non sempre canoniche. In più, abbiamo allargato il campo a testi che neppure oggi rientrerebbero nel novero delle "teorie del cinema". E soprattutto abbiamo cercato di mettere fianco a fianco sia discorsi a parole, sia discorsi fatti di immagini e di suoni (dei film esemplari, anche se mai esemplificativi...). La rete ha nodi fin troppo diversi. Il problema però sta soprattutto da un'altra parte: privilegiando in fin dei conti delle "opere teoriche" e degli interventi di "teoria", quale valore probatorio ci possiamo aspettare da questi discorsi in rete? Quale autorevolezza sanno esprimere? Di quale autorità si fanno voce? La mia risposta è che essi non hanno quasi nessuna autorevolezza o autorità, salvo una, minuscola ma decisiva: quella di costituire delle *glosse* al fenomeno cinematografico che ne ha aiutato, se non direttamente determinato, l'intelligenza e la comprensione.[3]

Glosse: il carattere principale dei discorsi che abbiamo provato a incrociare sta proprio qui. Essi hanno rappresentato tanti piccoli momenti attraverso cui il cinema ha sviluppato un commento diretto o indiretto su se stesso, non per il piacere di parlarsi addosso, ma per trovare una propria *definizione* e insieme per renderla *condivisibile e condivisa*. Infatti, grazie a queste glosse, interne ed esterne, il cinema è riuscito sia a formulare una certa idea di sé, sia a farla diventare familiare nella grande platea pubblica. Ha cercato di dire che cosa era (e cosa avrebbe potuto essere) e nello stesso tempo a tirarne e a farne tirare le conseguenze sul piano collettivo. In particolare, grazie alle glosse, il cinema ha dimostrato di saper ritornare su di sé per capire cosa stava facendo, in quale modo, con quali prospettive e in nome di quali ipotesi. In altre parole, ha fatto emergere il quadro in cui voleva essere pensato ed esperito. Compreso il quadro che riguarda i modi in cui esso osserva e fa osservare la realtà, quale essa sia. Parallelamente, sempre grazie a queste glosse, il cinema ha anche ratificato questa propria auto-riflessione: l'ha incrociata con altre sensibilità e altre motivazioni, l'ha messa alla prova in diverse situazioni e in diversi contesti, ha spinto per farla diventare una definizione per così dire ufficiale. Descrivendosi, ha anche cercato di farsi prendere per quello che diceva di essere. Del resto ogni descrizione è anche sempre una prescrizione. Il risultato è stato quello di rendere sia riconoscibile che riconosciuto il quadro entro cui esso voleva essere pensato ed esperito. Cosa che ne ha assicurato l'"istituzionalizzazione". Compresa l'"istituzionalizzazione" dei propri modi di osservare le cose.

Dunque una definizione di sé che dà senso al proprio operato; e insieme una definizione di sé che cerca di agire su una platea collettiva. Ciò che caratterizza ogni discorso sociale è da un lato la sua *capacità autoriflessiva*, dall'altra i suoi *effetti performativi*. È il suo vedersi e il suo far fare. La

scelta di analizzare una serie di discorsi in rete, nella prospettiva della glossa, può aiutarci a valorizzare entrambi i tratti. Certo, l'analisi spesso troppo rapida ci ha impedito di cogliere come avrei voluto sia lo spessore dell'auto-definizione, sia il cammino che l'ha portata a imporsi. In particolare, non sono riuscito a dare il rilievo che avrei voluto all'aspetto di *eventi*, nel senso foucaultiano del temine, che caratterizza ciascuno di questi discorsi: il suo radicarsi nella storia, il suo creare echi, il suo stabilire punti di riferimento. E nondimeno gli incroci talvolta avventurosi che ho tentato miravano proprio a questo: a far emergere come il cinema, nel corso del suo cammino, con armi proprie (i film) o con armi acquisite (la teoria), sia riuscito a elaborare un'immagine di sé e insieme a ratificarla. Sotto questo aspetto, lo ripeto, i testi filmici o verbali che abbiamo analizzato non possiedono quasi nessuna autorevolezza, quasi nessuna autorità, salvo il fatto che con le loro glosse essi hanno aiutato in modo decisivo un tale processo. Nel pensare il cinema, essi hanno fatto sì che quest'ultimo si pensasse e insieme si facesse pensare.

Del resto, questa capacità di pensiero sembra trovare una prosecuzione nel lavoro che il cinema fa quando modella il suo sguardo.

7.2. La messa in forma negoziata

Se infatti è vero che opere teoriche e interventi teorici danno forma al cinema, è anche vero che il cinema a sua volta dà forma alle istanze che si muovono attorno e grazie a esso. C'è un gioco di sottile complicità tra le due azioni. Da un lato le glosse fanno emergere una certa immagine del cinema e la impongono alla platea collettiva, dall'altra il cinema dà un'immagine (e un suono) alla realtà che lo circonda, si tratti del mondo esterno o di quello interno, intessuto di percezioni, desideri, bisogni. Il cinema è modellato, ma a sua volta modella. La sua capacità di costruire uno *sguardo del tempo* si gioca innanzitutto in questo doppio incastro.

Ripercorriamo in modo estremamente sintetico il processo attraverso cui il cinema *mette in forma* una serie di istanze che circolano nello spazio culturale e sociale. Si tratta di un processo che abbiamo visto all'opera in tutti i film analizzati e che si realizza attraverso una intercettazione degli spunti che il contesto gli offre (ma che esso anche suscita), una loro rielaborazione sulla base delle possibilità del medium e infine una loro restituzione in una veste in qualche modo esemplare.

Quanto all'intercettazione, le analisi hanno costantemente evidenziato la capacità del cinema di raccogliere gli spunti circostanti. Che il mondo perda la propria unità e si frammenti sempre più, che la realtà si faccia avanti e insieme si dia sempre a vedere attraverso un filtro personale, che il nostro occhio debba competere con le macchine fino a rischiare di diventare macchina esso stesso, che la percezione diventi sempre più eccitata e che dunque rischi di smarrire il senso delle cose, che ci sia una crescente complicità tra osservatore e osservato che può portare a confondere i rispettivi ruoli sono tutte idee che nascono sull'onda delle profonde trasformazioni imposte dalla modernità e che sullo schermo trovano una eco puntuale. Non si tratta tuttavia di una registrazione passiva. In primo luogo perché il cinema, con la sua stessa presenza, contribuisce ad alimentare i processi che fanno emergere queste idee: che il nostro occhio sia sfidato dalle macchine diventa chiaro non solo a causa del microscopio elettronico o dei raggi X, ma anche a causa della cinepresa e del proiettore. In secondo luogo perché il cinema rielabora gli spunti circostanti, fino a dare loro una veste particolare con cui cerca di sintetizzarli. Ecco infatti che il cinema dà concretezza all'idea che non si possa più cogliere la realtà se non per brani, per bocconi, grazie a un'immagine che sullo schermo appare sempre limitata da quattro bordi: l'inquadratura diventa allora l'emblema della frammentazione del mondo. Ancora, il cinema dà concretezza all'idea che il reale non si offra più nella sua pienezza e nella sua immediatezza, offrendo, soprattutto sul piano del racconto, la possibilità di vedere le cose non tanto come esse sono, quanto come vengono percepite da una serie di fonti dello sguardo: la sogget-

tiva, il *flashback*, il *flash-forward*, o la rappresentazione del sogno e dell'allucinazione diventano allora l'emblema dell'esistenza di un filtro personale rispetto alla realtà. Ancora, il cinema dà concretezza all'idea che le macchine arrivino a sostituire l'uomo, grazie a un occhio che si muove con una agilità e con una freddezza non comuni: la macchina da presa, con le sue straordinarie possibilità, ma anche con la sua peculiare sensibilità, diventa allora l'emblema di una protesi che comincia ad agire per conto suo. E così via. Dunque sullo schermo le preoccupazioni dell'epoca prendono corpo, e con esse i modi di osservare alle cose. Con l'effetto di ancorare una serie di sensazioni diffuse a simboli precisi, che consentono a quelle sensazioni di diventare pienamente riconoscibili e riconosciute.

Ora questa capacità del cinema di costruire *emblemi* si manifesta sia attraverso la messa a punto di alcuni temi esemplari, sia attraverso una serie di modi di procedere a livello linguistico o di apparato. Nelle nostre analisi abbiamo incontrato parecchi esempi di temi-chiave: in *King Kong* si concentra l'idea di una natura ingabbiata e ferita dalla tecnologia; nella scrematrice di *Staroe i novoe* si evidenzia come ogni brusco cambio di stato porti con sé una profonda eccitazione; nello spettatore di *Uncle Josh* si riflette la malaccortezza di chi sogna troppo a occhi aperti; nel pubblico del teatro di *The Crowd* si rispecchia una folla che diventa corpo sociale ecc. Ma evidentemente gli emblemi più forti sono quelli a livello di *procedimenti linguistici* o di componenti dell'*apparato*: è qui che vediamo come il cinema sappia letteralmente "incarnare" nel suo stesso modo d'agire gli spunti che ha intercettato e riformulato. L'inquadratura, i movimenti di macchina, e poi ancora il montaggio, il *découpage*, il *flashback*, il *cross-cutting* o la semisoggettiva, con il loro insistere gli uni sulla frammentazione, altri sulla meccanicità, altri ancora sull'eccitazione, altri infine sull'implicazione di osservatore e osservato, richiamano direttamente questioni che stanno nell'aria. In questo senso possiamo ben dire che il cinema è testimone del suo tempo perché sa farsene carico nel suo stesso funzionamento di base, nel suo agire quotidiano: appunto, nel suo linguaggio e nel suo apparato. Esso mette a punto dei procedimenti che sintetizzano un sentire diffuso e li pone alla base del proprio stesso agire.

Tuttavia questa è solo una parte del gioco. Il cinema nell'elaborare i propri *emblemi* non si limita a dare una veste acconcia alle sollecitazioni che riceve o che la sua stessa presenza suscita. Il suo lavoro va più in là e consiste anche nel cogliere i sottili contrasti che accompagnano queste sollecitazioni e nello stesso tempo nel trovare loro una soluzione. Le grandi istanze della modernità che abbiamo brevemente ricordato sono infatti internamente contraddittorie. È vero che il mondo si dà ormai solo a frammenti, ma il desiderio di totalità continua a premere. È ben vero che la realtà è sempre filtrata dalla percezione di qualcuno, ma ciò non ci esonera dal distinguere tra percezioni e dati di fatto. È ben vero che la macchina ci offre uno sguardo straordinariamente acuto, ma l'uomo vuole in qualche modo continuare a sentirsi parte in causa attiva. È ben vero che l'eccitazione sensoriale ci fa sentire vivi e presenti, ma abbiamo anche bisogno di non perdere il controllo delle cose e di noi stessi. È ben vero che spettatore e spettacolo fanno ormai un tutt'uno, ma spesso è necessario ristabilire una distanza. Le contro-esigenze che emergono non sono solo vestigia del passato: costituiscono anch'esse elementi della modernità. Sono la faccia di una stessa medaglia. Ebbene, il cinema cerca di disbrigarsi tra spinte e controspinte, *negoziando* tra loro. Esso cerca di confrontare le parti in causa, di chiarire le diverse posizioni, di metterne in luce discordanze e concordanze e infine di far emergere soluzioni accettate da tutti, anzi, in cui tutti (o quasi tutti) alla fine possano riconoscersi.

Dunque, nel mettere in forma, il cinema negozia e negoziando cerca un *compromesso* in cui i conflitti non siano cancellati, ma siano in qualche modo ricomposti.[4] È alla luce di questa convergenza tra ragioni contrarie che possiamo apprezzare fino in fondo il valore degli *emblemi* che il cinema costruisce. Prendiamo l'inquadratura: essa indubbiamente ci ricorda come lo sguardo non possa afferrare ormai che frammenti di mondo: ma il fatto che essa duri nel tempo e si pos-

sa spostare nello spazio fa sì che il frammento si apra sempre a un "di più". Prendiamo l'azione della cinepresa: la sua mobilità e flessibilità sono un inno alla macchina; ma il fatto che essa cerchi quasi sempre di riprodurre i movimenti dell'uomo nello spazio dà una valenza antropomorfa alla sua presenza. Prendiamo il *flashback* o la soggettiva: essi segnalano che lo sguardo è sempre filtrato; ma danno anche una forte oggettivazione a un prelievo che si vuole personale. Prendiamo il montaggio: offrendo una grande varietà di punti di vista, esso sollecita al massimo la nostra percezione; ma regolando la successione delle inquadrature, dà anche un ordine alle sollecitazioni che ci offre. Prendiamo infine il Primo Piano: esso sembra invitarci a una stretta comunione con l'oggetto rappresentato; e nondimeno, proprio per la sua struttura, include l'osservatore solo immaginariamente. Le spinte e contro-spinte della modernità trovano al cinema un possibile punto di raccordo.

Convocando queste spinte e contro-spinte e cercando di raccordarle, è inevitabile però che il cinema arrivi anche in qualche modo a *ridefinirle*. La negoziazione ha una seconda faccia che non si deve dimenticare: nel mettere a confronto le diverse esigenze della modernità, essa le riarticola profondamente, se non altro in vista di un compromesso. Prendiamo di nuovo l'inquadratura: grazie ai suoi bordi permeabili (la macchina da presa può sempre spostarsi di lato; e la realtà a lato di quella inquadrata può sempre irrompere nell'immagine) essa ci segnala la presenza sia di uno spazio "*in*" che di uno spazio "*off*" e nello stesso tempo prova a raccordarli. Sullo schermo vedo solo una porzione di mondo, ma avverto anche la presenza del resto e posso scivolare da quanto mi è dato a quanto prima era escluso. O anche: sullo schermo c'è uno spazio che si rende visibile, ma anche uno spazio invisibile che pur si fa sentire e i due spazi possono scambiarsi di posto. L'inquadratura, creando un campo a un fuori campo, li oppone e nello stesso tempo li fa incontrare. Essa insomma opera una mediazione: il frammento può dialogare con la totalità, il visibile con l'invisibile. E ciò che non arriva a fare l'inquadratura, con la sua durata e la sua mobilità, lo fa comun-

que il montaggio: come ci spiega assai bene la pratica del campo/controcampo, quel che resta fuori da un'inquadratura, si può sempre avere nella successiva. Ma se è vero che inquadratura (e montaggio) sembrano offrire un rimedio a un conflitto altrimenti irrisolvibile, è anche vero che essi riarticolano egualmente questo conflitto. Prendiamo la visibilità e l'invisibilità: riportati a un gioco di campo/fuori campo o di campo/controcampo, i due termini perdono quella valenza gnoseologica o ontologica che pure hanno avuto per lungo tempo nella storia della cultura. La loro dialettica si riduce a una mera questione di spazi, quello inquadrato e quello non ancora o non più inquadrato; in essa non ci sono più in gioco una conoscenza e una non conoscenza, l'uomo e Dio, ma semplicemente un "qui" e un "lì", un pezzo di mondo e un altro pezzo di mondo. Il confronto tra visibilità e invisibilità diventa un mero problema di topografia. Certo, come abbiamo detto, il fuori campo può anche presentarsi come lo spazio del possibile, e in questo senso far crescere la propria valenza: c'è un "poter essere" che non si satura con la semplice restituzione di ulteriori frammenti. Resta tuttavia il fatto che il cinema, negoziando tra due esigenze della modernità, non solo individua un punto di *compromesso*, ma offre anche una loro *riformulazione* (e una riformulazione mirata al compromesso). In questo senso esso dimostra di sapersi fare ottimo interprete di una latente tensione (e di farlo in prima persona, visto che letteralmente incarna nel proprio stesso funzionamento di base la soluzione proposta), ma anche interprete non certo neutrale. Del resto, è proprio in forza di questa sua azione, almeno mi pare, che esso può essere considerato come "forma di pensiero":[5] perché, storicamente, sa dare una propria "flessione" alle categorie del suo tempo, quando addirittura non le rielabora in proprio, sulla base delle possibilità del suo dispositivo mediale.

