



Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo

Francesco Casetti

Lo sguardo di un'epoca

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.

Si tratta di un'idea ricorrente, che negli anni '20, in coincidenza con un primo consolidamento della riflessione teorica, arriva a costituire un vero e proprio leit-motif. 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 a 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 che 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 ad 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 delle 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 non avevamo fatto prima. L'idea, lo ripeto, è ricorrente; la ritroviamo in interventi ben più numerosi di quanti non siano stati qui brevemente ricordati (5). Ad essa se ne affianca un'altra, forse meno diffusa, ma per certi versi più radicale. 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: la macchina da presa scandaglia ciò che ha di fronte con lo stesso atteggiamento con cui milioni di uomini si guardano attorno; un film ci restituisce pezzi di vita così come la si sente, o almeno si immagina, di viverla. Lo sguardo del cinema sembra mimare e insieme esaltare lo sguardo della propria epoca. Per questo sullo schermo non solo vediamo, di nuovo e in modo nuovo, la realtà; vediamo la realtà nello spirito del tempo (6).

Assai spesso sono gli stessi studiosi che sottolineano il ritorno del visivo a farsi interpreti di questa seconda idea, in una sorta di perfetta 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 colgono nel cinema questa particolarità. Erwin Panofsky (siamo solo qualche anno oltre il decennio), dopo aver tentato qualche confronto con la tradizione artistica, sottolinea un punto di distacco: mentre le altre arti "partono da un'idea che deve essere proiettata sulla materia informe e non dagli oggetti che costituiscono il mondo fisico", e dunque sono tributarie di una "concezione idealistica", il cinema rovescia il circolo; "È il cinema, e solo il cinema, che rende giustizia a quella interpretazione materialistica dell'universo che, ci piaccia o meno, pervade civiltà contemporanea" (8). Talvolta la connessione trova forme più implicite. Basterà ricordare uno dei primi romanzi sul cinema, lo straordinario *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (9): lo sguardo della cinepresa vi appare come l'emblema perfetto di un tempo dominato dai dispositivi meccanici, tanto è vero che il protagonista del racconto, un operatore appunto, finisce con il diventare eguale alla "macchinetta" che egli maneggia. Non mancano tuttavia i casi in cui questa relazione diventa la chiave di interpretazione del fenomeno cinematografico. È il caso di Sigfried Kracauer, per il quale i motivi tipici che ricorrono nei film "mostrano come la società ama vedersi" (10), e per il quale dunque tutte le raffigurazioni schermiche sono, nel bene o nel male, rivelatrici. Ed è soprattutto il caso di Walter Benjamin, che in alcune pagine de "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" (11), a metà degli anni '30, mette direttamente a tema la

“sintonia” tra lo sguardo del cinema e lo sguardo del suo tempo. Soffermiamoci un attimo sul suo contributo.

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 sensoriale” (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 che nutrono queste convinzioni di fondo. L'attuale fase storica, suggerisce Benjamin, è dominata da due tendenze, “entrambe connesse alla sempre maggior importanza delle masse nella vita attuale”. Da un lato c'è l'esigenza di “render 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 è dello stesso genere” (13) anche se si presenta con facce diverse; dunque di smontare l'unicità, per individuare quanto permane e ritorna. Le due tendenze 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. In ogni caso, 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 contesto, 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 chiuderci 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 sue sparse rovine”). È uno sguardo capace di farci entrare nel tessuto delle cose e di rivelarcene la composizione (“Come l'ingrandimento non costituisce semplicemente chiarificazione di ciò che si vede ..., poiché porta in luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentato 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 (“L'attualità cinematografica fornisce a ciascuno la possibilità di trasformarsi da passante in comparsa cinematografica”; e ancora, “Ogni uomo contemporaneo può avanzare la pretesa di venir 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 (ad esempio l'attore non è più tenuto a esibirsi ciascuna sera, e dunque la sua immagine “può essere staccata da lui” e resa “trasportabile...davanti al pubblico”)(14). Insomma, il cinema 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 ad esempio l'opera d'arte; che da oggetto di culto, collocato su di un ideale piedistallo e da contemplare con rispetto, diventa appunto mero oggetto da esposizione, offerto alla vista di tutti, e da fruire in maniera immediata e diretta (15).

