

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica

di *Walter Benjamin*

Edizione di riferimento:

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1966, 1991 e 1998

Titolo originale:

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, da Walter Benjamin, *Schriften*

© 1955 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

Indice

Premessa.	5
I.	6
2.	8
3.	11
4.	12
5.	14
6.	16
7.	17
8.	19
9.	20
10.	22
11.	25
12.	27
13.	29
14.	31
15.	34
Postilla.	36

L'OPERA D'ARTE NELL'EPOCA
DELLA SUA RIPRODUCIBILITÀ TECNICA

Le nostre Arti Belle sono state istituite, e il loro tipo e il loro uso sono stati fissati in un'epoca ben distinta dalla nostra e da uomini il cui potere d'azione sulle cose era insignificante rispetto a quello di cui noi disponiamo. Ma lo stupefacente aumento dei nostri mezzi, la loro duttilità e la loro precisione, le idee e le abitudini che essi introducono garantiscono cambiamenti imminenti e molto profondi nell'antica industria del Bello. In tutte le arti si dà una parte fisica che non può più venir considerata e trattata come un tempo, e che non può più venir sottratta agli interventi della conoscenza e della potenza moderne. Né la materia né lo spazio, né il tempo non sono più, da vent'anni in qua, ciò che erano da sempre. C'è da aspettarsi che novità di una simile portata trasformino tutta la tecnica artistica, e che così agiscano sulla stessa invenzione, fino magari a modificare meravigliosamente la nozione stessa di Arte.

Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Paris
(*La conquête de l'ubiquité*).

Premessa.

Quando Marx si accinse all'analisi del modo capitalistico di produzione, questo modo di produzione era ai suoi inizi. Marx orientò le sue ricerche in modo tale che esse vennero ad assumere un valore di prognosi. Egli risalì ai rapporti fondamentali della produzione capitalistica e li espose in modo che da essi risultava che cosa ci si potesse aspettare in futuro dal capitalismo. Risultò che ci si poteva aspettare non soltanto uno sfruttamento progressivamente acuito del proletariato, ma anche, in definitiva, il prodursi di condizioni che avrebbero reso possibile la soppressione del capitalismo stesso.

Il rivolgimento della sovrastruttura, che procede molto più lentamente di quello dell'infrastruttura, ha impiegato più di mezzo secolo per rendere evidente in tutti i campi della cultura il cambiamento delle condizioni di produzione. In quale forma ciò sia avvenuto può essere indicato soltanto oggi. Queste indicazioni devono rispondere ad alcune esigenze di natura prognostica. Ma a queste esigenze rispondono non tanto determinate tesi sopra l'arte del proletariato dopo la presa del potere, e tanto meno tesi sopra quella della società senza classi, quanto piuttosto tesi sopra le tendenze dello sviluppo dell'arte nelle attuali condizioni di produzione. La dialettica di queste ultime si fa sentire nell'ambito della sovrastruttura non meno che nell'economia. Perciò sarebbe errato sottovalutare il valore di queste tesi per

la lotta di classe. Esse eliminano un certo numero di concetti tradizionali – quali i concetti di creatività e di genialità, di valore eterno e di mistero –, concetti la cui applicazione incontrollata (e per il momento difficilmente controllabile) induce a un'elaborazione in senso fascista del materiale concreto. I concetti che in quanto segue vengono introdotti per la prima volta nella teoria dell'arte si distinguono da quelli correnti per il fatto di essere del tutto inutilizzabili ai fini del fascismo. Per converso, essi sono utilizzabili per la formulazione di esigenze rivoluzionarie nella politica culturale.

I.

In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini. Simili riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per diffondere le opere, infine da terzi semplicemente avidi di guadagni. La riproduzione tecnica dell'opera d'arte è invece qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza, a ondate spesso lontane l'una dall'altra, e tuttavia con una crescente intensità. I greci conoscevano soltanto due procedimenti per la riproduzione tecnica delle opere d'arte: la fusione e il conio. Bronzi, terrecotte e monete erano le uniche opere d'arte che essi fossero in grado di produrre in quantità. Tutte le altre erano uniche e non tecnicamente riproducibili. Con la silografia diventò per la prima volta tecnicamente riproducibile la grafica; così rimase a lungo, prima che, mediante la stampa, diventasse riproducibile anche la scrittura. Gli enormi mutamenti che la stampa, cioè la riproducibilità tecnica della scrittura, ha suscitato nella letteratura sono noti. Ma essi costituiscono soltanto un caso, benché certo particolarmente impor-

tante, del fenomeno che qui viene considerato sulla scala della storia mondiale. Nel corso del Medioevo, alla silografia vengono ad aggiungersi l'acquaforte e la punta-secca, come, all'inizio del secolo XIX, la litografia.