Aggiungo che la capacità del cinema di "pensare", grazie alla riformulazione dei problemi e al reperimento di un compromesso che si cala nei suoi stessi procedimenti di base, realizza un'altra delle grandi spinte della modernità. Come ben intuisce Simmel all'inizio del Novecento, viviamo in un'epo-

ca in cui lo "spirito" si incorpora nelle tecniche e in questo modo si oggettivizza:[6] la mente dell'uomo si prolunga in una serie di menti esterne che finiscono con il sovrastare la sua. Ciò "decentra" l'elaborazione della conoscenza che non è più nelle mani del singolo individuo: istituzioni e apparati ne sanno più di lui. L'effetto, per usare le parole di Simmel, è che "l'individuo è sempre meno all'altezza dello sviluppo *lussureggiante* della cultura oggettiva".[7] Se dunque il cinema "pensa", lo fa per l'uomo, ma anche al di fuori di lui.

Resta in ogni caso che esso si presenta come uno straordinario luogo in cui si opera una *messa in forma negoziata* delle istanze che circolano nello spazio sociale. Il cinema negozia per mettere in forma, e mettendo in forma negozia; lo fa per cercare dei compromessi, ma facendolo provoca anche una ri-articolazione dei concetti preesistenti. È precisamente questo che ne fa una presenza cruciale; è questo che ne fa un protagonista del suo tempo.

7.3. La disciplina dell'occhio

Questo intenso lavoro di messa in forma negoziata fa peraltro del cinema una presenza ambivalente: oltre che testimone attivo, esso si prospetta anche come un luogo in cui le diverse soluzioni offerte finiscono con il costituire dei binari obbligati e, per questa via, dei modelli a cui uniformarsi. Pensiamo infatti a che cosa possono significare una ridefinizione e insieme una ricomposizione delle diverse istanze che attraversano la modernità: non è difficile vedere in esse un modo di dare ordine, e dunque di tener sotto controllo, una situazione altrimenti troppo complessa. Ciò che allora viene alla superficie è una questione di *maîtrise*: si tratta di padroneggiare una serie di elementi che sembrano scappare da tutte le parti. Il compromesso (e la riarticolazione) paiono assicurare una maneggiabilità. E le soluzioni offerte possono apparire come formule a cui adeguarsi.

È quasi diventato d'obbligo, in tempi recenti, sulla spinta di studi come quelli di Jonathan Crary,[8] analizzare il cinema come un grande ambito *disciplinare*. Il termine *disciplina* ri-

manda evidentemente a Foucault[9] e designa una serie di pratiche tipiche della modernità volte a rendere "docili" i soggetti, e in particolare i loro corpi, in una fase storica in cui una progressiva "liberazione" dagli stretti vincoli precedenti può rappresentare un rischio nell'ottica dell'ordine sociale. La disciplina assicura questo ordine attraverso non la repressione, ma l'organizzazione delle attività sul piano spaziale, temporale, categoriale e logico; essa detta norme che i soggetti in qualche modo interiorizzano e che rendono i loro comportamenti funzionali e produttivi. Qui non cercherò di vedere se e in che misura le pratiche messe in luce da Foucault si ritrovano pari pari nel cinema. Mi limito solo a osservare che un film organizza il proprio sguardo (e quello del suo spettatore) su principi non troppo dissimili da quelli messi in luce dallo studioso francese. Anche nel cinema infatti troviamo processi di localizzazione spaziale,[10] di articolazione temporale,[11] di strutturazione dei segmenti[12] e di costruzione di un organismo compatto.[13] Basta pensare per esempio a come un film definisca dei punti di vista che situano chi vede e che cosa; a come esso colleghi questi punti di vista tra loro attraverso principi ricorsivi quali l'attacco sullo sguardo (di chi vede) o sul movimento (di chi vede o di ciò che è visto); a come disponga questi punti di vista lungo una linea coerente, data sia dall'avanzare dell'azione, sia dal progredire della sua esplorazione; e infine come integri questi punti di vista in un disegno complessivo, che ci restituisce tanto il senso della situazione raffigurata, quanto l'apprensione del suo ideale osservatore. Le quattro grandi dimensioni che Foucault riconosce in ogni disciplina, rispettivamente la dimensione cellulare, quella organica, quella genetica e quella combinatoria,[14] ritornano qui in modo abbastanza puntuale. Tuttavia, più che approfondire eventuali analogie, vorrei riprendere un contributo peraltro assai influente sia in Europa che in America, in cui l'idea che il cinema sia una macchina volta a inquadrare lo sguardo emerge con estrema nettezza. Mi riferisco agli scritti che sul finire degli anni Venti Pudovkin dedica alla regia e alla sceneggiatura e la cui diffusione presso gli studiosi e i professionisti fu allora notevole.[15]

Pudovkin fa effettivamente un discorso che può ben apparire esemplare. Innanzitutto egli stabilisce una stretta equivalenza tra l'occhio della cinepresa e l'occhio dello spettatore: "La macchina da presa è, in un certo qual senso, l'occhio dello spettatore". O anche: "L'obbiettivo della camera sostituisce gli occhi dello spettatore".[16] Ora, se questo occhio intende essere veramente efficace, deve saper capire ciò che è essenziale e ciò che non lo è: "Chi fa del cinema, se vuole ottenere la più grande chiarezza, la necessaria accentuazione dei particolari e l'evidenza della scena, deve riprenderla in pezzi singoli, dirigendo l'attenzione dello spettatore sui momenti più importanti di essa".[17] Ci vuole quindi un vero e proprio lavoro di selezione, con la conseguente eliminazione di alcuni pezzi di mondo e la conservazione di altri, capaci di restituirci ciò che conta. "La macchina da presa si assume la responsabilità di eliminare tutto ciò che è inutile e di dirigere l'attenzione dello spettatore in modo tale che egli veda solo quello che di importante e di caratteristico c'è da vedere". O ancora: "il film, nel suo lavoro, deve essere straordinariamente sobrio e preciso: niente in un film può esserci di superfluo".[18] Ciò consente di realizzare quella che potremmo chiamare una vera e propria *economia dell'attenzione*: "Il film toglie allo spettatore tutto il lavoro di selezione ed eliminazione dal campo visivo del superfluo per mostrargli solo quello che è essenziale, privo di qualsiasi cornice. Questa eliminazione risparmia forze allo spettatore e porta a conseguire la massima esattezza ed efficacia".[19] Chi segue un film può allora operare meglio di quanto non faccia quando segue altri spettacoli, per esempio teatrali; anzi, meglio di quanto non faccia nella vita quotidiana. "Quando lo spettatore a teatro vede un personaggio, dirige la sua attenzione prima sul viso, poi il suo sguardo percorre tutta la figura per fissarsi eventualmente sulle mani. Altrettanto avviene nella realtà. Tutto questo lavoro è risparmiato allo spettatore di un film: egli non consuma nessuna energia, perché il regista cinematografico elimina tutti i momenti superflui e rafforza così l'attenzione rivolta ai momenti e ai particolari essenziali, conferendo all'azione un'efficacia molto maggiore di quella della stessa realtà".[20]

Lo spettatore insomma diventa un vero e proprio osservatore ottimale. Certo, tutto questo ha anche un risvolto, che diventa ancor più chiaro quando si pensa, oltre che alle riprese, anche al montaggio: "il montaggio non è solo il mezzo per riunire le singole scene o pezzi, ma è la *guida psicologica* dello spettatore". E ancora: "Guidare l'attenzione dello spettatore sui diversi momenti dell'azione è una caratteristica particolare del film".[21] Dunque il cinema conduce in qualche modo per mano l'occhio dello spettatore; lo indirizza verso ciò che è essenziale, ne accompagna i movimenti, gli toglie la fatica superflua; e in cambio gli offre il punto di vista migliore. Insomma, lo *disciplina*: perché il vedere diventi un'attività funzionale e produttiva.

Fin qui, sia pur riassunto drasticamente, Pudovkin. Nel suo discorso, non è difficile intravvedere un richiamo alle pratiche che poi Foucault metterà in luce. Il cinema frammenta il mondo, opera una selezione, collega i pezzi scelti tra loro e infine li integra in una visione organica; esso appoggia la sua osservazione della realtà a uno schema ben strutturato e replicabile. Soprattutto, non è difficile riconoscere sia le ragioni che muovono quelle pratiche, sia gli esiti a cui esse conducono. Se il cinema organizza in questo modo la sua azione, è perché così facendo assicura a essa la massima efficacia (lo ripeto: ne fa emergere gli aspetti funzionali e produttivi). E contemporaneamente, organizzando in questo modo la sua azione, esso dà un ordine alla sua visione che può poi imporre al suo spettatore. Certo, Pudovkin presenta *una* tra le possibili *discipline dello sguardo*, quella che ruota attorno all'attivazione del montaggio analitico o, con un altro termine, del *découpage*. Il cinema conosce anche altre forme disciplinari: penso per esempio nel periodo delle origini alla regolazione degli shock percettivi (in Pudovkin, abbiamo a che fare con una modulazione dell'attenzione, più che con una modulazione delle attrazioni...); o penso a partire dagli anni Quaranta alla costruzione di percorsi visivi che non passano più attraverso uno spezzettamento forzato della realtà ad opera della cinepresa (Pudovkin non contempla ancora casi come il piano sequenza, la profondità di campo, l'inquadratura non

focalizzata ecc. che diventeranno usuali nel cinema moderno). Dunque ci sono molti modi di regolare l'attività scopica; se si vuole, molti stili disciplinari .[22] Ma se le modalità con cui la disciplina opera possono cambiare, il risultato a cui si arriva è unico: lo sguardo del cinema, e con esso lo sguardo dello spettatore, debbono misurarsi con degli schemi d'azione; in nome di un principio di efficienza, essi trovano un loro ordine interno. L'occhio diventa così *docile*.

Aggiungo alcune osservazioni, peraltro necessarie per completare il quadro. Innanzitutto ho sottolineato come Pudovkin parli di risparmio nello sforzo percettivo e insieme di efficacia dello sguardo filmico e dunque faccia emergere un criterio di *economicità*. Ebbene, si tratta di un criterio evocato spesso a proposito del cinema. Penso per esempio a Münsterberg e alla sua richiesta di "adattare" i procedimenti filmici ai processi cognitivi dello spettatore.[23] Ma penso anche a Ejzenštejn e alla sua ipotesi di "calcolare" gli effetti provocati dagli shock visivi.[24] Un tale richiamo all'*economicità* ci riporta direttamente a uno dei tratti di fondo della modernità: un'epoca, come ci ricorda Simmel, in cui la logica del denaro permea il complesso dei comportamenti sociali.[25] Mi limiterò allora a citare un passaggio assolutamente sintomatico del 1907: "uno dei caratteri che vanno sempre più accentuandosi nella vita nostra è quello della tendenza all' economia, non già per stanchezza o per avarizia – che, anzi, gli uomini moderni fanno più cose e sono più ricchi – ma appunto per ottenere, con la stessa quantità di tempo, di fatica o di denaro, un maggior numero di cose. Il cinematografo soddisfa, nello stesso tempo, tutte queste tendenze al risparmio. Esso è una breve fantasmagoria di venti minuti, alla quale tutti possono assistere per trenta o venti centesimi. Non esige troppa cultura, troppa attenzione, troppo sforzo per tenervi dietro. Esso ha il vantaggio di occupare un solo senso, la vista [...] e questo unico senso viene artificialmente sottratto alle distrazioni per mezzo della wagneriana oscurità della sala, la quale impedisce quei fuorviamenti di attenzione, quei cenni e quegli sguardi che tanto frequentemente si osservano nei teatri troppo illuminati". Chi parla è Giovanni Papini.[26] Le sue parole

non solo offrono un pregnante ritratto del cinema, ma, nello spiegare le ragioni del suo successo e le modalità del suo operare, confermano quanto stavamo dicendo: in esso si riflette un bisogno di funzionalità e di efficienza; ed è per questo che si presenta come una disciplina.

Seconda osservazione. Se è vero che il cinema regola l'*occhio*, non regola nella stessa maniera i *corpi*. È infatti indubbio che il cinema modella sia lo sguardo che le posture dei soggetti sociali. In particolare l'affermarsi della sala cinematografica tradizionale porta a una serie di *rituali* connessi al consumo dei film e di conseguenza a un'*etichetta* a cui un "buono spettatore" deve attenersi. Tuttavia questi rituali non appaiono rigidamente costrittivi: al contrario, essi rompono vecchie divisioni sociali, fanno lievitare la promiscuità, consentono reazioni immediate allo spettacolo rappresentato ecc. Di nuovo, mi accontenterò di una testimonianza del primo decennio del Novecento: "Chi entra in un cinematografo è subito colpito dalla varietà del pubblico, mescolato più che a qualunque altro spettacolo. In genere pochi sono quelli che vanno a occupare i posti distinti: tutti si riversano nelle poltroncine dedicate al gran pubblico, ove voi trovate l'operaio gomito a gomito con la signorina elegante, il fanciullo irrequieto della media borghesia vicino a qualche vecchio signore intabarrato, gli uni di una classe mescolati a quelli di un'altra".[27] Nella platea, i corpi obbediscono ad alcune regole di base, ma nello stesso tempo sono messi in libertà.

Del resto la loro rappresentazione filmica ribadisce questa libertà. Sullo schermo i corpi si muovono sfidando le leggi della fisica e della morale; corrono, saltano, reagiscono istantaneamente, esprimono apertamente sentimenti, si spogliano, si incontrano, si esibiscono, si trasformano, piegano verso la dimensione animale o rivelano connotati divini; insomma, assumono una straordinaria agilità e flessibilità e insieme dischiudono la propria intimità quasi senza pudore. Non è un caso allora che un anonimo cronista caratterizzi in questo modo nel 1912 un gruppo di criminali francesi noto come la banda Bonnot: "La sua morale è la risolutezza, il suo ritmo la vertigine [...] Essi hanno imparato qualcosa dal cinematografo:

l'organamento della rapidità. Hanno lo stile cinematografico, che va diventando lo stile della nostra esistenza".[28] Il richiamo al cinema ci mostra quanto l'agilità e la sfrontatezza dei corpi sullo schermo possano arrivare a fungere da segno di anarchia.

Terza osservazione. La libertà di cui godono i corpi, pur sottoposti a una disciplina, ci mostra come anche l'occhio abbia un suo spazio di manovra. Per i contenuti a cui accede: il cinema rende disponibile alla vista il mondo intero e anzi qualcosa di più; le fantasie e i desideri, le ipotesi e i sogni, gli incubi e la perfezione. E per il modo in cui si può muovere: perso l'ancoraggio a un singolo osservatore, l'occhio dello spettatore assume una indipendenza straordinaria; anch'esso sfida le leggi della fisica e della morale. Dunque è ben vero che il cinema lavora per un occhio docile; ma la docilità non significa remissività. Diciamo insomma che, nel momento stesso in cui il cinema cerca di dare un ordine all'attività scopica, sfida anche la vista: la provoca, la mette alla prova, la porta al limite. Insomma, la riempie e la sorprende. Anche per questo (soprattutto per questo) c'è poi bisogno di una disciplina. Ma sarà una disciplina aperta, che si misura con un ampliamento delle possibilità tradizionalmente concesse. E che dunque coniuga il bisogno di regolazione con il bisogno di esplorare i margini dell'ordine dato. In una parola: una disciplina all'insegna della libertà. Estremo paradosso, per un cinema che abbiamo visto ricercare costantemente la fusione di fronti opposti e apparentemente inconciliabili. Estremo paradosso che conferma come sullo schermo e nella sala si realizzino convergenze e sovrapposizioni altrimenti impossibili. Forza della negoziazione.