2. Sintonie

Benjamin definisce con grande esattezza i termini della questione: c'è il cinema; c'è una fase storica contrassegnata 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. Tuttavia il rapidissimo riassunto che ho fornito (il saggio è assai più complesso, e ci ritorneremo sopra) potrebbe ingenerare qualche equivoco. In particolare, potrebbe far pensare ad un confronto tra due realtà perfettamente definibili, reciprocamente indipendenti, che però arrivano a combaciare a causa di una serie di tratti comuni; se si vuole, a due vicende parallele, che si incrociano quasi per forza di cose. Contro questo possibile equivoco, è essenziale ricordare almeno due cose. La prima è che né il cinema né la modernità novecentesca possiedono una identità univoca: si tratta di realtà complesse e persino contraddittorie, sia nelle loro componenti, sia nella loro storia; dunque, realtà da declinare rigorosamente al plurale. La seconda è che ogni incontro incide sui convenuti: esso fa emergere certi aspetti e non altri, apre alcune possibilità e insieme impone alcuni vincoli, crea obblighi reciproci accompagnati da inevitabili inadempienze; insomma, porta le realtà che convergono a definirsi in qualche modo reciprocamente.

Di qui, parlando di cinema e della sua epoca, l'esigenza di mettere meglio a fuoco meglio il legame. Se è vero che c'è una "sintonia" tra le due realtà, quali aspetti dell'una e dell'altra ne risultano più direttamente implicati? Che cosa del cinema (e che cosa della modernità) nutre al fondo l'incontro? 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? Ma anche, quali guadagni e quali costi sono connessi a questo mutuo rispecchiamento? Perché si stabilisce un intreccio, e a quale prezzo? E infine, quali processi portano all'incontro, a quel particolare incontro, e non ad un altro? Insomma, perché proprio il cinema?

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 ad 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 il cinema è un medium in un tempo che comincia a mediatizzarsi. Qualche parola sulla difficoltà di ricondurre il cinema ai consueti valori estetici, difficoltà in cui si imbattono molti studiosi attorno agli anni '20, ci introdurrà a questo tema. In secondo

luogo credo che un ruolo decisivo sia stato anche 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. 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 il cinema sa esprimere una dimensione attiva, propositiva, in un tempo in cui questa funzione viene riassegnata anche ai media. Qualche parola sulla popolarità della nuova invenzione, fin da subito ben avvertita, ci introdurrà all'argomento. Tuttavia (e questa è la mia terza ipotesi), il cinema non avrebbe saputo offrire delle proposte efficaci se, oltre ad offrirci delle immagini spesso dirompenti, non avesse anche sollecitato dei confronti tra spinte tendenzialmente contraddittorie, trovato dei compromessi, realizzato delle convergenze; 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 brutalmente in contatto con la realtà, ma anche ci aiuta nell'evasione; presenta figure e valori spesso esagerati, ma anche li riconduce a delle vicende possibili; 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. Qualche breve riferimento alla ambivalenza del cinema, ben percepita nel dibattito attorno agli anni '20, ci aiuterà a introdurre questo tema.

Ecco: un medium, e cioè un mezzo di esposizione e di scambio; un ambito in grado di rielaborare in forma esemplare 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 una serie di interventi teorici collocati tra le due guerre: sarà utile guardare al primo grande dibattito (pur diseguale, distribuito com'è tra Parigi, Berlino, Mosca, Roma, e USA) in cui il cinema è riconosciuto come una novità ormai consolidata e insieme pervasiva, e in cui di conseguenza si cerca di definirne l'identità (16). Soprattutto, lo farò provando a scavare dentro i motivi di un incontro, dentro le pieghe di un legame. Per cogliere appunto le ragioni di una sintonia.

3. De l'art et du trafic

Che il cinema sia soprattutto 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", "ottava arte", e infine "settima arte", questo ultimo coniato da Ricciotto Canudo e poi diventato di uso comune, ne sono una prova (17). 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, ciò che del cinema emerge con più forza sono altri aspetti: è la sua capacità di intrattenere larghi strati di

