

■ «L'OCCHIO DEL NOVECENTO» DI FRANCESCO CASETTI ■

# Cinema o il futuro della modernità

*Convince questa ricostruzione del cinema come sguardo della modernità (eccellente, il capitolo Vertov/Keaton/King Kong/Godard). Molto acute, poi, le domande sul post-cinema*

di Pietro Montani

**B**isogna prendere molto sul serio il titolo dell'importante libro che Francesco Casetti ha dedicato al ruolo del cinema nell'esperienza della modernità, un tema che lo occupa da almeno vent'anni e che raggiunge qui risultati particolarmente convincenti e, starei per dire, ultimativi. **L'occhio del Novecento** (Bompiani «Overlock», pp. 323, € 21,00) ci racconta infatti la storia di una modalità dello sguardo che avrebbe ormai esaurito non tanto le sue potenzialità espressive quanto la

sua funzione di produrre direttamente e incrociare indirettamente, al modo di «glosse», una fitta rete di «discorsi sociali» caratteristici del moderno: un intreccio di pratiche simboliche nel quale il Novecento si è manifestato a se stesso e si è, per così dire, autodisciplinato, presentandosi infine come un'epoca definita da un preciso insieme di tratti pertinenti. Tornerò alla fine sulle motivazioni di questo esaurirsi, che Casetti elenca limpidamente nell'ultimo capitolo del libro. Bisogna invece sottolineare subito la peculiare funzione che il cinema ha saputo far sua nell'evidenziazione e nella regolamentazione dei connotati visivi del moderno. Una funzione che per Casetti dev'essere innanzitutto riconosciuta nel carattere 'mediale' del cinema, il quale a sua volta - ecco la tesi centrale del libro - va meglio specificata e compresa come una capacità di «negoziare» tra spinte o impulsi contrastanti.

Il cinema come grande negoziatore dunque. Ma quali i termini del negoziato, quali le istanze

contrastanti della modernità che il cinema ha saputo cogliere e mettere in forma? Casetti ne indica cinque cui dedica altrettanti capitoli. Si comincia dalla coppia frammentazione/unità. Il cinema registra che il mondo moderno si dà ormai solo polverizzato in frammenti, ma non rinuncia al progetto di una ricomposizione. Meglio: di questa ricomposizione esplora e arrischia le figure possibili. Si prosegue con la coppia soggettivo/oggettivo. Il cinema denuncia il carattere situato dello sguardo moderno in quanto sguardo di qualcuno, ma al tempo stesso non ci esonera dal distinguere tra percezioni e dati di fatto, tra punto di vista sulle cose e cose stesse. Meglio: di queste 'cose' si fa in qualche modo garante e testimone in virtù della sua tecnica di base: il dispositivo fotografico 'sensibile' all'iscrizione di una traccia. Ma l'occhio meccanico non è solo garante e testimone, è anche originalmente produttivo di forme inedite della visione che entrano in conflitto con i modi consueti della

percezione visiva. Ecco allora che il cinema si offre come campo di mediazione e di incrocio tra immagini-artificio e immagini-impronta, tra l'acutezza delle protesi ottico-meccaniche e il loro ritornare nella prassi complessiva di un 'operatore' umano (si tratta del capitolo forse più riuscito, anche per la sua capacità di collegare in un gesto interpretativo di grande perspicuità Dziga Vertov e Buster Keaton, il primo *King Kong* e *Passion* di Godard). La quarta coppia di pulsioni contrastanti coglie nel cinema il mezzo che meglio di qualsiasi altro ha saputo registrare l'incremento esponenziale dell'eccitamento cui è sottoposta la percezione dell'uomo moderno provvedendo al tempo stesso a filtrarne la potenza e a disciplinarne il disordine in forme appropriate (e qui l'analisi di Casetti rende finalmente giustizia al più importante e al meno studiato dei film muti di Ejzenstejn, *Il vecchio e il nuovo*). Da ultimo, ma si tratta a ben guardare di una coppia sovraordinata alle prime quattro, il cinema rinegozia la costituzione stes-

sa dello spazio scopico, con la sua circolarità tra il guardare e l'essere guardati, tra l'essere soggetti di visione e l'essere *assoggettati* a una visione, tra il lasciarsi completamente assorbire nello spettacolo e il dover sempre di nuovo guadagnare la giusta distanza.

Spinte e contropunte. Ma queste ultime, avverte opportunamente Casetti, «non sono solo vestigia del passato: costituiscono anch'esse elementi della modernità. Sono la faccia di una stessa medaglia». Il concetto di «negoiazione», infatti, non va confuso con quello di formazione di compromesso. Non è che il cinema abbia semplicemente raccolto qualcosa che era nell'aria provvedendo a rimetterlo in circolazione secondo modalità di garantita condivisione. Il cinema, piuttosto, ha spalancato lo spazio di una rifigurazione complessiva dello sguardo inventando le forme grazie alle quali le 'proprietà' che oggi attribuiamo al moderno sono comparse come testi, immagini, racconti, tecniche di composizione, strategie di ricezione: figure di una complessa fenomenologia che si è resa in tal modo esperibile e condividibile, commentabile (i «discorsi sociali» di cui si è detto) e da ultimo analizzabile. Il cinema, insomma, ha tessuto la rete comunitaria del moderno, il 'senso comune della modernità', introducendovi una *specificità concettuale figurale* articolata secondo le cinque grandi negoziazioni che il libro descrive incrociando regimi testuali diversi: film e discorsi sui film, grandi classici e film minori o minimi, teorizzazioni celebri e interventi critici marginali. «Del resto – commenta Casetti toccando con leggerezza e insieme con preciso rigore un tema su cui di recente si sono scritte e dette le cose più disperate e inconcludenti – è proprio in forza di questa sua azione, almeno mi pare, che il cinema può essere considerato come una 'forma di pensiero'».

Resta da chiedersi come mai questa forma di pensiero abbia esaurito la sua capacità di 'fare senso' perdendo la sua virtù negoziale, che si è forse trasferita su altri media: televisione, internet, telefonino. L'ultimo capitolo del libro accenna all'emergenza di qualcosa di nuovo: un «cinema due» che si trova di fronte a tre

grandi sfide. La prima è l'imporre di nuovi modi di produrre immagini senza servirsi della mediazione fotografica. La seconda è il profilarsi di nuove modalità di ricezione e accesso ai testi che saltano la mediazione della sala cinematografica, con la conseguente trasformazione del pubblico in *audience*. La terza è la tendenziale unificazione dei media sotto il segno del digitale, con la conseguente produzione di testi che possono direttamente modellarsi sul loro consumatore e interagire con lui. Si tratta di sfide davvero epocali, sulle quali il discorso teorico è appena agli inizi e quello storiografico ancora totalmente disorientato. Casetti si ferma, e a ragione, su questa soglia, limitandosi a un suggerimento, che sembrerebbe conclusivo, se non fosse, come credo, l'apertura di una nuova prospettiva di indagine. «Il cinema – scrive (e intende il "cinema uno") – è stato lo strumento attraverso cui abbiamo conservato una relazione col mondo e nello stesso tempo abbiamo riflettuto sulla sua perdita». Ebbene, se questa «relazione col mondo» è stata innanzitutto propiziata dalla tecnica di base del «cinema uno», e cioè dalla sua capacità di iscrivere una traccia su un supporto sensibile, ciò che il «cinema due» deve saper assumere è precisamente la rifigurazione di questa istanza testimoniale in un ambiente tecnico che potrebbe volerla definitivamente cancellare. È questo, in definitiva, il nuovo grande ambito della negoziazione cinematografica.