7.4. Un decalogo

Ritorniamo allora alla negoziazione. Ho insistito su come essa lavori a una riarticolazione delle posizioni in campo e nello stesso tempo al raggiungimento di un compromesso. Le

istanze che si muovono attorno e grazie al cinema vengono convocate, commisurate, ridefinite, sovrapposte. Fino a trovare delle posizioni del tutto praticabili (e in qualche modo necessariamente praticate).

Ricordiamo i grandi punti di confronto che ci siamo trovati a discutere. Il primo è quello che vede in gioco il *frammento* e la *totalità*. L'immagine cinematografica, delimitata da quattro bordi, sembra confermare ciò che la modernità porta allo scoperto: legata a un punto di vista, ogni occhiata è sempre parziale e dunque ci restituisce il mondo soltanto per frammenti. Ciò tuttavia non significa una rinuncia a una visione onnicomprensiva: il movimento di macchina consente di allargare sistematicamente il campo visivo; il campo/controcampo di integrare una porzione di spazio in un'altra; la sovrimpressione o lo *split screen* di offrire più occhiate nella stessa immagine; il Primo Piano di concentrarci su quanto riassume l'intera situazione; il fuori campo infine di percepire che qualcosa sfugge ma insieme di tenerne pienamente conto. Ciò che nasce è uno sguardo che, compenetrando frammentazione e totalità, dà conto e ragione di entrambi.

Il secondo punto di confronto investe la *soggettività* e la *oggettività*. Il punto di vista carica ogni occhiata anche di una forte soggettività: il "che cosa" si dispiega sempre in rapporto al "chi". L'immagine filmica esemplifica bene questa situazione: più che immagine della realtà, essa è immagine di una percezione della realtà; il reale ci viene restituito filtrato da un occhio. E tuttavia l'evidenza che le cose assumono sullo schermo dà a esse anche una consistenza del tutto reale; il mondo è lì, nella sua immediatezza e nella sua effettività. Di qui la necessità di identificare ciò che apparentemente si mostra in sé e ciò che invece rappresenta la visione o l'immaginazione di qualcuno. Il cinema opera una distinzione tra i due piani attraverso procedimenti come la Soggettiva o l'Oggettiva, il *flashback* o la presentazione diretta. E nondimeno esso mette anche in circolo il reale e il mentale, o l'effettivo e il possibile, in modo che una dimensione nutra l'altra e viceversa.

Il terzo punto investe la tensione tra *macchina e uomo*. L'avanzare della tecnica muta non solo il paesaggio circostante, ma anche le condizioni stesse dell'esistenza. L'uomo rischia di trasformarsi in una macchina; e l'ambiente di vita rischia di cadere nell'artificialità. Il cinema è dotato di un occhio meccanico che rivaleggia direttamente con quello umano: la sua mobilità, la sua precisione, la sua indifferenza sono qualità che solo la tecnologia gli può assicurare (e del resto si tratta di qualità che solo i moderni mezzi di trasporto e di osservazione riescono a far emergere). Tuttavia nel cinema ritroviamo anche i modi di osservare il mondo tipici dell'uomo: i fuochi di attenzione sono quelli tradizionali (il corpo, il volto, il paesaggio); così come lo sono le forme e gli andamenti (l'esplorazione, la testimonianza). Dunque l'occhio del cinema è meccanico e insieme antropomorfo: coniuga entrambe le virtù, senza alimentarne il conflitto.

Il quarto punto riguarda la tensione tra l'*eccitazione* e l'*ordine*. Il mondo attorno a noi è in tumulto e ci bombarda con continue sollecitazioni. Il cinema ripropone i tratti di una percezione eccitata: il modo in cui sullo schermo i corpi si muovono, le situazioni si trasformano, le vicende si accavallano è fonte di continua sorpresa e non di rado di possibile spaesamento. Seguire un film è mettere alla prova i nostri sensi. Ma il cinema provvede anche a far sì che lo spettatore, pur sottoposto ad autentici shock visivi, abbia anche la sensazione di padroneggiare quanto vede: procedimenti come il *cross-cutting*, il campo-controcampo, la rifigurazione e più in generale il montaggio consentono di orientarsi sia rispetto al mondo rappresentato sullo schermo, sia rispetto alle forme della sua rappresentazione.

L'ultimo punto, infine, vede in gioco l'*immersività* e il *distacco*. L'esperienza moderna tende a cancellare ogni distanza tra osservatore e realtà osservata: il primo è implicato nella seconda e la seconda include il primo. La straordinaria partecipazione che il cinema provoca sembra andare nella stessa direzione: lo spettatore è letteralmente immerso nello spettacolo. Parallelamente, l'immersione è anche nella folla che lo circonda dentro la sala. Un tale stato può far perdere il senso

della propria posizione e del proprio ruolo. Per evitare ciò, il cinema provvede a costruire una comunione tra spettatore e spettacolo solo sul piano immaginario e in forma transitoria (mentre favorisce la sua connessione con il pubblico, in nome della costituzione di un corpo sociale). Ne deriva una partecipazione che consente anche il distacco e con esso una vera padronanza della situazione.

Questi i grandi problemi che abbiamo discusso e che mostrano bene come il cinema sappia raccogliere le istanze della modernità, rileggerle e mediarle. Il suo appunto è un lavoro negoziale, che lo porta a coniugare gli opposti per far emergere soluzioni praticabili e praticate. Con l'effetto di costruire uno sguardo che tiene conto di esigenze diverse, cercando di conciliarle. In questo senso, uno *sguardo ossimorico*. Concludiamo allora ricapitolando i tratti di questo sguardo, quali possono emergere, trasversalmente, dalle analisi che abbiamo condotto.

1. *Visibilità ed evidenza*. La realtà si squaderna sullo schermo grazie a un occhio che se ne fa esploratore e testimone. Secondo la bella formula di Balász, il mondo diventa di nuovo e fino in fondo *visibile*. L'indifferenza per quanto ci circonda viene sconfitta; così come l'incertezza dei nostri sensi trova dei solidi ancoraggi. Le cose sono là e le possiamo afferrare. E tuttavia sullo schermo ci sono soltanto immagini...

2. *Visibilità e completezza*. L'immagine filmica, limitata da quattro bordi, ci restituisce solo frammenti di mondo. Vediamo a pezzi. Ma, grazie al montaggio, i pezzi si possono congiungere fino a darci un qualche senso del tutto; così come grazie all'immaginazione possiamo inoltrarci nello spazio fuori campo, prefigurando quello che ancora non abbiamo veduto. In questo modo diventiamo ubiqui: il nostro sguardo può muoversi dappertutto e in qualunque tempo. I confini dell'immagine non sono mai delle barriere.

3. *Visibilità e immediatezza*. La macchina da presa fa da filtro al mondo: del resto, per arrivare alle cose, passiamo sempre attraverso uno sguardo. Tuttavia lo statuto di soggetto-oggetto della macchina da presa, come ben ci ricorda Epstein, rende il suo filtro privo di ogni tradizionale dimensione psi-

cologica: essa sembra vedere senza i pregiudizi, i retropensieri o gli schemi mentali degli uomini. La mediazione assume perciò un carattere paradossale: transitiamo da uno sguardo, ma arriviamo dritti alle cose. Il mondo diventa una sorta di dono che ci viene personalmente recapitato.

4. *Visibilità e intensità*. Il cinema sfida la percezione: costringe a un'attenzione costante e insieme riserva continue sorprese. Il montaggio, soprattutto quando assume la forma del *découpage*, provvede però a regolare l'intensità delle sollecitazioni sensoriali: fa emergere solo ciò che conta e prepara ciò che arriva. Anche la presenza di schemi figurativi ricorrenti punta al medesimo scopo. In questo modo, eccitazione e ordine si coniugano nello stesso sguardo.

5. *Visibilità e intelligibilità*. Al cinema, viviamo le cose prima ancora di capirle. Del resto i film sanno restituirci soprattutto i momenti qualunque, gli attimi fuggenti, le piccole zone di esistenza non legate al dipanarsi di un Destino. Tuttavia, grazie soprattutto al racconto, il mondo sullo schermo arriva anche a mostrare una trama e gli eventi una logica. La realtà, oltre che visibile, diventa allora anche intelligibile. Vediamo e decifriamo in un'unica occhiata.

6. *Visibilità e collettività*. Il cinema dà a tutti il diritto di vedere. E in parallelo fa vedere ciascuno come vedono tutti. In questo senso è uno strumento perfettamente democratico, come hanno ben sottolineato studiosi come Delluc o Giovannetti. L'esperienza scopica diventa un'esperienza di massa; l'"io vedo" si declina sul "noi vediamo". Restando pur sempre alla prima persona singolare.

7. *Visibilità e protesi*. Lo sguardo del cinema si appoggia a un dispositivo tecnologico; alla sua origine c'è un occhio di vetro. Quest'ultimo, pur offrendo prestazioni che superano le possibilità umane, si propone però come prolungamento del nostro organo della vista. Anzi, come punto di congiunzione dell'occhio fisico e di quello della mente. La macchina e l'uomo possono allora rinnovare la loro alleanza.

8. *Visibilità e implicazione*. Al cinema, lo spettatore è immerso nello spettacolo. Più che davanti a eventi, egli si trova nel loro cuore: in comunione con il mondo. E tuttavia i confini tra osservatore e osservato permangono: l'universo dell'uno non si confonde mai del tutto con l'universo dell'altro. Ciò consente di vivere ciò che si vede, ma anche, vedendolo, di poterlo sottilmente dominare.

9. *Visibilità e costo*. Al cinema, il vedere ha un prezzo. Costa riprendere il mondo reale; costa ancor più costruirne uno possibile; costa infine ripercorre l'uno o l'altro sullo schermo. L'esperienza scopica diventa una merce, il cui valore è determinato da un biglietto d'ingresso.

10. *Visibilità e sicurezza*. Il cinema garantisce una visione al riparo da ogni rischio. Sullo schermo si possono fronteggiare anche le situazione più pericolose, senza però subirne le conseguenze. Anche per questo si paga un biglietto. Il mondo allora, da dono magari avvelenato, diventa bottino con cui riempire il proprio carniere.

I dieci tratti che ho appena elencato, ricavandoli dalle analisi condotte nelle pagine precedenti, mostrano bene gli snodi attorno a cui il cinema lavora. Punti di compromesso, ma anche punti che indicano strade percorribili e da percorrere. È attorno a essi che il cinema ha intrecciato il dialogo con il suo tempo, dandone un'interpretazione e insieme offrendogli un contributo originale. È intorno a essi che ha costruito la propria presenza e ha dispiegato la propria azione. Dieci tratti: un piccolo decalogo, sia pur senza precetti. Decalogo del cinema. Decalogo della modernità.

NOTE

[1] Sulla nozione di "opere teoriche" che mettono in gioco il loro dispositivo, si vedano le osservazioni di O. Calabrese, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco*, Roma – Bari, Laterza, 1985. Si veda altresì la nozione di "metapittura" in V. I. Stoichita, *Instauration du tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

[2] Sui film come nodi di "circuiti di discorsi sociali", si veda F. Casetti, *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, in I. Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 21-31.

[3] Sulla riflessione teorica come "glossa" del fenomeno cinematografico, si veda F. Casetti, *La teoria del cinema nella storia del cinema italiano*, in: AA.VV., *Un secolo di cinema italiano*, Milano, Il Castoro, 2000, pp. 129-149.
[4] Voglio insistere sul fatto che le soluzioni proposte dal cinema attraverso i suoi compromessi non siano soluzioni pacifiche o pacificate. Al contrario, esse iscrivono comunque in sé il senso della tensione e del conflitto da cui sono nate. G. Brunetta (*Gli intellettuali italiani e il cinema*, Mondadori, Milano, 2004, p. 43), ricostruendo il rapporto tra intellettuali e cinema, sottolinea bene il lavoro di *confluenza* che il secondo compie: "Rispetto alla letteratura il cinema ridisegna e unifica l'immaginazione collettiva dando forma a un tipo di racconto visivo capace di alimentare in modo più profondo e duraturo immaginazione e memoria". Sono meno d'accordo con lui sul fatto che questo luogo di confluenza sia appunto un luogo al di fuori dei conflitti: "Più che semplice luogo della memoria il cinema è un iperluogo, un luogo dei luoghi, uno spazio di spazi. È un punto di raccordo e congruenza fra luoghi reali e immaginari, un mondo perfetto e autosufficiente". Il *compromesso* non sempre è congruenza, e mai autosufficienza.
[5] Mi riferisco evidentemente alle posizioni enunciate da G. Deleuze nei suoi *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983 (tr. it. *L'immagine-movimento,* Milano, Ubulibri, 1997) e *L' image-temps*, Paris, Editions de Minuti, 1985 (tr. it. *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1997). Sull'idea che il cinema costituisca un luogo di "riflessione filosofica", si veda anche S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*, New York, Viking Press, 1971.
[6] G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistlesleben* in «Jahrbuch der Gehe-Stiftung», IX, 1903, poi in *Brucke und tür,* Stuttgard, K.F. Koehler Verlag, 1957 (tr. it. *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, A. Armando, 1995). Si veda in particolare il seguente passo: "lo sviluppo della cultura moderna si caratterizza per la preponderanza di ciò che si può chiamare lo spirito oggettivo sullo spirito soggettivo; in altre parole, nel linguaggio come nel diritto, nella tecnica della produzione come nell'arte, nella scienza come negli oggetti di uso domestico, è incorporata una quantità di spirito al cui quotidiano aumentare lo sviluppo spirituale dei soggetti può tener dietro solo in modo incompleto, e con un distacco sempre crescente": *Ibi*, p. 53.
[7] *Ibi*, p. 54.
[8] J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge Mass – London, MIT Press, 1990. e *Suspension of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mit Press, 1999.
[9] M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 (tr. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976).
[10] "Le discipline, organizzando le "celle", i "posti", i "ranghi", fabbricano spazi complessi: architettonici, funzionali e gerarchici allo stesso tempo. Sono spazi che assicurano la fissazione e permettono la circolazione; ritagliano segmenti individuali e stabiliscono legami operativi; segnano dei posti e indicano dei valori; garantiscono l'obbedienza degli individui ma anche una migliore economia dei tempi e dei gesti. Sono spazi misti: reali perché determinano la disposizione delle costruzioni, delle sale, dell'arredamento, ma ideali perché su queste sistemazioni si proiettano caratterizzazioni, stime, gerarchie". *Ibi*, p. 161.
[11] "[...] estrarre dal tempo sempre più istanti disponibili e da ogni istante sempre più forze utili". *Ibi*, p. 168.
[12] "Le discipline che analizzano lo spazio, che scompongono e ricompongono le attività, devono essere anche intese come meccanismi per addizionare e capitalizzare il tempo". E ancora: "Al tempo "iniziatico" delle formazioni tradizionali (tempo globale, controllato dal solo maestro, sanzionato da un'unica prova), il tempo disciplinare sostituisce serie multiple e progressive". *Ibi*, rispettivamente p. 172 e 174.
[13] "La disciplina non è più solamente l'arte di ripartire i corpi, di estrarne e cumulare il tempo, ma di comporre delle forze per ottenere un apparato efficace". *Ibi*, p. 179.
[14] "Per riassumere, possiamo dire che la disciplina fabbrica, partendo dai corpi che essa controlla, quattro tipi di individualità, o piuttosto da una individualità che è costituita da quattro caratteri: essa è cellulare (attraverso il gioco della ripartizione spaziale), è organica (attraverso la codificazione delle attività), è genetica (attraverso il cumulo del tempo), è combinatoria (attraverso la composizione delle forze). E per far questo mette in opera quattro grandi tecniche: costruisce dei quadri, prescrive delle manovre, impone degli esercizi, e infine, per assicurare la combinazione delle forze, organizza delle "tattiche". Arte di costruire, con i corpi localizzati, le attività codificate e le attitudini formate, degli apparati in cui le diverse forze si trovano maggiorate dalla loro combinazione calcolata, la tattica è senza dubbio la pratica più elevata della pratica disciplinare". *Ibi* p. 183.
[15] V.I. Pudovkin, *Kinorežissër i kinomaterial*, Moskva, Kinopeciat, 1926, e *Kinoscenari*, Moskva, Kinopeciat, 1926. I due scritti hanno ad esempio una traduzione italiana *Film e fonofilm. Il soggetto, la direzione artistica, l'attore, il film sonoro*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1935. Ma particolarmente influente è la rapida traduzione inglese: *Film Technique*, London, George Newnes, 1933 e *Film Acting. A course of lectures delivered at the State institute of cinematography*, London, G. Newnes ltd., 1937. Le citazioni successive sono tratte dalla riedizione italiana degli scritti di Pudovkin, *La settima arte*, Roma, Editori Riuniti, 1961.
[16] V.I. Pudovkin, *La settima arte*, op. cit., rispettivamente p. 39 e p. 111.
[17] *Ibi*, pp. 111-112.
[18] *Ibi*, rispettivamente p. 35 e p. 58.
[19] *Ibi*, p. 39.