popolazione, grazie a racconti o a documenti di grande presa; è la sua abilità nel mettere a punto un linguaggio universale, che consente una lettura immediata di quanto appare sullo schermo; è la sua connessione con la macchina industriale, che gli fornisce dei prodotti dai caratteri standardizzati. Il riconoscimento di simili tratti sembra talvolta creare qualche imbarazzo: una parte della critica, ad esempio, fa fatica ad applicare fino in fondo a un film i criteri di valutazione richiesti da un oggetto di largo consumo, e preferisce utilizzare categorie già sperimentate altrove, come l'idea di autorialità, di singolarità, ecc. Tuttavia il riconoscimento di questi tratti avviene anche nei contesti meno favorevoli: anche coloro che più vogliono riportare il cinema alla tradizione estetica precedente (a partire dalla stesso Canudo)(18), 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 Luis Delluc, pubblicato dapprima in "Le film" con il titolo "Le cinquième art", e poi ripreso un anno dopo, nel 1919, in *Cinéma et Cie* con il titolo di "L'art du cinéma" (19), 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 art, évidemment, ce sera un art". Dopodiché però elenca una serie di caratteri che evidenziano un altro fronte. Innanzitutto l'estrema diffusione del cinema: "le cinéma va partout. Les salles se sont édifiées par milliers dans tout les pays, les films ont été tournés dans le monde entier". Poi la sua straordinaria forza di persuasione: "L'écran est pourtant plus efficace que un discours politique sur le masses internationales". Ancora, il rapido successo che il cinema assicura ai suoi interpreti: "Un an, six mois, ont suffi pour imposer aux habitants du globe, un nom, une grimace, un sourire". E in parallelo, l'attenzione che suscita presso il pubblico: "C'est un gran moyen de converser pour le peuple". Infine, il rilievo che vi assume non solo la dimensione commerciale, ma anche quella tecnica: la supremazia degli americani è legata al fatto che "le progrès technique de la photo, de l'éclairage, des décors, des scénarios donna un caractère harmonieux à leur science". Cosicché, in chiusura del saggio, Delluc può riprendere ma anche correggere il suo auspicio iniziale: "Nous assistons à la naissance d'un art extraordinaire. La seul art moderne, peut-être, avec déjà sa place à parte et un jour sa gloire étonnante, car il est en même temps, lui seul, je vous le dis, fils de la mécanique et de l'idéal des hommes". Del resto, nel cuore del suo intervento, Delluc ci aveva già offerto una definizione fulminante del cinema: "cette industrie expressive, qui va tendre (...) à la perfection simultanée de l'art et du trafic".

De l'art e du trafic. Nel suo pungente ritratto, Delluc non soltanto manifesta il bisogno di evidenziare una dimensione altra rispetto a quella artistica, sia pur mescolata ad essa, ma arriva anche ad 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 obiettivo principale è quello di far sì che quella che con un termine comune possiamo chiamare dell'informazione venga diffusa, e nel caso dei mass media, venga diffusa il più largamente possibile ("le cinéma va partout"). 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 nom, une grimace, un sourire”). 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 soprattutto accessibili (come dimostra tra l’altro il fatto che il cinema diventi un “moyen de converser”). 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 (si pensi al ruolo del “progrès de la photo, de l’éclairage, des décors”). Dunque dei contenuti, dei rapporti, delle tecnologie: e trattati in modo tale che la diffusione dell’informazione possa avvenire al meglio. Ne deriva che un medium è sempre e necessariamente uno strumento di raffigurazione, uno strumento di contatto, e uno strumento: e che lo è il forza e in vista di una circolazione. Insomma, un medium è un *mezzo di comunicazione*, che piega a questo suo obbiettivo il fatto di essere anche, e contemporaneamente, *mezzo di rappresentazione, mezzo di relazione, e mezzo* (20).

Questa triplice faccia del medium (il suo implicare una rappresentazione, una relazione e una tecnologia) e insieme la sua vocazione di base (la comunicabilità), ne fanno una realtà del tutto cruciale. 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 legano tra di loro, e lo fanno in vista di un obbiettivo comune, quello appunto di realizzare una trasmissione. 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, in una fase più avanzata, 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 che nell’altro, l’organismo si trova a dipendere da essi (21).

Tornando a Delluc, è chiaro che non possiamo trovarvi una piena consapevolezza di che cosa un medium sia. Però è interessante che nel definire il cinema egli affianchi alla parola “arte” termini come “industrie expressive”, “efficacité”, “conversation”, “mécannique” e soprattutto “trafic”. 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 di, la sua vocazione ad operare come mezzo di trasporto (appunto, luogo di “trafic”). La sua peculiarità, e insieme la sua modernità (“la seul art moderne”), 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 (22). Ma al di là della presenza esplicita della