Con la litografia, la tecnica riproduttiva raggiunge un grado sostanzialmente nuovo. Il procedimento, molto più efficace, che rispetto all'incisione del disegno in un blocco di legno o in una lastra di rame e costituito dalla sua trasposizione su una lastra di pietra, diede per la prima volta alla grafica la possibilità non soltanto di introdurre nel mercato i suoi prodotti in grande quantità (come già avveniva prima), ma anche di farlo conferendo ai prodotti configurazioni ogni giorno nuove. Attraverso la litografia, la grafica si vide in grado di accompagnare in forma illustrativa la dimensione quotidiana. Cominciò a tenere il passo della stampa. Ma fin dall'inizio, pochi decenni dopo l'invenzione della litografia, venne superata dalla fotografia. Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'occhio che guardava dentro l'obiettivo. Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare, il processo della riproduzione figurativa venne accelerato al punto da essere in grado di star dietro all'eloquio. L'operatore cinematografico nel suo studio, manovrando la sua manovella, riesce a fissare le immagini alla stessa velocità con cui l'interprete parla. Se nella litografia era virtualmente contenuto il giornale illustrato, nella fotografia si nascondeva il film sonoro. La riproduzione tecnica del suono venne affrontata alla fine del secolo scorso. Questi sforzi convergenti hanno prefigurato una situazione che Paul Valéry definisce con questa frase: «Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica, entrano grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per

rispondere ai nostri bisogni, così saremo approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano»¹. Verso il 1900, la riproduzione tecnica aveva raggiunto un livello, che le permetteva, non soltanto di prendere come oggetto tutto l'insieme delle opere d'arte tramandate e di modificarne profondamente gli effetti, ma anche di conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici. Per lo studio di questo livello nulla è più istruttivo del modo in cui le sue due diverse manifestazioni – la riproduzione dell'opera d'arte e l'arte cinematografica – hanno agito sull'arte nella sua forma tradizionale.

2.

Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova. Ma proprio su questa esistenza, e in null'altro, si è attuata la storia a cui essa è stata sottoposta nel corso del suo durare. In quest'ambito rientrano sia le modificazioni che essa ha subito nella sua struttura fisica nel corso del tempo, sia i mutevoli rapporti di proprietà in cui può essersi venuta a trovare². La traccia delle prime può essere reperita soltanto attraverso analisi chimiche o fisiche che non possono venir eseguite sulla riproduzione; quella dei secondi è oggetto di una tradizione la cui ricostruzione deve procedere dalla sede dell'originale.

L'*hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità. Analisi di genere chimico della patina di un bronzo possono essere necessarie per la constatazione della sua autenticità; corrispondentemente, la dimostrazione del fatto che un certo codice medievale pro-

viene da un archivio del secolo XV può essere necessaria per stabilirne l'autenticità. L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica – e naturalmente non di quella tecnica soltanto³. Ma mentre l'autentico mantiene la sua piena autorità di fronte alla riproduzione manuale, che di regola viene da esso bollata come un falso, ciò non accade nel caso della riproduzione tecnica. Essa può, per esempio mediante la fotografia, rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista, ma non all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale. È questo il primo punto. Essa può inoltre introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, nella forma della fotografia oppure del disco. La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amatore d'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può venir ascoltato in una camera.

Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte – ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. Benché ciò non valga soltanto per l'opera d'arte, ma anche, e allo stesso titolo, ad esempio, per un paesaggio che in un film si dispiega di fronte allo spettatore, questo processo investe, dell'oggetto artistico, un ganglio che in nessun oggetto naturale è così vulnerabile. Cioè: la sua autenticità. L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. Poiché quest'ul-

tima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, la virtù di testimonianza della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa⁴.

Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di «aura»; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'«aura» dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto. Entrambi i processi portano a un violento rivolgimento che investe ciò che viene tramandato – a un rivolgimento della tradizione, che è l'altra faccia della crisi attuale e dell'attuale rinnovamento dell'umanità. Essi sono strettamente legati ai movimenti di massa dei nostri giorni. Il loro agente più potente è il cinema. Il suo significato sociale, anche nella sua forma più positiva, e anzi proprio in essa, non è pensabile senza quella distruttiva, catartica: la liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale. Questo fenomeno è particolarmente vistoso nei grandi film storici. Esso vi conquista sempre nuove posizioni, e quando, nel 1927, Abel Gance esclama entusiasticamente: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven faranno dei film... Tutte le leggende, tutte le mitologie e tutti i miti, tutti i fondatori di religioni, anzi tutte le religioni... aspettano la loro risurrezione nel film, e gli eroi si accalcano alle porte»⁵, senza rendersene conto, invita a una liquidazione generale.

3.