[20] *Ibi*, p. 40.
[21] *Ibi*, rispettivamente p. 41 e 47.
[22] D. Bordwell, *On history of film style*, Cambridge – London, Harvard University Press, 1997.
[23] H. Münsterberg, *The Photoplay, A Psychological Study*, New York, D. Appleton & C., 1916 (tr. it. *Film. Il cinema muto nel 1916*, Parma, Pratiche, 1980).
[24] S.M. Ejzenštejn, *Montaž attrakcionov*, «Lef», 3, 1923, ora in *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, II, Moskva, Iskusstvo, 1963-1970 e *Montaž kino-attrakcionov*, scritto nell'ottobre 1924, pubblicato parzialmente in A. Belenson, *Kino segodnja*, Moskva, 1925, poi integralmente nella rivista «Kino», marzo 1985 (tr. it. "Il montaggio delle attrazioni" e "Il montaggio delle attrazioni cinematografiche", in S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, in *Opere scelte di Sergej M. Ejzenštejn*, IV/1, Venezia, Marsilio, 1986, rispettivamente pp. 219-225 e pp. 227-250).
[25] G. Simmel, *Philosophie del Geldes*, Berlin, Duncker & Humblot Verlag, 1900 (tr. It. *Filosofia del denaro*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1984).
[26] G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, in «La Stampa», Milano, XLI, 18 maggio 1907.
[27] Anonimo, *Il pubblico del cinematografo*, in «La rivista fono-cinematografica», 11, febbraio 1908, ora in AA. VV., *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano, 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 43-45.
[28] Anonimo, *Stile cinematografico*, «Il Corriere della Sera», 27 marzo 1912, p. 3.

QUEL CHE RESTA DEL GIORNO

Cosa rimane di questa capacità del cinema di farsi *occhio del Novecento*, nel momento in cui il secolo è uscito di scena, sostituito da un nuovo millennio? Cosa rimane di uno sguardo che ha cercato di riarticolare e ricomporre le tensioni del suo tempo e che in questo modo si è posto come suo testimone e come sua guida, ora che quel tempo sembra finito sotto la spinta di nuovi modelli industriali, di nuove forme societarie, di nuove configurazioni concettuali? Cosa rimane della splendida sfida del cinema alla tarda modernità in un'epoca che ama definirsi post-moderna?

Effettivamente, assistiamo a una profonda trasformazione del contesto in cui il cinema opera. Per limitarsi ai temi che qui abbiamo toccato, basta pensare a come la globalizzazione ridisegni la tensione tra frammento e totalità; il contrasto, proiettato sul territorio fisico, diventa commistione tra locale e globale, "glocalismo". O ancora, basta pensare a come una nuova coscienza di sé ridisegni la tensione tra soggettivo e oggettivo: nell'esplosione dei punti di vista e delle voci, ciò che emerge non è più un senso comune che ci agganci comunque alle cose, ma una semplice collezione di "vissuti". O a come la miniaturizzazione delle tecnologie cambi i rapporti tra macchina e uomo: il corpo umano, più che prolungarsi in una serie di dispositivi, li ingloba direttamente in sé; la nozione di protesi lascia il posto a quella di ibridazione e l'uomo-macchina non appare più, tragicamente, uno scandalo. O basta pensare a come l'emergere di nuove forme di passione, tutte estremamente fisiche, ridisegni il contrasto tra eccitazione e sensatezza: i due termini si saldano in un "sentire" che ha l'energia o il ritmo come proprio propellente. E infine come la effettiva cancellazione dei confini, sia geografici che mentali, ci renda non solo testimoni implicati nello

spettacolo del mondo, ma anche a tutti gli effetti complici di quanto avviene, e dunque combattenti inevitabilmente in prima linea.

Il cinema non ritrova più, o almeno nella stessa maniera, le misure su cui ha così ben lavorato. Dunque non può più operare le stesse mediazioni. Che sembrano invece affidate ad altri media. Alla televisione, che lavora meglio di tutti sullo spazio geopolitico, dandoci essa sì simultaneamente il senso della estrema localizzazione e il senso di uno scenario mondiale. Ad internet, che costruisce reti di relazioni in cui si bilancia meglio il rapporto tra il sé e l'altro e da cui possono nascere dunque nuove forme di collettività. Al telefonino, che appare il medium più spinto nell'integrare un elemento di tecnologia nel corpo umano, rivaleggiando solo con le protesi mediche sottopelle, come il pace-maker. Al palmare, che cala assai bene una memoria sempre a disposizione con un'azione che si sviluppa passo a passo.

La negoziazione tocca ad altri media. Ammesso che si tratti ancora di negoziazione, e cioè di quel processo che consente di convocare gli opposti e, attraverso una serie di ridefinizioni interne, trovare un momento di sintesi. L'epoca attuale, più che un lavoro di confronto e compenetrazione, sembra incline allo slittamento, allo scivolamento senza soluzione di continuità, al *morphing*. Non è più tempo di compromessi produttivi e rivelatori, come nel moderno (e men che meno di modelli che si rispecchiano in antimodelli, come nel classico). Siamo in un'epoca liquida, per ricordare un'espressione, forse abusata, di Bauman.[1]

Perdendo la sua capacità negoziale, il cinema smarrisce anche il suo ruolo di guida all'esercizio scopico (di nuovo, ammesso che la vista sia ancora un senso che conta e che invece non comandi l'udito o il tatto, con l'orecchio e la mano). I film non dettano più una disciplina dell'occhio: non sono loro che lo fanno (il compito tocca semmai ad altri: appunto, computer o televisione); e del resto non lo vogliono fare (ciò che in essi emerge è piuttosto la meraviglia violenta, il desiderio di stupire e spiazzare, l'esplorazione di strade imprevedibili, l'oscenità senza riscatto...).

Dico cinema: ma forse sto parlando di un oggetto che non è più quello di cui ho discusso a lungo nelle pagine precedenti. Perché se sono cambiati il tempo e lo scenario, anche il cinema è cambiato. A tal punto da non essere più lo stesso, ma altra cosa. *Cinema due*, se volete.

La trasformazione emerge da tre grandi sfide.[2] La prima investe la presenza di nuovi modi di produrre immagini filmiche, senza passare per il dispositivo fotografico. Parlo evidentemente dell'immagine digitale: essa non permette soltanto di realizzare mirabolanti effetti speciali e dunque di esibire realtà che non esistono in natura; quel che soprattutto consente è di far a meno di ogni realtà previa, fosse anche quella di un modellino. Sullo schermo vediamo cose che non sono passate necessariamente davanti alla cinepresa, ma sono nate da un algoritmo matematico: dunque ripercorriamo delle *invenzioni*, non più delle *tracce*. Ciò significa che il cinema cessa di essere tributario del mondo effettivo; mentre prima ne aveva bisogno anche quando poi costruiva dei mondi possibili, ora è esonerato dal fare i conti con esso. L'immagine filmica perciò non testimonia più nulla: smette di essere un *indice* e diventa un *simulacro*.

La seconda sfida investe l'emergere di nuovi modi di consumare i film senza passare per la sala. Lo spettatore accede ai prodotti cinematografici in moltissime nuove maniere: sul video domestico, via etere, via cavo, via satellite; in modo free, attraverso il *pay per view*, oppure *on demand*; usando videocassette o videodischi; oppure sullo schermo del computer, tramite un CD-rom o via internet; ma anche in una ambiente tecnologicamente avanzato come è l'Home Theatre, che riproduce nel salotto di casa le condizioni della saletta d'essai. Del resto anche la sala è cambiata: tra multiplex, Imax, multisala ecc., essa non ha più i caratteri di un tempo, e viene semmai presentandosi come il prolungamento di altre situazioni più ampie quali possono essere da un lato il supermercato, dall'altro il parco tematico. In questa trasformazione generalizzata, ciò che declina non sono solo i vecchi rituali dell'andare al cinema; scompare l'idea stessa di uno spettacolo collettivo, capace di rivolgersi a un aggregato con-

creto di persone, intente al medesimo scopo. Il cinema si consuma sempre più individualmente o a piccoli gruppi e in ogni caso in modo sempre personale, anche se poi nel quadro di una attività che ci ricollega almeno idealmente agli altri. Insomma, cessa d'esserci un *pubblico* e gli subentra un'*audience*, esattamente quale hanno la televisione, la radio, i giornali, i dischi.

La terza sfida, che ambienta le prime due, è legata al delinearsi di un nuovo paesaggio mediale, dovuto all'esplosione delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione (ITC: Information and Communication Technology). Queste tecnologie vedono da un lato l'adozione da parte di quasi tutti i media di un segnale digitale al posto di un segnale analogico, dall'altro lato l'espandersi e il rafforzarsi delle reti di comunicazione, a partire dalla rete telefonica fino ai sistemi *wireless*. L'effetto di un tale cambio di mano è duplice. In primo luogo una serie di media fin qui operanti in modo isolato possono connettersi tra loro in modo sistematico e intensivo, visto che condividono lo stesso segnale e che c'è una rete che li mette in relazione. In secondo luogo i prodotti mediali possono modellarsi direttamente sul loro consumatore, anzi, interloquire con lui e insieme farlo interloquire con altri consumatori. Ciò che dunque emerge sono la *multimedialità* e l'*interattività* quali tratti in qualche modo vincenti. In questo quadro, il cinema cerca di adattarsi: dialoga con gli altri media, sia proseguendone l'azione, sia prestando loro motivi da sviluppare (l'incrocio con il fumetto o il videogioco è in questo senso esemplare); allarga il quadro della propria offerta, affiancando ai film un'ampia gamma di merci a essi collegati; prosegue la propria vita sulla rete, diventando oggetto di discussione e sovente di culto in infiniti *forum* e *blog*; quando addirittura non nasce e si configura per la rete stessa, come nel caso dei prodotti destinati a una circolazione "*peer to peer*", in cui un autore offre via internet la propria opera a tanti singoli spettatori, in uno scambio quasi interpersonale. Certo, il film continua largamente a essere un format tipico (un'ora e mezzo di finzione) e un oggetto da fruire (qualcosa a cui si assiste, non con cui si dialoga): ma il territorio cui fa

riferimento diventa più largo, più variegato, più flessibile; e con il territorio, anche gli oggetti che ne fanno parte progressivamente cambiano.

Dunque un'immagine digitale non più tributaria del reale; un consumo che si rivolge a un'audience, aggregando individui in modo solo virtuale; e un dialogo con gli altri media che ne allarga il campo d'azione ma che ne annacqua anche l'identità. Ecco cosa è diventato il cinema: o meglio, cosa è il *cinema due*. La sua presenza è ancora rilevante, sia pur tra gli interstizi dei grandi domini mediali. Basta pensare all'attenzione sociale per i nuovi film, siano essi l'espressione dell'industria o di un autore; o alla copertura giornalistica delle manifestazioni cinematografiche, siano esse un premio, un festival o una "prima". Del cinema si continua a parlare, e parlare molto. Anche il suo ruolo è ancora rilevante. Per esempio, le sue immagini possiedono spesso quella "alta definizione" che manca a domini che operano invece attraverso segni destinati più a "passare" che a "imporsi". Ciò consente loro di assicurare una dimensione estetica al campo del comunicativo, dopo che cent'anni fa esse avevano fatto emergere il comunicativo nel gran campo dell'estetico. Parallelamente queste immagini sanno ancora mettere a punto emblemi fortemente significativi, soprattutto quando si tratta di dar conto dell'instabilità cui vanno incontro vecchie realtà (penso in particolare alla rappresentazione del corpo umano e dei suoi ormai incerti confini nelle saghe da *Alien* in poi).[3] Dunque il lavoro investe più una de-figurazione che una ri-figurazione, come era in precedenza; esso risulta nondimeno esemplare. Infine le immagini filmiche sono ancora portatrici di racconto, là dove gli altri domini mediali inclinano a un intrattenimento spesso senza narrazione, o con narrazione implicita come nei *reality show* televisivi, o solo a posteriori come nei videogiochi. Nei cinema si annida un prepotente bisogno residuo di storie. Dunque esso continua a essere una presenza che incide, nonostante le profonde trasformazioni cui è andato incontro. E tuttavia, proprio la capacità del *cinema due* di proseguire il filo di una storia, dandole una nuova piega talvolta problematica,[4] ci mostra con chiarezza un paio di aspetti del *cinema uno* su cui conviene concludere.