parola, è l'intero orientamento del discorso di Benjamin che ci consente di completare il quadro che con Delluc abbiamo cominciato a tracciare. In breve, il tratto centrale di un medium, e cioè il suo impegno nel rendere il più possibile ampia ed efficace la trasmissione di sensazioni e di conoscenze, lavorando congiuntamente sul piano delle rappresentazioni, delle relazioni e della tecnologia, ben si sposa con un'epoca 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 immediatezza, del senso di eguaglianza, e dell'organizzazione industriale della produzione. I media sanno rispecchiare e riproporre le misure del tempo; mentre è semmai l'arte a trovarsi in difficoltà. Lo ripeto: i media ad esempio propongono delle rappresentazioni generalmente accessibili, mentre l'arte lavora su opere uniche e spesso difficili. O ancora: i media sviluppano delle relazioni interpersonali e di gruppo all'insegna del contatto diretto e del sentire comune, mentre l'arte punta di più sull'individualità della creazione e sulla non immediatezza della fruizione. Ma anche: i media si appoggiano ad una tecnologia orientata ad un principio di efficienza e di funzionalità, mentre l'arte si nutre di ispirazioni e non mira ad un'immediata utilità. E infine: i media, lavorando apertamente sui tre piani, riescono a tener insieme processi che l'arte pensa spesso come separati. La conclusione non può che essere duplice. 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 (23). Meglio riconoscere il fatto che essa è ormai in qualche modo fuori gioco (24): e seguirne semmai lo sforzo di adattarsi ai nuovi tempi, di perdere un po' della sua "aura", di farsi anch'essa un po' medium (25).

Benjamin scrive pagine illuminanti su questa trasformazione dell'arte, nell'epoca della riproducibilità tecnica, in qualcosa che il termine medium riempie bene. Non ripercorrerò 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, ad 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 (26); oppure si piega a sua volta sul comunicativo, assumendone le attitudini e i modi, magari di apparente malavoglia (penso all'esibito rammarico dell'artista quando un'opera si fa merce di larga diffusione...), e tuttavia al fondo in maniera consenziente.

In questo quadro, il cinema trova un posto di rilievo. 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: come si è detto, il cinema offre dei 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 ad una sala, e chi è in una sala partecipa ad 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 può essere assunto ad emblema del suo tempo: è anche per questo che può presentarsi come il suo occhio.

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: e in questo senso esse costituiscono dei contributi attivi, che a loro volta incidono sul quadro generale, perlomeno tanto quanto quest'ultimo incide sul cinema.

Proviamo ad introdurre questo passaggio ritornando per un attimo al dibattito critico-teorico che si sviluppa attorno agli anni '20: la diffusa attenzione alla popolarità del cinema ci può fornire una buona chiave d'accesso. Prendiamo in particolare la conferenza tenuta da Luis Delluc al cinema Colisée nel gennaio 1921, intitolata appunto "Le cinéma, art populaire" (27). L'intervento comincia con la celebra frase "Mesdames, Messieurs, le cinéma n'existe pas encore", 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'hémicycle où se réunissent les spectateurs du cinéma, c'est le monde entier. Les êtres les plus divers et le plus extrêmes, assistent à la même heure au même film sur toute la mappemonde. N'est-ce pas magnifique?". Questi tre 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 ed 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 (28).

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 altro tratto di fondo del cinema in quanto mezzo di comunicazione: è il suo essere in grado di avanzare delle proposte sia sul piano dei contenuti che su quello delle forme di fruizione, il suo essere in grado di collegare queste proposte ad un largo consenso, e infine il suo essere in grado di radicare queste proposte nel tessuto di una società, fino a farne dei 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 ad una fonte sia di immagini che di comportamenti socialmente rilevanti; di più, ad una fonte sia di immagini che di comportamenti pronti a funzionare da "modelli". Ma vediamo meglio qual è il processo sotteso.

Abbiamo detto come ogni medium intervenga su quanto trasmette, se non altro per consentirne la trasmissione. Ciò significa che quando raccoglie delle sollecitazioni che provengono dall'esterno, quali possono essere delle porzioni di realtà, dei discorsi sociali, dei frammenti di immaginario o delle ossessioni latenti, un medium si trova sempre ad "adattarle" alle proprie esigenze: nel farle proprie, inevitabilmente le seleziona, le riordina, spesso le ricombina, le contamina, 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 (il telefono recupera i modi della conversazione faccia a faccia...); tuttavia finisce sempre con il trasformarle, o perché privilegia un canale sensoriale anziché un altro (l'udito sulla vista), o perché altera il quadro spazio-temporale dell'azione (c'è una rinuncia alla prossimità), 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.