Il primo riguarda la sua *preveggenza*. La poliedricità a cui va incontro il cinema attuale, preso tra nuove forme di produzione e nuove forme di consumo, ci consente di vedere come anche il vecchio cinema fosse meno compatto di quanto non lo si sia qui descritto. Per quanto esso abbia lavorato soprattutto in una dimensione negoziale, ben testimoniata dal suo *sguardo ossimorico*, non sono mancate strade opposte, all'insegna della radicalità, della ricerca senza mediazioni, delle proposte apparentemente impossibili. Il cinema è stato anche un campo inquieto, che ha fatto dell'utopia e dell'insoddisfazione elementi di pregio. Ma proprio queste sue spinte centrifughe, che nel passato potevano apparire un po' eccentriche, oggi, nel nuovo paesaggio mediale, possono rivelare tutta la loro produttività. La loro presenza scandalosa anticipava un panorama qual è quello in cui siamo immersi, fatto di differenze senza residui. La loro esigenza di uscire dalla logica del compromesso anticipava un tempo, quale viviamo ora, più fluido e più informe. Se dunque ho insistito su un cinema negoziatore, ben convinto che lì sia stato il cuore della sua identità, ciò non significa che non ci sia stato un altro cinema (e un'altra modernità) cui oggi più che mai bisogna dar conto, perché è oggi che se ne vedono i riverberi.[5]

Il secondo aspetto riguarda invece il *lascito* del cinema: da esaminare senza rimpianti, sempre inutili, e senza pentimenti, casomai ce ne fossero. Ora, se c'è qualcosa che lungo i sentieri del Novecento il *cinema uno* ha fatto, quale base un po' paradossale di quell'ampio lavoro di cui si è parlato nelle pagine precedenti, è stato in definitiva rivisitare l'universo nel quale siamo immersi, tanto nelle sue realizzazioni quanto nelle sue possibilità, e insieme trasformarlo in spettacolo, lo spettacolo appunto del mondo. Per un verso, esso ci ha restituito la realtà, grazie a un'immagine fotografica che si poneva come sua *traccia*; per un altro verso, esso ha sistematicamente sovrapposto alla realtà una *rappresentazione*, certo concretissima nella sua evidenza, ma soltanto una rappresentazione. Ora non è difficile cogliere in questo gesto, compiuto con una radicalità mai sperimentata prima, l'eco di una doppia esigenza che ha indubbiamente marcato il Novecento: da un lato il bisogno di preservare il senso del reale, minacciato dall'avanzare di nuovi modi di vita, dagli orrori della storia, dalla perdita della memoria sociale, dalle difficoltà di ricomporre i piani dell'esistenza; dall'altro lato, pur preservando il senso del reale, il gusto di partecipare sottilmente al suo declino. Ebbene, il cinema è parso rispondere a questa doppia esigenza assicurandoci appunto che il mondo continuava a essere in qualche modo presente sullo schermo, grazie a segni nati come sua traccia; ma anche mettendo in chiaro che, in termini propri, esso non era più lì. Di più, grazie a questi segni, il cinema è sembrato lasciare al mondo la parola, quasi che le cose potessero raccontarsi da sé; ma intanto le raccontava, e le raccontava con dei segni. Noi dunque potevamo avere l'idea di tenere ancora tra le mani il reale; anzi, di impadronircene; e intanto esso mutava nei suoi più profondi connotati. "Il cinema dà contemporaneamente l'impressione d'un avvenimento reale e di un quadro":[6] Rudolf Arnheim offre una bella sintesi di questa manovra. Hugo Münsterberg ne vede anche le implicazioni: "La vastità del mondo esterno ha perso il suo peso, è stata liberata dallo spazio, tempo, casualità, è stata rivestita dalle forme della nostra coscienza".[8] Dunque, grazie ai film, abbiamo continuato a maneggiare il reale; ma, maneggiandolo, lo abbiamo anche lasciato diventare qualcosa d'altro; certo, in questo modo esso si è reso ancora più nostro; ma, trasformandosi, ci si è sciolto tra le dita.

Ebbene, se il cinema ha veramente fatto questo, come l'ha fatto, ciò significa che esso non è stato solo il dispositivo grazie a cui la visione ha regolato le proprie interne contraddizioni, arrivando così a elaborare nuove categorie di pensiero e insieme facendo emergere una vera e propria regia dell'occhio. Forse, più radicalmente ancora, è stato lo strumento attraverso cui abbiamo conservato una relazione con il mondo e nello stesso tempo abbiamo riflettuto sulla sua perdita. In altre parole, il cinema è ciò che ha cercato di trattenere il reale nel momento in cui esso usciva dall'orizzonte della nostra esperienza e che contemporaneamente si è inserito nel più generale sentimento di smarrimento che il secolo ha etichettato come "perdita dell'esperienza", o come "esperienza della perdita". Una macchina

che, esplorando il mondo, lo ha conservato e reso disponibile (ho insistito sulla sua funzione di esploratore e di testimone); ma anche una macchina che ha rivelato come il mondo si stesse facendo sempre più evanescente (incompleto, come vediamo dal frammento; sfuggente, come vediamo dalla soggettività; inconoscibile, come vediamo dallo shock...). Insomma, un dispositivo che ci ha offerto immagini perché queste ci perpetuassero la presenza del reale; ma che, riducendo il mondo alle sue immagini, ci ha anche detto quanto esso fosse ormai una tenera o crudele illusione.

Giovanni Papini conclude così un suo scritto del 1907 dedicato al cinematografo. "Contemplando quelle immagini effimere e luminose di noi stessi, ci sentiamo quasi come dèi che contemplino le loro creazioni, fatte a loro immagine e somiglianza. Involontariamente vien fatto di pensare che c'è qualcuno che ci guarda come noi guardiamo le figurine dei cinematografi e dinanzi al quale noi – che ci sentiamo concreti, reali, eterni – non saremmo che immagini colorate che corrono velocemente alla morte per dar piacere ai suoi occhi. Non potrebbe essere l'universo un grandioso spettacolo cinematografico, con pochi mutamenti di programma, fatto per il passatempo di una folla di potenti sconosciuti? E come noi scopriamo, grazie alla fotografia, l'imperfezione di certi movimenti, il ridicolo di certi gesti meccanici, la grottesca vanità delle smorfie umane, così quei divini spettatori sorrideranno di noi che ci agitiamo su questa piccola terra, percorrendola furiosamente in ogni senso, inquieti, stupidi, avidi, buffi, finché la nostra parte finisce e scendiamo ad uno ad uno nella silenziosa oscurità della morte".[8]

Come dir meglio la capacità del cinema di restituirci il mondo e insieme, riducendolo a spettacolo, di sottrarcelo? Come esprimere meglio il senso del possesso e della perdita che si rincorrono e si sovrappongono, in un ossimoro che sta alla base di tutti gli altri che abbiamo via via esaminato? Come evocare meglio il piacere di riempirsi gli occhi e insieme il dolore di fronte al correre verso la morte delle cose? Eppure ciò che emerge da quelle "immagini effimere e luminose" che passano sullo schermo è proprio lo splendore e il congedo,

l'esaltazione e il lutto. Insomma, l'afferrare e il perdere, il conquistare e lo smarrire; in un gioco che si realizza davanti ai nostri occhi e nel quale siamo noi stessi presi. Gioco sontuoso, riservato in definitiva agli ultimi dei.

Sì, il cinema è stato proprio questo. Soprattutto questo. E in questo si è offerto quale lezione a un secolo, al suo secolo. *Occhio del Novecento.*

NOTE

[1] Z. Bauman, *Liquid modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000 (tr. it. *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2002).

[2] Sulle sfide che si trova ad affrontare quello che ho chiamato "cinema due", e che potremmo in fondo chiamare cinema della tarda modernità o della post-modernità, la bibliografia è amplissima, per cui mi limiterò a pochi rinvii bibliografici: un quadro generale è disegnato da L. Manovich, *The Language of New Media*, Boston, MIT Press, 2001 (tr. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002); lo sfondo culturale complessivo è ben definito in F. Jameson, *Signatures of the Visible*, New York-London, Routledge, 1992; sull'emergere dell'immagine elettronica, si veda F. Colombo, *Ombre sintetiche. Saggio di teoria dell'immagine elettronica*, Napoli, Liguori, 1992; l'estetica connessa è affrontata da R. Diodato, *Estetica del virtuale*, Milano, Bruno Mondadori, 2005; il dissolversi delle forme precedenti è affrontato da F. La Polla, *Il nuovo cinema americano*, Venezia, Marsilio, 1985.

[3] Su questo specifico tema, si veda G. Canova in *L'alieno e il pipistrello*, Milano, Bompiani, 2000.

[4] "Le immagini non sono più sul versante della verità dialettica del "vedere" e del "mostrare", sono passate completamente sul versante della promozione, della pubblicità, in poche parole del potere. Siamo dunque arrivati al punto che si deve iniziare a lavorare su ciò che resta, cioè la leggenda postuma e dorata di ciò che fu il cinema". S. Daney, *Persévérance*, Paris, P.O.L. Éditeur, 1994 (trad. it. *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, Milano, Il Castoro, 1995, p. 41).

[5] Sul tema, si veda in particolare P. Bertetto (a cura di), *Il cinema d'avanguardia*, Venezia, Marsilio, 1983.

[6] R. Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1932 (tr. it. Parziale, *Film come arte*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 35).

[7] H. Münsterberg, *The Photoplay, A Psychological Study*, New York, D. Appleton & C., 1916 (tr. it. *Film. Il cinema muto nel 1916*, Parma, Pratiche, 1980, p. 118).

[8] G. Papini, *La filosofia del cinematografo*, «La Stampa», 18 maggio 1907.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

***, *Il pubblico del cinematografo*, in "La rivista fono-cinematografica", 11, febbraio 1908, ora in AA. VV., *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano, 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 43-45.

***, *Stile cinematografico*, "Il Corriere della Sera", 27 marzo 1912, p. 3.

***, *La nascita di una nuova arte*, in "The Indipendent", 6 april 1914, in ABRUZZESE A., *Introduzione allo studio delle teoriche cinematografiche americane (1910-1929)*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975, p. 59.

AA. VV., *L'art cinématographique*, Paris, F. Alcan, II, 1926.

AA. VV., *Un secolo di cinema italiano*, Milano, Il Castoro, 2000.

AA. VV., *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano, 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980.

ABEL R., *French Cinema: the First Wave 1915-1919*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

ABRUZZESE A., *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Venezia, Marsilio, 1973.

ABRUZZESE A., *Introduzione allo studio delle teoriche cinematografiche americane (1910-1929)*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1975.

ABRUZZESE A., *La grande Scimmia*. Roma, R. Napoleone, 1979.

ABRUZZESE A., *Archeologie dell'immaginario: segmenti dell'industria culturale tra '800 e '900*, Napoli, Liguori, 1988.

ALBANO L. (a cura di), *Modelli non letterari nel cinema*, Roma, Bulzoni, 1999.

ALBANO L., *La caverna dei giganti. Scritti sull'evoluzione del dispositivo cinematografico*, Parma, Pratiche, 1992.

ALLEN R., *The Aesthetic Experience of Modernity: Benjamin, Adorno, and Contemporary Film Theory*, in «New German Critique», 40, Winter 1987, pp. 225-240.

ALLEN R. – TURVEY M. (eds), *Camera Obscura, Camera Lucida. Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003.

ALLENDY R., *La valeur psychologique de l'image* in AA. VV., *L'art cinématographique*, II, Paris, F. Alcan, 1926, pp. 75-103.

ALTMAN R., *Toward a Theory of the History of Representational Technology*, in «Iris», II, 2, 1984.

ALTMAN R., *The Technology of Voice*, in «Iris», III, 1, 1985 e in «Iris», IV, 1, 1986.

ALTMAN R., *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

ALTMAN R. (ed), *Sound Theory/Sound Practice*, New York, Routledge - American Film Institute, 1992.
ANDREW D., *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
ANDREW D. (ed), *The Image in Dispute. Art and Cinema in the Age of Photography*, Austin, University of Texas Press, 1997.
ARNHEIM R., *Film als Kunst*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1932 (tr. it. parziale *Film come arte*, Milano, Il Saggiatore, 1960).
ARTAUD A., *Sorcellerie et cinéma*, 1927, ora in *Oeuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, 1970 (tr. it. *Stregoneria e cinema*, in *A propos du cinéma. Scritti di cinema*, Firenze, Liberoscambio, 1981, pp. 35-37).
AUMONT J., *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989 (tr. it. *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, 1991).
AUMONT J., *Du visage au cinéma*, Paris, Éd. de l'Étoile – Cahiers du Cinéma, 1992.
AUMONT J., *A quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996.
AUMONT J. (éd), *Jean Epstein, Cinéaste, Poète, Philosophe*, Paris, Cinémathèque Française, 1998.
BALÁZS B., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien und Leipzig, Deutsch-Österreichisches Verlag, 1924 (tr. it. parziale *Tipo e fisionomia*, in «Bianco e Nero», 1, 1941, pp. 6-27; e *L'uomo visibile*, in BARBERA A. – TURIGLIATTO R. (a cura di), *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 108-110).
BALÁZS B., *Der Geist des Films*, Halle, Verlag Wilhelm Knapp, 1930 (tr. it. parziale *Lo spirito del film*, in «Bianco e Nero», (IV), 2, 1940, poi *Estetica del film*, Roma, Editori Riuniti, 1975).
BARBERA A. - TURIGLIATTO R (a cura di), *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978.
BARKER A. – ELSAESSER T. (eds), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London, BFI Publishing, 1990.
BARTHES R., *Le troisième sens*, in «Cahiers du cinéma», 222, 1970 poi in *L'obvie et l'obtus: essais critique III*, Paris, Editions du Seuil, 1982, (tr. it. "Il terzo senso", in *L'ovvio e l'ottuso: saggi critici 3*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 42-61).
BARTHES R., *En sortant du cinéma*, in «Communications», 23, 1975, pp. 104-107 poi in *Le bruissement de la langue, Essais critiques, IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 407-412 (tr. it BARBERA A. – TURIGLIATTO R. (a cura di), *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978, 454-457).
BARTHES R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980 (tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980).
BATAILLE R., *Le savoir filmer*, Lille-Paris, Taffin Lefort, 1944.
BAUDRY J.L., *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, in «Communications», 23, 1975, pp. 56-72.

BAZIN A., *Qu'est ce que le cinéma?*, I-IV, Paris, Ed. du Cerf, 1958-1962 (tr. it. parziale *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999).
BELLOUR R., *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979.
BELLOUR R. (éd.), *Le cinéma americain. Analyses de films*, Paris, Flammarion, I-II, 1980.
BELTON J., *The Backstage Musical*, in «Movie», 24, Spring 1977.
BENJAMIN W., *Kleine Geschichte der Photographie*, in «Die literarische Welt», 1931 (tr. it. "Piccola storia della fotografia", in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966).
BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* in «Zeischrift für Sozialforschung», I, 1936, ora in *Gesammelte Schriften*, I/2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974, pp. 709-739 (tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete di Walter Benjamin. Scritti 1934-1937*, VI, Torino, Einaudi, 2004).
BENJAMIN W., *Über einige Motive bei Baudelaire*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», 1-2, 1939 (tr. it. "Di alcuni motivi in Baudelaire", in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi 1995, pp. 89-130).
BENJAMIN W., *Das Passagenwerk*, in *Gesammelte Schriften* V/1-2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, (tr. it. *I "passages" di Parigi*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, IX, Torino, Einaudi, 2000).
BERMAN M., *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, New York, Simon & Schuster, 1982 (tr. it. *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1985).
BERNARDI S., *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994.
BERNARDI S., *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Parma, Pratiche, 1990.
BERTETTO P. (a cura di), *Il cinema d'avanguardia*, Venezia, Marsilio, 1983.
BERTHOMIEU A., *Essai de grammaire cinématographique*, Paris, La Nouvelle Édition, 1946.
BLUMENBERG H., *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp, Taschenbuch, 1979 (tr. it. *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Mulino, 2001).
BONITZER P., *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Paris, Gallimard, 1982.
BONITZER P., *Décadrages: peinture et cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/Seuil, 1985.
BORDWELL D. – STAIGER J. – THOMPSON K., *Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge & Kegan Paul, 1985.
BORDWELL D., *On History of Film Style*, Cambridge – London, Harvard University Press, 1997.
BRANIGAN E., *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin – New York, Mouton de Gruyter Publishers, 1984.
BRESSON R., *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975 (tr. it. *Note sul cinematografo*, Venezia, Marsilio, 1986).

BROWNE N. (ed), *Refiguring American Film Genres*, Berkeley – London, University of California Press, 1998.
BRUNETTA G. P., *Storia del cinema italiano*, I-IV, Roma, Editori Riuniti, 1979.
BRUNETTA G. P., *Buio in sala. Cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Venezia, Marsilio, 1989.
BRUNETTA G. P., *Il viaggio dell'icononauta*, Venezia, Marsilio, 1997.
BRUNETTA G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Torino, Einaudi, I-V, 1999-2001.
BRUNO G., *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso, 2002.
BURCH N., *Praxis di cinéma*, Paris, Gallimard, 1969 (tr. it. *Prassi del cinema*, Parma, Pratiche, 1980).
BURCH N., *Life to those Shadows*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1990 (tr. it. *Il lucernario dell'infinito*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1994).
CALLARI F., *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991.
CAMPARI R., *Film della memoria*, Venezia, Marsilio, 2005.
CANOVA G., *L'alieno e il pipistrello. La crisi della forma nel cinema contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2000.
CANUDO R., *Lettere d'arte. Trionfo del cinematografo*, in «Nuovo Giornale», 25 Novembre 1908, ora in «Filmcritica», XXVIII, 278, Novembre 1977, pp. 296-302.
CANUDO R., *La naissance d'une sixième art. Essai sur le cinématographe*, in «Les Entretiens Idéalistes», Paris, 25 octobre 1911.
CANUDO R., *L'usine aux images*, Paris, Chiron, 1927 (tr. it. *L'officina delle immagini*, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1966).
CARLUCCIO G., *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano 1908-1909: il caso Griffith-Biograph*, Bologna, Clueb, 1999.
CASETTI F., *Dentro lo sguardo: il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1986.
CASETTI F., *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.
CASETTI F., *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, in PERNIOLA I. (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 21-31.
CASETTI F., *Communicative Negotiation in Cinema and Television*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
CAVELL S., *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*, New York, Viking Press, 1971.
CENDRARS B., *L'ABC du cinéma* [1917-1921], Paris, Les Écrivains réunis, 1926, ora in *Aujourd'hui 1917-1929*, in *Edition complete des oeuvres de Blaise Cendrars*, Paris, Denoël, 1960, Tome 4, pp. 162-166.
CENDRARS B., *La fin du monde filmée par l'ange N.-D.* [1919], in *Edition complete des oeuvres de Blaise Cendrars.*, Paris, Denoël, 1960, Tome 2, pp. 7-50.

CENDRARS B., *Modernités – Un nouveau art: le cinéma*, in «La rose rouge», 7, 12 Juin 1919, p. 108.
CHARNEY L. – SCHWARTZ V. (eds), *Cinema and the invention of Modern Life*, Berkely, University of California Press, 1995.
CHATMAN S., *Antonioni, or The Surface of the World*, Berkeley, University of California Press, 1985.
CHRISTIE I. – TAYLOR R. (eds), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.
COHEN K., *Film and Fiction: the Dynamics of Exchange*, New Haven, Yale University Press, 1979 (tr. it. *Cinema e narrativa: le dinamiche di scambio*, Torino, Eri, 1982).
COLOMBO F., *Ombre sintetiche. Saggio di teoria dell'immagine elettronica*, Napoli, Liguori, 1990.
COMPAGNON A., *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990 (tr. it. *I cinque paradossi della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1993).
COSTA A. (a cura di), *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa*, Firenze, La Casa Usher, 1983.
COSTA A., *I leoni di Schneider: percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*, Roma, Bulzoni, 2002.
COSTA A., *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.
CRARY J., *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge Mass – London, MIT Press, 1990.
CRARY J., *Suspension of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mit Press, 1999.
CUCCU L., *Antonioni: il discorso dello sguardo e altri saggi*, Pisa, ETS, 1997.
DAGRADA E., *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa: nascita della soggettiva*, Bologna, CLUEB, 1998.
DAGRADA E., *Le figure dell'"io" e la nascita della soggettiva*, in ALBANO L. (a cura di), *Modelli non letterari nel cinema*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 63-80.
D'AMBRA L., *Il museo dell'attimo fuggente*, in «La Tribuna illustrata», Torino, XXII, 20, 17-24 maggio 1914.
DANEY S., *Persévérance*, Paris, P.O.L. Éditeur, 1994 (tr. it. *Lo sguardo ostinato: riflessioni di un cinefilo*, Milano, Il Castoro, 1995.
DE BARONCELLI J., *Le cinéma au service d'une humanité meilleure*, nel numero monografico *Cinéma* di «Les Cahiers du mois», Editions Emile-Paul Frères, 16-17, 1925 (tr. it. *Il cinema al servizio di un'umanità migliore* in CANOSA M. (a cura di), *Cinéma. La creazione di un mondo*, Genova, Le Mani, 2001, pp. 214-215).
DECHANEL P. (Président de la Chambre de Députés), *Discours prononcé au banquet de la Chambre syndicale française de cinématographie et des industries s'y rattachant*, 26 mars 1914, in L'HERBIER M., *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corrêa, 1946, pp. 94-97.
DELEUZE G., *L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983 (tr. it. *L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1997).

DELEUZE G., *Image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985 (tr. it. *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1997).
DELLUC L., *Ecrits cinématographiques*, I-IV, Paris, Cinémathèque Française, 1985-1990.
DESNOS R., *Cinéma*, Paris, Gallimard, 1966.
DE VINCENTI G., *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche, 1993.
DIODATO R., *Estetica del virtuale*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
DOANE M.A., *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Harvard University Press, 2002.
DONALD J., FRIEDBERG A., MARCUS L. (eds), *Close up, 1927-33: Cinema and Modernism*, London, Cassell, 1998.
DOTOLI G. (a cura di), *Ricciotto Canudo, 1877-1977: atti del Congresso internazionale nel centenario della nascita. Bari-Gioia del Colle, 24-27 novembre 1977*, Paris, A.-G. Nizet, 1978.
DOTOLI G., *Nascita della modernità: Baudelaire, Apollinaire, Canudo, il viaggio dell'arte*, Fasano, Schena, 1995.
DUBOIS P., *L'écriture figurale dans le cinéma muet des années vingt*, in «Art&Fact», 18, 1999.
DYER R., *Entertainment and Utopia*, in «Movie», 24, 1977, ora in COHAN S. (ed), *Hollywood Musicals: The Film Reader*, London-New York, Routledge, 2002).
EJZENŠTEJN S.M., "Vertikal'nyi montaž, stat'ja vtoraja", in «Iskusstovo kino», 12, 1940, pp. 27-35 (tr. it. *Significato del colore*, in *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964, pp.294-320).
EJZENŠTEJN S.M., *Montaž attrakcionov*, in «Lef», 3, 1923, ora in *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, II, Moskva, Iskusstvo, 1963-1970 (tr. it. "Il montaggio delle attrazioni", in EJZENŠTEJN S.M, *Il montaggio*, in *Opere scelte di Sergej M. Ejzenštejn*, IV/1, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 219-225).
EJZENŠTEJN S.M., *Montaž kino-attrakcionov*, [Octyabr 1924], ed. parziale in BELENSON A., *Kino segodnja*, Moskva, 1925, poi in *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, II, Moskva, Iskusstvo, 1963-1970. Ed. integrale in "Kino", marzo 1985 (tr. it. "Il montaggio delle attrazioni cinematografiche", in EJZENŠTEJN S.M., *Il montaggio*, in *Opere scelte di Sergej M. Ejzenštejn*, IV/1, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 227-250).
EJZENŠTEJN S.M., *The Dynamic Square*, in «Close Up», March-June 1931.
EJZENŠTEJN S.M., *The Film Form. Essays in film theory*, New York – Harcourt, Brace and Co., 1949 (tr. it. *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Torino, Einaudi, 1964).
EJZENŠTEJN S.M., *Cvet* in *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, III, Moskva, Iskusstvo, 1963-1970 (tr. it. *Il colore*, in *Opere scelte di Sergej M. Ejzenštejn*, III/2, Venezia, Marsilio, 1992).

EJZENŠTEJN S.M., *Montaž*, in *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, II, Moskva, Iskusstvo, 1963-1970 (tr. it. *Teoria generale del montaggio*, in *Opere scelte di Sergej M. Ejzenštejn*, IV/2, Venezia, Marsilio, 1985).
EJZENŠTEJN S.M., *Neravnodušnaja priroda* in *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, III, Moskva, Iskusstvo, 1963-1970 (tr. it. *La natura non indifferente*, in *Opere scelte di Sergej M. Ejzenštejn*, III/1, Venezia, Marsilio, 1992).
ELSAESSER T., *Cinema – The Irresponsible Signifier or The Gamble with History: Film Theory and Cinema Theory*, in «New German Critique», 40, Winter 1987.
EPSTEIN J., *Bonjour Cinéma*, Paris, Editions de La Sirène, 1921.
EPSTEIN J., *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, Paris, Editions de la Sirène, 1921.
EPSTEIN J., *Le regard du verre*, nel numero monografico *Cinéma* di «Les Cahiers du mois», Editions Emile-Paul Frères, 16-17, 1925 (tr. it. "Lo sguardo del vetro", in CANOSA M. (a cura di), *Cinéma. La creazione di un mondo*, Genova, Le Mani, 2001, pp. 18-19).
EPSTEIN J., *Le cinématographe vue de l'Etna*, Paris, Les Ecrivains Réunis, 1926 (tr. it. in J. Epstein, "Il cinematografo visto dall'Etna" in *L'essenza del cinema*, Roma, Bianco e Nero, 2002).
EPSTEIN J., *Ecrits sur le cinéma*, Paris, Cinéma Club-Seghers, I-II, 1975.
EUGENI R., *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
FANCHI M. – MOSCONI E., *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia, 1930-1960*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 2002.
FANTASIO, *Cinémas*, in «Le Film», 12 Juin 1914, poi in L'HERBIER M., *Intelligence du cinématographe*, Paris, Correa, 1946, pp. 74-77.
FAURE E., *De la cinéplastique*, in *L'Arbre d'Eden*, Paris, Ed. Crès et Cie, 1922.
FAURE E., *Fonction du cinéma – De la cinéplastique à son destin social, 1921-1937*, Paris, Editions d'Histoire et d'art – Plon, 1953.
FAURE E., *De la cinéplastique suivi de Le cinéma, langue universelle*, Paris, Séguier, 1995.
FELDMANN E., *Considérations sur la situation du spectateur au cinéma*, in «Revue Internationale de Filmologie», 26, 1956.
FONTANILLE J., *Point de vue et subjectivité au cinéma*, Urbino, Centro Internazionale di semiotica – Università di Urbino, 1987.
FOSSA G., *Orizzonti cinematografici avvenire*, in «La Scena Illustrata», Firenze, XLIII, 5, 1 marzo 1907.
FOUCAULT M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 (tr. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976).
FRANZINI E., *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milano, Cortina, 2001.

FREEBURG V.O., *The Art of Photoplay Making*, New York, The Macmillan Co., 1918.

FREUD S., *Jenseits des Lustprinzips*, Lipsia – Vienna - Zurigo, Psyco analytischer Verlag, 1920 (tr. it. "Al di là del principio del piacere", in *Opere: complementi 1885-1938*, IX, Torino, P. Boringhieri, 1993, pp. 187-249).

FREUD S., *Hemmung, Symptom und Angst*, 1925 (tr. it. "Inibizione, sintomo e angoscia" in *Opere: complementi 1885-1938*, X, Torino, P. Boringhieri, 1993, pp. 231-317).

FREUD S., *Das Unbehagen in der Cultur*, 1929 (tr. it. "Il disagio della civiltà" in *Opere: complementi 1885-1938*, X, Torino, P. Boringhieri, 1993, pp. 553-630).

FRIEDBERG A., *Window Shopping. Cinema and the postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.

FRISBY D., *Fragments of modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge, Polity Press, 1985 (tr. it. *Frammenti di modernità*, Bologna, Il Mulino, 1992).

GANCE A., *Le temps de l'image est venu*, in AA. VV., *L'art cinématographique*, II, Paris, F. Alcan, 1926, p. 83-102.

GANCE A., *Napoléon vu par Abel Gance; épopée cinégraphique en cinq époques*, Paris, Plon, 1927 (réédition augmenté: Paris, Jacques Bertoin, 1991).

GAUDREAULT A., *Detours in Film Narrative: Cross-Cutting* in «Cinema Journal», XIX, 1, 1979, pp. 39-59.

GAUDREAULT A., *Temporality and Narrativity in Early Cinema* in International Federation of Film Archive (ed), *Cinema 1900-1906. An Analytical Study*, Brussels, FIAF, 1982, pp. 201-218.

GIOVANNETTI E., *Il cinema e le arti meccaniche*, Palermo, Sandron, 1930.

GLEDHILL C., *Pleasurable Negotiations*, in THORNHAM S. (ed), *Feminist Film Theory: A Reader*, New York, New York University Press, 1999, pp. 166-179.

GLEDHILL C. – WILLIAMS L. (eds), *Reinventing Film Studies*, London – New York, Arnold – Oxford University Press, 2000.

GOFFMAN E., *The presentation of self in everyday life*, Edinburgh, University of Edinburgh, 1956 (tr. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 2004).

GOFFMANN E., *Interaction Ritual. Essays on face-to-face behavior*, Garden City – New York, Anchor Books, 1967 (tr. it. *Il rituale dell'interazione*, Bologna, Il Mulino, 1988).

GOMERY D., *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992.

GRAS A., *Grandeur et dépendance. Sociologie des macro-systèmes techniques*, Paris, PUF Presses Universitaires de France, 1993 (tr. it. *Nella rete tecnologica. La società dei macrosistemi*, Torino, UTET, 1997).

GUARDINI R., *Briefe vom Comer See*, Mainz, Gruenewald, 1927 (tr. it. *Lettere dal Lago di Como. La tecnica e l'uomo*, Brescia, Morcelliana, 2001) (prima pubblicazione in «Schildgenossen», 1923-1925).

GUNNING T., *Le style non continu du cinéma des premiers temps*, in «Le cinéma des premiers temps, Les Cahiers de la Cinémathèque», 29, 1979.

GUNNING T., *Cinema of Attractions, Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*, in «Wide Angle», VIII, 3-4, 1986, ora in BARKER A. - ELSAESSER T. (eds), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London, BFI Publishing, 1990, pp. 56-62.

GUNNING T., *Tracing the Individual Body: Photography, detectives, and Early Cinema*, in CHARNEY L. - SCHWARTZ V. R., *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, Los Angeles-London, University of California Press, 1995, pp. 15-45.

GUNNING T., *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*, London, BFI Publishing, 2000.

HANSEN M., *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

HANSEN M., *America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on cinema and Modernity*, in CHARNEY L. – SCHWARTZ V. R. (eds), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 363-402.

HANSEN M., *The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism*, in GLEDHILL C. – WILLIAMS L. (eds), *Reinventing Film Studies*, London – New York, Arnold – Oxford University Press, 2000.

HARVEY D., *The Condition of Postmodernity*, London, Basil Blackwell, 1990 (tr. it. *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1993).

HEU P. M., Le *Temps du cinéma. Émile Vuillermoz pére de la critique cinématographique, 1910-1930*, Paris, L'Harmattan, 2003.

HOFMANNSTHAL H., *Das Ersatz für die Traüme*, in «Das Tagenuch», II, 1921 (tr. it. *Il surrogato dei sogni*, in MARTINI A. (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 153-156).

JAMES H., *Prefaces to the New York Edition* (1907-1909), in JAMES H., *Literary Criticism*, New York, Literary Classics of the United States, 1984, vol. II, pp. 1035-1341 (tr. it. *Le prefazioni*, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. 367-368).

JAMESON F., *Signatures of the Visible*, New York-London, Routledge, 1990 (tr. it. *Firme del visibile*, Roma, Donzelli, 2003).