È appena il caso di notare come in questa "riscrittura" la componente tecnologica di un medium giochi un ruolo essenziale: è infatti la "macchina" che decide cosa recuperare e cosa cambiare. Lo fa sulla base della sua capacità sensoriale (il fatto di attivare la vista, o l'udito, o il tatto, ...), della sua portata (il fatto di raggiungere molte persone o poche), del suo ingombro (il fatto di essere un dispositivo avvertibile o invece quasi impalpabile), della sua reattività (il fatto di operare una rielaborazione immediata o invece bisognosa di tempo), ecc.; insomma, lo fa sulla base delle sue possibilità e dei suoi limiti (29). Tuttavia c'è un secondo elemento, forse ancor più importante, di cui conviene tener conto. Questa "riscrittura" ha un forte valore interpretativo, e nello stesso tempo può anche assumere un forte valore cogente: essa infatti non solo "ridefinisce" l'universo circostante, ma anche lo "definisce", dal momento che opera inevitabilmente da "filtro" e insieme da "guida" della mia percezione e del mio comportamento. Quando un medium 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'altro); in questa maniera da un lato mi offre una chiave di lettura

dell'esistente, dall'altro mi vincola ad 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, a grandi linee, il processo che possiamo ben chiamare di *messa in forma* da parte di un medium degli spunti di cui esso si fa portatore, sia sul piano delle rappresentazioni che su quello delle relazioni (30). Aggiungo una brevissima osservazione. In un'epoca che si sta "mediatizzando", i mezzi di comunicazione compiono questa loro opera in modo continuo e insieme piano, messaggio dopo messaggio, atto di fruizione dopo atto di fruizione. Sotto questo aspetto, possiamo ben dire che il loro lavoro di "messa in forma" avviene nella *quotidianità* (mentre semmai sono le proposte avanzate dall'arte ad apparire come sempre più eccezionali). Ciò dà ai media un doppio vantaggio. Da un lato ne fa il principale "laboratorio" in cui si sperimentano schemi e canoni sia della percezione che del comportamento: le immagini attraverso cui afferrare il mondo e le azioni attraverso cui relazionarsi con gli altri sono sempre più mediali. Dall'altro lato, se è vero che sono soprattutto i media a fornire il "vocabolario" di simboli e di gesti di cui ogni soggetto sociale ha bisogno, è anche vero che questo vocabolario nasce all'incrocio con tutta una serie di altre pratiche sociali; affondando le proprie radici nella quotidianità, esso è costretto ad un continuo confronto con simboli e gesti proposti da altri; risponde loro e spesso corrisponde loro. In questo senso il "laboratorio" dei media è un laboratorio assai efficace, che fornisce sempre delle soluzioni praticabili; ma è anche un laboratorio aperto, contrassegnato da un lavoro senza fine; ed è un laboratorio comune, nel senso che opera nel cuore di situazioni qualunque, e insieme vuole appartenere a tutti.

Ritorniamo ora al cinema. Quello che Delluc 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" 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 ad 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 macchina rivelatrice di che cosa si agita nelle pieghe di una società; ma è anche una macchina che è a sua volta parte in causa, e 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.

Ovviamente, la strada che Delluc intravede troverà ben presto altri più solidi esploratori. Mi limiterò qui a ricordare il dibattito, ampio e impetuoso, che di lì a qualche anno vedrà impegnati i cineasti-teorici sovietici, da Dziga Vertov a Ejzenstejn, fino al più scolastico Pudovkin. Al centro della discussione ci sarà appunto il lavoro di “messa in forma” che il cinema compie nei riguardi della realtà. Che ogni film possa e debba intercettare l’attualità e la storia in modo tale da restituircene tutte le ragioni di fondo, e in parallelo che ogni film possa e debba mobilitare un’azione sociale in modo tale da esaltarne gli andamenti e le potenzialità, su questo non c’è dubbio; si tratta semmai di chiarire attraverso quali passi è meglio che ciò avvenga. Le risposte, da “Kinoki. Perevorot” fino a “Drammaturgie der Film Form”, divergeranno (31). Ma la convinzione che sullo schermo e nella sala possano prender corpo immagini e comportamenti esemplari (se si vuole, i miti e i riti più consoni alla modernità per eccellenza, quella che nasce dalla Rivoluzione) e insieme la convinzione che questo costituisca un problema ineludibile (anzi, come dirà Ejzenstejn, il Grundproblem), accomunerà tutti gli interventi.

Il dibattito all’interno del cinema sovietico è troppo noto e insieme troppo impegnativo per trattenervisi ulteriormente. Del resto, per farne emergere le motivazioni più profonde bisognerebbe incrociarlo con altri ambiti di riflessione coevi: penso alle preoccupazioni (in parte analoghe) che emergono negli scritti sul cinema di un Benjamin o di un Kracauer; ma penso anche al lavoro (di segno inverso, e tuttavia mosso da spinte non dissimili) che contrassegna la messa a punto del cinema americano “classico”. Meglio allora provare a concludere il discorso, affrontando il terzo punto a cui ho fatto prima cenno.