JOST F., *L'oeil-camera. Entre film et roman*, Lyon, Presses universitaries de Lyon, 1987.

KAPLAN N., *Manifeste d'un art nouveau: la Polyvision*, Paris, Caractéres, 1955 (tr. it. *Manifesto di una nuova arte: la polivisione*, in MARTINI A. (a cura di), *Utopia e cinema*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 45-52).

KERN S., *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1983 (tr. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988).

KAUFFMANN S. – HENSTELL B. (eds), *American Film Criticism. From the Beginnings to Citizen Kane*, New York, Liveright, 1972.

KRACAUER S., *Theory of Film*, New York, Oxford University Press, 1960 (tr. it. *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore, 1962).
KRACAUER S., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963 (tr. it. *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982).
KRACAUER S., *Kino Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974.
KRACAUER S., *Kleine Schriften zum Film*, Frankfurt am Main, Suhrkamp-Verlag, I-VI, 2004.
KRAISKI G. (a cura di), *I formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti, 1971.
KUHN A., *Dreaming of Fred and Ginger. Cinema and Cultural Memory*, New York, New York University Press, 2002.
KUNTZEL T., *Le defilement* in «Revue d'estetique», 2-4, 1973.
L'HERBIER M., *Hermès et le silence* in «Le Temps», 23 février 1918, poi in «Mercure de France» e integralmente in *Intelligence du cinématographe*, Paris, Correa,1946, pp. 199-212.
L'HERBIER M., *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corrêa, 1946.
LACAN J., *Le séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Seuil, 1973 (tr. it. *Seminario, libro XI: i quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1979).
LANDOWSKI E., *Jeux optiques: exploration d'une dimension figurative de la communication*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1981.
LA POLLA F., *Il nuovo cinema americano: 1967-1975*, Venezia, Marsilio, 1985.
LA POLLA F., *L'età dell'occhio. Il cinema e la cultura americana*, Torino, Lindau, 1999, pp. 177-185.
LA POLLA F., *Stili americani*, Bologna, Bonomia University Press, 2003.
LIEBMAN S., *Visiting of Awful Promise. The Cinema Seen from Etna*, in ALLEN R. – TURVEY M. (eds), *Camera Obscura, Camera Lucida. Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003.
LINDSAY V., *The Art of the Moving Picture*, New York, The Macmillan Company, 1915, (seconda ed. riveduta 1922).
LUCHINI A., *Lettera sul cinematografo*, in «Solaria», II, 3, 1927.
LUCIANI S.A., *L'antiteatro. Il cinematografo come arte*, Roma, La Voce Anonima Editrice, 1928.
LUKÁCS G., *Gedanken zu einer Ästhetik des Kino*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 251, 10 September 1913, pp. 1-2; un versione anteriore è *Gedanken zu einer Ästhetik des "Kino"*, in «Pester Lloyd» (Budapest), XC, 16 April 1911, pp. 45-46; poi in LUKÁCS G., *Schriften zur Literatursoziologie*, Neuwied, Luchterhand, 1961, pp. 75-80 (tr. it. "Riflessioni per una estetica del cinema" in *Scritti di sociologia della letteratura*, Milano, Sugar, 1984, pp. 80-86).

LYOTARD J.F., *L' acinéma*, in «Revue d'Esthétique», 2-4, 1973, poi in *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Union générale d'éditions, 1973.
MALRAUX A., *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, in «Verve», 1941.
MANNONI L., *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1995 (tr. it. *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Torino, Lindau, 2000).
MANNONI O., *Clefs pour l'imaginaire, ou L'autre scène*, Paris, Editions du Seuil, 1969 (tr. it. *La funzioni dell'immaginario: letteratura e psicanalisi*, Bari, Laterza, 1972).
MANOVICH L. *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001 (tr. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002).
MARIE M., *La séquence/le film*, in BELLOUR R. (éd.), *Le cinéma americain. Analyses de films*, II, Paris, Flammarion, 1980, pp. 27-44.
MARINETTI F.T., *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, «Figaro», Parigi, 20 febbraio 1909, ora in DE LUCIANO M. (a cura di), *Filippo Tommaso Marinetti e il Futurismo*, Milano, Oscar Mondadori, 1973, pp. 3 e ss.
MARTINI A. (a cura di), *Utopia e cinema. Cento anni di sogni, progetti e paradossi*, Venezia, Marsilio, 1994.
MARTINI F.M., *La morte della parola*, in «La Tribuna», 16 febbraio 1912.
MATUSZEWSKI B., *La Photographie animée. Ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Paris, Noisette & C.ie, 1898 (tr. it. *La fotografia animata (ciò che è, ciò che deve essere)*, in GRAZZINI G., *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, Carocci, 1999, pp. 69-96).
MATUSZEWSKI B., *Una Nouvelle Source de l'Histoire historique*, Paris, Noisette & C.ie, marzo 1898 (tr. it. *Una nuova fonte della storia (creazione di un deposito di cinematografia storica)*, in GRAZZINI G. (a cura di), *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, Carocci, 1999, pp. 63-68).
MAY R., *Per una grammatica del montaggio*, in «Bianco e Nero», II, 1, 1938, pp. 24.-65.
MAY R., *Il linguaggio del film*, Milano, Il Poligono, 1947.
MCLUHAN M., *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGrow – Hill, 1964 (tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967).
MELCHIORRE V., *L'immaginazione simbolica. Saggio di antropologia filosofica*, Bologna, Il Mulino, 1972.
MENEGHELLI D. (a cura di), *Teorie del punto di vista*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998.
MERLEAU PONTY M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964 (tr. it. *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1969).
METZ C., *Essais sur la signification au cinema*, I, Paris, Klincksieck, 1968 (tr. it. *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1989).
METZ C., *Essais sur la signification au cinema*, II, Paris, Klincksieck, 1972 (tr. it. *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani, 1975).
METZ C., *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union

générale d'éditions, 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 1980).
MICHELSON A., *The Man With the Movie Camera. From magician to epistemologist*, in «Artforum», X, 7, 1972. pp. 60-72.
MILNER M., *Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982 (tr. it. *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, Il Mulino, 1989).
MITRY J., *Esthétique et psychologie du cinéma*, I-II, Paris, Editions Universitaires, 1963-1966.
MONTANI P., *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, Guerini, 1999.
MORETTI F., *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987.
MORETTI F. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.
MORIN E., *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuti, 1956 (tr. it., *Il cinema, o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*; Milano, Feltrinelli, 1982).
MOUSSINAC L., *Naissance du cinéma*, Paris, Povolozky, 1925.
MUMFORD L., *Technics and Civilisation*, New York, Harcourt, Brace and Co, 1934 (tr. it. *Tecnica e cultura*, Milano, Il Saggiatore, 1961).
MÜNSTERBERG H., *The Photoplay, A Psychological Study*, New York, D. Appleton & C., 1916 (tr. it. *Film. Il cinema muto nel 1916*, Parma, Pratiche, 1980).
MUSSER C., *The Emergence of Cinema: the American Screen to 1907*, New York, Maxwell Macmillan International, 1990.
MUSSER C., *Historiographic Method and the Study of Early Cinema*, in "Cinema Journal", XLIV, 1, Fall 2004, pp. 101-107.
ORTOLEVA P., *Mediastoria*, Pratiche, Parma, 1995.
OUDART J.P., *La suture*, in «Cahiers du cinéma», 211, 1969; *La suture. II*, in «Cahiers du cinéma», 212, 1969.
OUDART J.P., *L'effet de réel*, in «Cahiers du cinéma», 228, 1971.
PAINLEVÉ J., *Le cinéma au service de la science*, in «La Revue des Vivants», octobre 1931, poi in L'HERBIER M., *Intelligence du cinématographe*, Paris, Corrêa, 1946, pp. 403-408.
PANOFSKY E., *Die Perspektive als "symbolishe Form"*, in "Vortäge der Bibliothek Warburg", Vortäge 1924-25, Leipzig – Berlin, Teubner, 1927 (tr. it. in *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 35-114).
PANOFSKY E., *Style and Medium in the Motion Picture*, in «Bulletin of the Department of Art and Archaelogy», Priceton University, 1934, poi in «Critique», 3, 1947, infine in TALBOT D., *Film: an Anthology*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1966 (tr. it. *Stile e mezzo nel cinema*, in «Cinema e Film», 5-6, 1968, pp. 5-14).
PAPINI G., *La filosofia del cinematografo*, in «La Stampa», Torino, XLI, 18 maggio 1907.

PERNIOLA I. (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002.
PEZZELLA M., *Estetica del cinema*, Bologna, Il Mulino, 1996.
PIERRE-QUINT L., *Signification du cinéma*, in AA. VV., *L'art cinématographique*, Paris, F. Alcan, 1926, pp. 1-28.
PIRANDELLO L., *Si gira*, in «Nuova Antologia», giugno-agosto 1915; poi Milano, Fratelli Treves, 1916. Nuova versione: *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Firenze, Edizioni Bemporad, 1925. Ora in *Tutti i romanzi* in *Opere di Luigi Pirandello*, III, Verona, Mondadori, 1966.
PIRANDELLO L., *Se il film parlante abolirà il teatro*, in «Corriere della Sera», 16 giugno 1929, ora in CALLARI F., *Pirandello e il cinema*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 120-125.
PISANTI A., *Periodici cinematografici in U.S.A.* (1910-1930), Venezia, La Biennale di Venezia, [s.d.].
PONZO M., *Di alcune osservazioni psicologiche fatte durante rappresentazioni cinematografiche*, Atti della R. Accademia delle scienze di Torino, XLVI, disp. 15ª, 1910-1911, Torino, Vincenzo Bona, 1911, pp. 943-948.
PUDOVKIN V.I., *Kinorežissër i kinomaterial*, Moskva, Kinopeciat, 1926 (tr. it. in *Film e fonofilm. Il soggetto, la direzione artistica, l'attore, il film sonoro*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1935; poi in *La settima arte*, Roma, Editori Riuniti, 1961).
PUDOVKIN V.I., *Kinoscenari*, Moskva, Kinopeciat, 1926 (tr. it. in *Film e fonofilm. Il soggetto, la direzione artistica, l'attore, il film sonoro*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1935, poi in *La settima arte*, Roma, Editori Riuniti, 1961).
PUGLIATTI P., *Lo sguardo nel racconto: teoria e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli, 1985.
QUARESIMA L. (a cura di), *Dead Ends/Impasses*, «Cinema & Cie», 2, spring 2003.
QUARESIMA L. (a cura di), *Walter Ruttmann: cinema, pittura, ars acustica*, Rovereto, Manfrini, 1994.
RABINOVITZ L., *For the love of pleasure: women, movies, and culture in turn-of-the-century Chicago*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1998.
ROMAINS E., *Les Puissances de Paris*, Paris, Eugene Figuière, 1911, ora in ABEL R., *French Film Theory and Criticism*, 1907-1939, Princeton, Princeton University Press, I, 1984.
ROSEN P., *Change mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
SARTRE J.P., *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943 (tr. it. *L'essere e il nulla*, Milano, Il Saggiatore, 1965).
SCHEIWILLER V. (a cura di), *Il sogno meccanico*, Milano, Libri Scheiwiller, Quaderni della Fondazione Primo Conti, 1981.
SCHIVELBUSCH W., *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1977 (tr. it. *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino, Einaudi, 1988).

SCHIVELBUSCH W., *Lichtblicke. Zur Geschichte der Künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München, Carl Hanser Verlag, 1983 (tr. it. *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, Parma, Pratiche, 1994).
SERAO M., *Parla una spettatrice*, in «L'arte muta», 1, 15 giugno 1916, pp. 31-32.
SIMMEL G., *Philosophie del Geldes*, Berlin, Duncker & Humblot Verlag, 1900 (tr. it. *Filosofia del denaro*, Torino, UTET, 1984).
SIMMEL G. in *Die Großstädte und das Geistesleben* in «Jahrbuch der Gehe-Stiftung», IX, 1903, poi in *Brucke und Tür*, Stuttgard, K. F. Koehler Verlag, 1957 (tr. it. *La metropoli e la vita dello spirito*, Roma, A. Armando, 1995).
SLIDE A. (ed), *Selected Film Criticism [1886-1960]*, Metuchen-London, The Scarecrow Press, I-VII, 1982-1985.
SOBCHACK V.C., *The Adress of the Eye, a Phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
SOMAINI A., *Rappresentazione prospettica e punto di vista. Da Leon Battista Alberti a Abraham Bosse*, Milano, CUEM, 2004.
SORLIN P., *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977 (tr. it. *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979).
SORLIN P., *Les fils de Nadar: le "siècle" de l'image analogique*, Paris, Nathan, 1997 (tr. it. *I figli di Nadar: il secolo dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi, 2001).
SOUDAY P., *Bergsonisme et cinéma*, in «Paris-Midi», 12 octobre 1917, p. 3. ora in HEU P.M., *Le temps du cinéma. Emile Vuillermoz, père de la critique cinématographique, 1910-1930*, Paris, Harmattan, 2003, pp. 232-233.
SPOTTISWOODE R., *A Grammar of the Film, An Analysis of Film Technique*, London, Faber and Faber, 1935 (tr. it. parziale, *Grammatica del film*, in «Bianco e Nero», (II), 6, 1938)
STAIGER J., *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton-New York, Princeton University Press, 1992.
STAIGER J., *The Future of the Past*, in «Cinema Journal», XLIV, 1, Fall 2004, pp. 126-129.
SUMMERS R., *The Moving Picture Drama and the Acted Drama. Some Points of Comparison as to Technique*, in «The Moving Picture World», 19 September 1908, poi in KAUFFMANN S. – HENSTELL B. (eds), *American Film Criticism. From the Beginnings to Citizen Kane*, New York, Liveright, 1972.
TEIGE K., *K estetice filmu*, in «Studio», 6-10, maggio-dicembre 1929 (tr. it. *Sull'estetica del film*, in *Arte e ideologia. 1922-1933*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 136-165).
TERMINE L., *La drammaturgia del film*, Torino, Fiornovelli, 1997.
THOVEZ E., *L'arte di celluloide*, in «La Stampa», XLII, 209, Torino, 29 luglio 1908.
TINAZZI G., *La copia originale: cinema, critica, tecnica*, Venezia, Marsilio, 1983.

TODDI E., *Rettangolo-Film (25 x 19)*, in «In Penombra», I, 3, 25 agosto 1918, pp. 121-123.
TRUFFAUT F., *Le Cinéma selon Hitchcock*, Paris, R. Laffont, 1966 (tr. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Parma-Lucca, Pratiche, 1978).
TURIM M., *Flashbacks in Film: Memory and History*, New York – London, Routledge, 1989.
TZIVIAN J., *L'Homme à la camera en tant que texte constructiviste*, in «Révue du cinéma», Juin 1980.
VERNET M., *Figures de l'absence*, Paris, Ed. de l'Étoile, 1988.
VERTOV D., *Stat'i, dnevniki, zamysly*, Moskva, Iskusstvo, 1966 (tr. it. *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Milano, Mazzotta, 1975).
VERTOV D., *Vystuplenie na prosmotre dokumental'nogo fil'ma 'Chelovek s kinoapparatom* [1929], in RGALI (Russian State Archive of Literature and Art), f. 2091.
VON KLEIST H., *Über das Marionettentheater* [1810], ora in *Kleists Aufsatz uber das Marionettentheater. Studien und Interpretationen*, Berlin, E.Schmidt, 1967 (tr. it. *Sul teatro di marionette*, Milano, La Vita Felice, 1996).
VUILLERMOZ E., *Textes de Emile Vuillermoz*, in HEU P. M., Le *Temps du cinéma. Émile Vuillermoz pére de la critique cinématographique, 1910-1930*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 218-229.
WENDERS W., *The Act of seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1992 (tr. it. *L'atto di vedere*, Milano, Ubulibri, 1992).
WILLIAMS L. (ed), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994.
WILLIAMS L. *Melodrama Revised*, in BROWNE N. (ed), *Refiguring American Film Genres*, Berkeley – London, University of California Press, 1998.
WILLIAMS R., *Television: Technology and Cultural Form*, London, Fontana – Collins, 1974 (tr. it. *Televisione. Tecnologia e forma culturale e altri scritti sulla TV*, Roma, Editori Riuniti, 2000).
ZIZEK S., *The fright of real tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*, London, BFI Publishing, 2001.