5. *Laideur et beauté*

Abbiamo appena visto come il cinema sappia raccogliere le indicazioni della sua epoca, sappia riorganizzarle secondo le proprie attitudini, e in sappia farle valere 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 lavoro complessivo, che coinvolge una fitta rete di discorsi sociali (32). 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 Luis 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 (33). L'attacco, come spesso, è folgorante: "La nudité au cinéma va enfin s'affirmer et s'imposer. Photogénique, rien ne l'est plus qu'elle. Avez-vous remarqué à quel point on l'exploite déjà? Les héroïnes de film passent la leur vie en robe de soir". Dunque il cinema è un luogo di esibizione dei corpi: tanto che per soddisfare questa esigenza, i film costringono i loro personaggi ad indossare abiti 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 "toute une fantaisie dont la brusquerie, presque cubiste, ne peut absolument escamoter le savant libertinage". E tuttavia il cinema sembra riscattare questa esibizione di nudità. "Ce goût de l'effet de peau (...) ne donne jamais rien de laid". Se il cinema evita la volgarità, anche quando essa sembra invadere lo schermo, 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 siano costretti a contenersi e a dosarsi, una volta che riguardano con attenzione la loro immagine sullo schermo: "Les premiers films où des femmes, comme Francesca Bertini, montraient leur bras et leur gorge, étaient de mauvais films. La beauté physique de l'interprète se montrait pourtant aussi réelle –au moins– que maintenant. Les années lui ont appris à doser sa grâce. (...) Le progrès de la photographie et de l'éclairage ont accompagné ces progrès plastique". Dunque il cinema esalta e nello stesso tempo insegna: "le cinéma note, conserve, conseille. Lui avoir pour une fois livré de la laideur, sinon toute la laideur dont on est capable, prépare souvent une intelligente et nouvelle beauté".

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 "brusquerie presque cubiste", 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 la laidezza (“sinon toute la laideur dont on est capable”), 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 opinioni 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 comunicazione e all’intensificarsi dei trasferimenti e dei contatti, ecc. Ciò che muta è un intero quadro di vita: e con esso il tradizionale quadro di riferimenti (34). 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 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 ad uno sguardo diretto sul mondo: “la vista sulla realtà immediata è diventata una chimera nel paese della tecnica” (35).

Dunque il cinema è in grado di lavorare su spunti apparentemente 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)⁽³⁶⁾; 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 recuperare alcuni valori; di innestarsi sulla sua tradizione; di portarne avanti l'eredità.

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, depotenziate: 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 ad un lavoro negoziale: anche l'exasperazione 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. 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 ⁽³⁷⁾.

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 con i suoi profili, e lo 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 (38).

Dunque una negoziazione. Talvolta in nome del compromesso, talvolta all’insegna dell’exasperazione. 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 contropunte 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.

6. *Cinema, Novecento*

Possiamo allora tornare alla questione che ad un certo punto ci eravamo posti. Se il cinema incarna lo sguardo del Novecento, cosa assicura questa sintonia? Di cosa si 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 dei 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 ad

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 (39).

Resta da dire che, se prendiamo questi tratti come elementi distintivi, ne deriva che chi ha incarnato lo sguardo della modernità non è stato certo il cinema "in sé", bensì il cinema in quanto ha imboccato una certa strada (se si vuole, è stato un "certo" cinema); e parallelamente, che 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, ogni "sintonia" è anche una storia di esclusioni e di rifiuti. Nel ripercorrere i rapporti tra il cinema e il suo tempo bisogna dunque lavorare su un doppio piano, sulla scena e il retroscena. I tre tratti che qui ho messo in luce sono quelli che caratterizzano la scena. Ma è su di essa che, per convenzione, ha di solito luogo la recita principale.

NOTE

(1) B. Balázs, *Der Siehbare Mensch oder die Kultur des Films*, Vienna, Deutschösterreichischer Verlag, 1924 (tr. it. parziale in: a cura di A. Barbera e R. Turigliatto, *Leggere il cinema*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 109-110). Di Balázs si può anche vedere *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien, Globus Verlag, 1949 (tr. it. *Il film. Rivoluzione e essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1952), che riprende praticamente alla lettera molti passaggi del libro precedente, tra cui quello citato (vedi pp. 44-45 della trad. it.).

(2) S. A. Luciani, *L'antiteatro*, Roma, La Voce, 1928.

(3) J. Epstein, "Le regard du verre" in *Les Cahiers du mois*, 16-17, 1925 (Tr. it. "Lo sguardo del vetro", in *Cinema, la creazione di un mondo*, Genova, Le Mani, 2001, p. 18-19). L'intervento verrà poi ripreso e ampliato in *Le cinématographe vue de l'Etna*, dell'anno successivo.

(4) A. Gance, "Le temps de l'image est venu", in AAVV, *L'art cinématographique*, Tomo II, Paris, Alcan, 1927, 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" (*Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994, p. 140).

(7) S. A. Luciani, op. cit., ibidem.

(8) Erwin Panofsky, "Style and medium in the motion picture", in "Bulletin of the Department of Art and Archaeology", Princeton University, 1934, poi in "Critique", 3, 1947, infine in D. Talbot, *Film: an Anthology*, University of California Press, 1966; tr. it. "Stile e mezzo nel cinema", in *Cinema e Film*, 5-6, 1968

(9) L. Pirandello, *Si gira*, uscito a puntate nel 1915 e poi diventato *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Per un richiamo alle connessioni tra cinema e vita moderna in Italia in questo periodo, si vedano anche il racconto di E. De Amicis "Cinematografo cerebrale", in *Illustrazione italiana*, dicembre 1907, e l'articolo di G. Papini "La filosofia del cinematografo", in *La Stampa*, 18 maggio 1907: una bella analisi di questi interventi si trova in G. Grignaffini, *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna, Clueb, 1989.

(10) La frase appare nel famoso saggio "Le piccole commesse vanno al cinema", che condensa una serie di articoli apparsi nella *Frankfurter Zeitung* nel marzo 1927, e che poi viene incluso nella raccolta *Das Ornament der Masse*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963 (*La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982, p. 88).

(11) In particolare nei paragrafi 3 e 13. Il saggio, del 1935, è compreso in W. Benjamin, *Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955, e tradotto nella breve antologia *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, assieme a "Piccola storia della fotografia", del 1931, che si può ben leggere in parallelo.

(12) *L'opera d'arte...*, cit., p. 24.

(13) Tutte e tre le ultime citazioni sono in *L'opera d'arte...*, cit., p. 25

(14) Le citazioni sono da *L'opera d'arte...*, cit., p. 41, ancora p. 41, p. 35 e pag. 34.

(15) Sulla differenza tra valore culturale e valore espositivo, e sul passaggio dell'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica dal primo al secondo, si veda *L'opera d'arte...*, cit., p. 27 e segg.

(16) Credo che il dibattito teorico tra le due guerre rappresenti sostanzialmente un momento in cui si viene definendo l'identità "istituzionale" del cinema. Certo, è anche un momento in cui non mancano le previsioni o i progetti destinati ad essere smentiti: ma proprio la loro presenza, nella forma spesso dell'utopia, dà forza all'idea che quello che è in gioco è il tentativo di "definire" socialmente un fenomeno fino a quel momento non del tutto chiaro. È appena il caso di accennare che anche sul versante della produzione si assiste ad una "istituzionalizzazione" del cinema, analoga nella funzione, anche se non sempre analoga nei contenuti. 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.

(17) La dizione "quinta arte" è di Delluc, mentre quella "ottava 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)

(18) Si veda, di Canudo, "Il trionfo del cinematografo" del 1908. La tendenza degli intellettuali novecenteschi ad applicare al cinema categorie formatesi a ridosso delle arti tradizionali, e insieme la loro percezione, spesso ambigua, che il cinema costituisca un terreno del tutto nuovo, in cui

è in gioco l'emergere e lo svilupparsi di un'industria culturale e di un sistema mediale, sono ben state sottolineate a più riprese da Alberto Abruzzese, a partire da *Forme estetiche e società di massa*, Venezia, Marsilio, 1973, e da *L'immagine filmica*, Roma, Bulzoni, 1974. Più recentemente il tema è stato ripreso e rilanciato da S. Brancato, *Introduzione alla sociologia del cinema*, Roma, Luca Sossella Editore, 2001.

(19) L. Delluc, "L'art du cinéma", ora in *Écrits cinématographiques, vol. II, Cinéma et Cie*, Paris, Cinémathèque Française, 1986, pp. 114-118

(20) Per una analisi dei media come strumenti di trasmissione, di rappresentazione e di relazione, si veda F. Casetti, "Lettera ad Enzensberger", in A. Abruzzese e G. Montagano (eds.), *Caro Enzensberger*, Milano, Lupetti, 1992

(21) M. McLuhan, *Understanding Media*, New York, McGraw, 1964 (tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967).