* La bibliografia non contiene tutti i testi citati, bensì quelli a cui si è fatto maggior riferimento. Nel caso di più scritti di un medesimo autore apparsi su riviste, giornali, ecc. e raccolti poi in un volume complessivo, si è citato solo questo ultimo (le note provvedono alla datazione dello scritto originale).

INDICE DEI NOMI, DEI FILM E DEI TERMINI

Abel R., 69, 92, 135, 136, 265
Abruzzese, A., 18, 50, 53, 163, 180, 221
Agonia sui ghiacci, 222
Albano, L., 96
A Letter to Three Wives, 111
Alien, 297
Allen, R., 18, 297
Allen, W,. 261
Allendy, R., 100, 101, 103, 131, 135, 138
Altman, R., 224, 226
Andrew, D., 18
Antonioni, M., 248
Arnheim, R., 38, 51, 94, 96, 112, 136, 299, 301
Artaud, A., 128, 139
Attrazioni, 210, 213, 215, 216, 234
Attualità, 148, 149, 160, 163
Aumont, J., 91, 135, 178, 179, 227, 262
Backstage musical, 208
Balász, B., 14, 19, 21, 47, 52, 55, 57, 60, 61, 87, 88, 89, 90, 99, 100, 102 103, 111, 131, 132, 134, 217, 264, 287
Baroncelli, J. de, 120, 137
Barr, C., 139
Barthes, R., 138, 225, 227, 259, 268
Bataille, R., 113, 136
Baudelaire, Ch., 185
Baudry, L., 268
Bauman, Z. 294, 301
Baxandall, M., 19
Bazin, A., 76, 93, 94, 120, 137, 138, 151, 165, 166, 178, 218
Beach, J.W., 90
Beaton, W., 97
Beck, H. Von, 263
Bellour, R., 140, 221
Belton, J., 224
Benjamin, W., 23, 24, 25, 31, 32, 42, 43, 49, 50, 51, 52, 57, 61, 94, 148, 177, 179, 185, 196, 199, 220, 223, 224, 227, 263
Bentham, 261
Berman, M., 18, 52, 137, 221
Bernardi, S., 225
Bertetto, P., 94, 301
Berthomieu, A., 113, 136
Bertillon, 148
Blondell, J., 208
Blow Up, 248-257
Blumenberg H., 232, 257, 262
Bodei, R., 262
Bogart, H., 118
Bonitzer, P., 97, 222, 262
Bordwell, D., 38, 51, 94, 221, 225, 292
Branigan, E., 136, 266
Bresson, R., 82, 95
Brown, I., 177
Browne, N., 222
Brownlow, K., 91
Brunetta, G. P., 96, 266, 290
Burch, N., 94, 217, 222, 225
Buscombe, E., 136
Calabrese, O., 289
Campari, R., 97
Campo/controcampo, 85, 87, 277, 285, 286
Canosa, M., 137
Canova, G., 301
Canudo, R., 28, 49, 127, 128, 139, 164, 180, 192, 193, 222, 245, 265
Carluccio, G., 262, 263
Cavell, S., 290
Celovek s kinoapparatom (*L'uomo con la macchina da presa*), 152-158, 172, 173
Cendrars. Bl., 66, 69, 92
Charney, L., 18, 177, 218
Chase film, 194, 195
Chatman, S., 267
Cinepresa, 106, 141, 142, 143, 145, 146, 148, 150, 154, 155, 156, 170
Citizen Kane (*Quarto potere*), 86-88, 104
Cohan, S., 226
Cohen, K., 90

Colombo, F., 51, 301
Colore, 214
Compagnon, A., 18, 19, 52, 198, 223
Cooper, M.C., 158
Costa, A., 18, 96
Crary, J., 19, 59, 75, 91, 93, 97, 258, 267, 278, 290
Cross-cutting, 191, 192, 212, 274, 286
Cuccu, L., 267
Dagrada, E., 135, 266
D'Ambra, L., 119, 137, 177
Daney, S., 86, 97, 218, 227, 301
Dark Passage (*La fuga*), 109-116
Daves, D., 109
De Vincenti, G., 180
Décadrage, 85
Dechanel, P., 135, 137
Découpage, 75, 76, 274, 288
Deleuze, G., 19, 94, 137, 138, 225, 290
Delluc, L., 27, 28, 29, 30, 31, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 47, 49, 50, 51, 52, 288
Delpech, 177
Desderi, 148
Desnos, R., 247, 248, 266
Dettaglio, 71, 74, 210, 238
Didascalie, 72
Dimendberg, E., 136
Diodato, R., 301
Doane, M. A., 18, 223
Dotoli, G., 49
Drew, W.S., 220
Dubois, P., 225
Durgnat, R., 263
Dyer, R., 226
Eisenschitz, B., 94
Ejzenštejn, S.M., 60, 61, 91, 196, 197, 202, 203, 214, 216, 217, 223, 224, 225, 226, 227, 282, 292
Elsaesser, T., 18
Epstein, J., 22, 48, 62, 75, 76, 91, 92, 93, 103, 105, 113, 128, 129, 135, 136, 139, 187, 220, 222, 229, 233, 234, 237, 239, 256, 257, 262, 263, 287
Esquenazi, J.-P., 139
Establishing shot, 241
Eugeni, R., 51, 266
Fairbanks, D., 118
Fanchi, M., 266
Fantasio, 108, 136
Farassino, A., 180
Farocki, H., 180
Faure, E., 120, 137
Feldmann, E., 266
Finzione, 124
Flash-back, 86, 87, 115, 121, 122, 132, 273, 274, 276, 285
Flash-forward, 273
Fontanille, J., 267
Ford, J., 115
Fossa, G., 179
Fotogramma, 61, 80
Fotostop, 196
Foucault, M., 279, 281, 290
Franzini, E., 95, 226
Freeburg, V.O., 81, 82, 95, 194, 222, 235, 236, 239, 244, 245, 262, 263, 265
Freud, S., 185, 186, 220, 222
Friedberg, A., 18, 268
Frisby, D., 18, 52
Fuori campo, 78, 79, 81, 276, 277, 287
Gance, A., 22, 48, 63, 66, 67, 68, 91, 92
Gandini, L., 219
Garrett, S., 92
Gaudreault, A., 221
Giovannetti, E., 19, 38, 51, 146, 174, 175, 177, 180, 288
Gledhill, C., 53
Godard, J.L., 124, 167, 170, 180, 233
Goethe, W, 117
Goffman, E., 107, 135, 179
Gold Diggers of 1933, 204-211, 224
Gomery, D., 265
Gow, G., 222
Gras, A., 177, 179
Grazzini, G., 137
Griffith, D.W., 188, 190, 191, 192, 194, 217, 222
Gru, 71, 243, 257
Guardini, R., 144, 172, 177
Gunning, T., 18, 94, 177, 187, 220, 225
Hansen, M., 18, 49, 53, 218, 265
Harvey, D., 19, 52
Henstell, B., 179
Heu, P.M., 178
Hitchcock, A., 71, 73, 74, 111, 130
Hofmannsthal, H., 128, 139
Indice, 295
Inquadratura, 274, 275
Intolerance, 187-196, 200, 217
James, H., 58, 59, 60, 90
Jameson, F., 227, 301

Jedlowski, P., 264
Jenkins, S., 94
Joerges, B., 177
Johnson, J., 222
Jost, F., 94
Kaes, A., 94
Kaplan, N., 92
Kauffman, S., 156, 179
Keaton, B., 148, 164, 177, 223, 261
Kern, S., 18, 52, 220, 221, 222, 264
King Kong, 158-170, 172, 173, 274
Kleist, H. von, 175, 180
Knopf, R., 177
Koszarski, R., 220
Kracauer, S., 23, 43, 48, 52, 181, 182, 187, 218, 219
Kuhn, A., 265
Kuntzel, T., 95
Kurosawa, A., 104
Labourdette, R., 135
Lacan, J., 255, 267
Lady in the Lake, 110, 111, 114
La folla, 239
La glace à trois faces, 103-108, 116, 120
Landowski, E., 267
Lang, Fr., 77, 79, 80, 94, 174
La palla numero 13, 261
La Polla, F., 92, 225, 301
LeRoy, M., 204
Les carabiniers, 233
Le sette probabilità, 223
Lettera a tre mogli, 111
Letter from an Unknown Woman, 111
Leutrat, J.-L., 136
L'Herbier, M., 137, 138, 149, 164, 178
Liebman, S., 262
Lindsay, V., 121, 137
Lista, G., 221
Livoni, G., 125, 138
Lubbock, P,. 90
Luchini, A., 156, 157, 178, 179
Luciani, S.A., 21, 22, 48
Lucrezio, T.C., 232
Lukács, G., 101, 131, 135
Lumiére, 119, 124, 158
Lyotard, J.F., 223, 225
M 79, 80
M-Il mostro di Düsseldorf, 77-83
MacKay, J., 178
Mankiewicz, J.L. 111
Mannoni, L., 96, 268
Manovich, L., 301
Marinetti, F.T., 189, 221
Martini, F.M., 97
Master shot, 241
Matuszewski, B., 119, 137
May, R., 113, 136
Mazzocchi, F., 262
McLuhan, M., 31, 50, 52
Melchiorre, V., 95
Méliès, G., 124
Mellecamp, P., 225
Meneghelli, D., 90
Merleau Ponty, M., 255, 267
Metropolis, 174
Metz, C., 134, 140, 221, 268
Michelson, A., 178
Milner, M., 96, 268
Mitry, J., 266
Monet, Cl., 85
Montaggio, 63, 75, 118, 143, 216, 274, 276, 286, 287
Montani, P., 51, 95, 178, 180, 224, 226, 267
Montgomery, R., 110
Moretti, F., 48, 117, 137, 189, 222, 264
Morin, E., 133, 140, 268
Mosconi, E., 266
Moussinac, L., 23, 48
Movimenti di macchina, 63, 65, 274
Mumford, L., 144, 172, 177
Münsterberg, H., 71, 73, 93, 113, 134, 136, 140, 221, 263, 268, 282, 292, 299, 301
Musical, 211
Musil, R., 219
Musser, C., 19, 262
Nacci, M., 177
Napoléon, 63-68, 70
Narrazione, 163, 164, 165, 210, 213, 288
Oggettiva, 111, 112, 125, 285
Ophüls, M., 111
Ortoleva, P., 177
Oudart, J.P., 140
Paech, J., 180
Painlevé, J., 121, 122, 138
Panofsky, E., 23, 38, 48, 51, 57, 58, 60, 89
Papini, G., 283, 292, 300, 301
Pascal, Bl., 232
Passion, 167, 168, 171, 172, 173
Paul, R.W., 233
Pearson, R., 136
Pellizza da Volpedo, G., 205

Pérez, X., 222
Petric, V., 178
Pezzella, M., 225
Piano Americano, 118, 210
Piano sequenza, 282
Pierre-Quint, L., 214, 215, 226
Pirandello, L., 107, 129, 139, 141, 142, 144, 145, 146, 149, 152, 165, 166, 172, 175, 176, 178, 210, 225
Poe, E.A., 185, 219, 220
Poirot, S.L., 177
Polan, D., 136
Ponty, M., 255
Ponzo, M., 95
Porter, E., 233, 239
Primo Piano, 55, 56, 57, 72, 73, 75, 118, 210, 236, 237, 238, 257, 285
Profondità di campo, 72, 282
Pudovkin, V., I. 74, 76, 93, 112, 136, 194, 217, 222, 279, 280, 281, 282, 291
Pugliatti, P., 90
Punto di vista, 12, 56, 57, 59, 60, 61, 86, 87, 99, 109, 279
Quaresima, L., 226
Rabinovitz, L., 18, 135, 264
Rallentato, 24
Rashomon, 104
Re-establishing shot, 241
Rembrandt, 169
Rifigurazione, 202, 203, 204, 286
Ritmo, 206
Romains, J., 245, 265
Rosen, P., 138
Sanders, 148
Sartre, J.-P., 254, 257, 267
Savinio, A., 120, 137
Scardigli, V., 177
Scheiwiller, V., 137
Schermo, 67
Schivelbusch, W., 96, 190 221
Schwartz, V. R., 18, 177, 218
Sedgwick, E., 147
Semisoggettiva, 249, 251, 257, 274
Serao, M., 245, 265
Seven Chanches, 223
Seymour, J., 224
Sherlock Jr, 261
Shodesack, E.B., 158
Silverman, K., 180
Simmel, G., 183, 184, 185, 207, 211, 219, 222, 225, 226, 264, 277, 282, 290, 292
Simulacro, 295
Singer, B., 220
Slide, A., 222
Smith, F.J., 222
Sobchack, V. C., 267
Soggettiva, 111, 112, 115, 125, 132, 249, 273, 276, 285
Somaini, A., 89
Sorlin, P., 18, 95
Souday, P., 105, 135, 164, 180
Sovrimpressione, 63, 64, 65, 66, 285
Spell-bound, 111
Split screen, 63, 65, 66, 285
Spottiswoode, R., 43, 52, 112, 136, 244, 264
Stacco, 279
Staiger, J., 19, 94, 221, 225, 265
Staroe i novoe – General'naja Linija (*Il vecchio e il nuovo*), 196-204, 217, 224, 274
Stoichita, V. I., 289
Summers, R., 37, 51
Suspense, 192, 212
Svilova, 156
Telotte, J.P., 136
The Big Heath (*Il grande caldo*), 78-79
The Cameraman (*Io e la scimmia*), 147-173
The Countryman's First Sight of the Animated Pictures, 233
The Crowd (*La folla*), 239-248, 256, 274
The Man Who Shot Liberty Valance (*L'uomo che uccise Liberty Valance*), 115-118, 119
The Purple Rose of Cairo, 261
Thompson, K., 94, 221, 225
Thovez, E., 9, 10, 11, 18, 19, 180
Tinazzi, G., 180
Toddi, E., 61, 91, 146, 177
Tracy, S., 118
Troy, W., 179
Truffaut, F., 93
Turim, M., 136
Tzvian, J., 178
Ubiquità, 222
Uncle Josh at the Moving Picture Show, 233-240, 246, 248, 256, 259, 260, 274
Vallorani, N., 90
Verlaine, P., 96
Vertigo (*La donna che visse due volte*), 130, 164

Vertov, D., 152, 156, 157, 160, 164, 178, 179
Vidor, K., 239
Vuillermoz, E., 149, 164, 178
Wagner, R., 181, 214
Way down East, (*Agonia sui ghiacci*), 222
Welles, O., 86, 104
Wenders, W., 180
Williams, L., 222, 265
Williams, R., 52
Young and Innocent (*Giovane e innocente*), 70-76
Zanini, P., 263
Zizek, S., 221

COMUNE DI BOLOGNA
Biblioteca
QUARTIERE SAVENA