(22) Parlando di medium, Benjamin ne mette soprattutto in luce la capacità di organizzare la percezione sensoriale umana in un certo modo (cfr. *L'opera d'arte...*, cit., p. 24): se è la dimensione rappresentazionale ad essere privilegiata, il contesto del suo discorso provvede però anche a render presenti anche le altre funzioni di un medium.

(23) 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 culturali che non ha" (*L'opera d'arte...*, cit., p. 30). Ciò che Benjamin non prevedeva è che il cinema, sessant'anni dopo, sarebbe ridiventato oggetto di culto, prima ancora che di esposizione: e che invece di spingere anche i critici restii a rompere le vecchie categorie, avrebbe aiutato a restaurarle, magari attraverso discorsi oracolari diffusi sui piccoli schermi nel cuore della notte...

(24) Pensiamo ad esempio come altrove 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 ad un gruppo di utilizzatori): "È noto come l'arte sia spesso capace di cogliere, ad 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 creazioni un 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*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1982; tr. it. *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 68)

(25) 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...*, cit., p. 27).

(26) 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 estetica, 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.

(27) L. Delluc, "Le cinéma, art populaire?", ora in *Écrits cinématographiques, vol. II/2. Le cinéma au quotidien*, Paris, Cinémathèque Française – Cahiers du Cinéma, 1990, pp. 279-288

(28) "Rio Jim... simple comme Oreste, il se meut dans une tragédie éternelle sans bavures psychologiques. Je vous parlais de Pour sauver sa race tout à l'heure. Est-ce que la terrible femelle qu'interprétait Louise Glaum n'a pas la fatale splendeur de Klytemnestre? Est-ce que Bessie Love n'évoque pas la pudique et et sauvage énergie d'Electre?", ibidem, p. 286

(29) Questa idea si affaccia nella riflessione sul cinema già nei primi anni '30: si veda in particolare le sorprendenti osservazioni sulle "predilezioni del cinema" in Giovanetti, *Il cinema e le arti meccaniche*, Palermo, Sandron, 1930. Il tema diventerà poi centrale nel classico R. Arnheim, *Film als Kunst*, del 1933, rimaneggiato più volte dall'autore, e infine in parte riformulato in *Film as Art* (tr. it. *Film come arte*, Milano, Feltrinelli, 1960). Ovviamente sarà Marshall McLuhan, sulla linea di Innis, a portare più avanti l'idea. La quale 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). Ovviamente, ciò non significa che le determinazioni della tecnica siano uniche o esclusive: converrà ricordare che la tecnica, a sua volta, è determinata da orientamenti e bisogni sociali.

(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, 1989.

(31) D. Vertov, "Kinoki. Perevorot", in *Lef*, 23, 1923 (tr. it. "I kinoki. Un rivolgimento", in *L'occhio della rivoluzione*, Milano, Mazzotta, 1975; S. M. Eizenstejn, "Dramaturgie der Film Form (1929)", ora in *Teorie del montaggio*, Venezia, Marsilio

(32) 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.

(33) L. Delluc, "La photoplastique au cinéma", Paris-Midi, 6 luglio 1918, ora in *Écrits cinématographiques, vol. II, Cinéma et Cie*, Paris, Cinémathèque Française, 1986, pp. 210-212

(34) 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).

(35) Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte...*, cit., rispettivamente p. 46, p. 41 e p. 37.

(36) S. Kracauer, "Kult der Zerstreuung", originariamente pubblicato sulla "Frankfurter Allgemeine", 4 marzo 1926, poi incluso in *Das Ornament der Masse*, cit (tr. it. "Il culto del divertimento", in *La massa come ornamento*, cit.). 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", in L. Charney e V. R. Schwartz (eds.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 363-402.

(37) Sulla profonda funzionalità delle avanguardie alla cultura di massa, si veda A. Abruzzese, *Forme estetiche e società di massa*, cit. 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 Gledhill Ch., Williams L., *Reinventing Film Studies*, New York, Oxford University Press, 2000.

(38) Sulla negoziazione nella comunicazione, si veda F. Casetti, *Communicative Negotiations in Cinema and Television*, Milan, Vita e Pensiero, 2003

(39) Si veda in particolare M. Hansen, *Babel and Babylon*, Harvard, Cambridge University Press, 1991, e "The mass production of the senses...", cit.