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. Il modo secondo cui si organizza la percezione sensoriale umana – il *medium* in cui essa ha luogo –, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico. L'epoca delle invasioni barbariche, durante la quale sorge l'industria artistica tardo-romana e la *Genesi di Vienna*⁶, possedeva non soltanto un'arte diversa da quella antica, ma anche un'altra percezione. Gli studiosi della scuola viennese, Riegl e Wickhoff, opponendosi al peso della tradizione classica che gravava sopra quell'arte, sono stati i primi ad avere l'idea di trarre da essa conclusioni a proposito della percezione nell'epoca in cui essa veniva riconosciuta. Per quanto notevoli fossero i loro risultati, essi avevano un limite nel fatto che questi studiosi si accontentavano di rilevare il contrassegno formale proprio della percezione nell'epoca tardo-romana. Essi non hanno mai tentato – e forse non potevano sperare di riuscirci – di mostrare i rivolgimenti sociali che in questi cambiamenti della percezione trovavano un'espressione. Per quanto riguarda il presente, le condizioni per una corrispondente comprensione sono più favorevoli. E se le modificazioni nel *medium* della percezione di cui noi siamo contemporanei possono venir intese come una decadenza dell'«aura», sarà anche possibile indicarne i presupposti sociali.

Cade qui opportuno illustrare il concetto, sopra proposto, di aura a proposito degli oggetti storici mediante quello applicabile agli oggetti naturali. Noi definiamo questi ultimi apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppu-

re un ramo che getta la sua ombra sopra colui che si riposa – ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo. Sulla base di questa descrizione è facile comprendere il condizionamento sociale dell'attuale decadenza dell'aura. Essa si fonda su due circostanze, entrambe connesse con la sempre maggiore importanza delle masse nella vita attuale. E cioè: rendere le cose, spazialmente e umanamente, *più vicine* è per le masse attuali un'esigenza vivissima⁷, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione. Ogni giorno si fa valere in modo sempre più incontestabile l'esigenza a impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine, o meglio nell'effigie, nella riproduzione. E inequivocabilmente la riproduzione, quale viene proposta dai giornali illustrati o dai settimanali, si differenzia dall'immagine diretta, dal quadro. L'unicità e la durata s'intrecciano strettissimamente in quest'ultimo, quanto la labilità e la ripetibilità nella prima. La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sono il contrassegno di una percezione la cui *sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere* è cresciuta a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico. Così, nell'ambito dell'intuizione si annuncia ciò che nell'ambito della teoria si manifesta come un incremento dell'importanza della statistica. L'adeguazione della realtà alle masse e delle masse alla realtà è un processo di portata illimitata sia per il pensiero sia per l'intuizione.

4.

L'unicità dell'opera d'arte si identifica con la sua integrazione nel contesto della tradizione. È vero che

questa tradizione è a sua volta qualcosa di vivente, qualcosa di straordinariamente mutevole. Un'antica statua di Venere, per esempio presso i greci, che la rendevano oggetto di culto, stava in un contesto tradizionale completamente diverso da quello in cui la ponevano i monaci medievali, che vedevano in essa un idolo maledetto. Ma ciò che si faceva incontro sia ai primi sia ai secondi era la sua unicità, in altre parole: la sua aura. Il modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto. Le opere d'arte più antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora, riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza, avvolto da un'aura particolare, non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale⁸. In altre parole: il valore unico dell'opera d'arte *autentica* trova una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso. Questo fondarsi, per mediato che sia, è riconoscibile, nella forma di un rituale secolarizzato, anche nelle forme più profane del culto della bellezza⁹. Il culto profano della bellezza che si configura con il Rinascimento per poi restare valido lungo tre secoli, dà a riconoscere chiaramente quei fondamenti, una volta scaduto questo termine, al momento del primo serio scuotimento da cui sia stato colpito. Vale a dire: quando, con la nascita del primo mezzo di riproduzione veramente rivoluzionario, la fotografia (contemporaneamente al delinearsi del socialismo), l'arte avvertì l'approssimarsi di quella crisi che passati altri cento anni è diventata innegabile, essa reagì con la dottrina dell'arte per l'arte, che costituisce una teologia dell'arte. Successivamente da essa è proceduta addirittura una teologia negativa nella forma dell'idea di un'arte «pura», la quale, non soltanto respinge qualsivoglia funzione sociale, ma anche qualsiasi determinazione da parte di un elemento oggettivo.

(Nella poesia, Mallarmé è stato il primo a raggiungere questo stadio).

Tenere conto di queste connessioni è indispensabile per un'analisi che abbia a che fare con l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Perché esse prefigurano una scoperta decisiva per questo ambito: la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale. L'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità¹⁰. Di una pellicola fotografica per esempio è possibile tutta una serie di stampe; la questione della stampa autentica non ha senso. Ma nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica.

5.

La ricezione di opere d'arte avviene secondo accenti diversi, due dei quali, tra loro opposti, assumono uno specifico rilievo. Il primo di questi accenti cade sul valore culturale, l'altro sul valore espositivo dell'opera d'arte¹¹. La produzione artistica comincia con figurazioni che sono al servizio del culto. Di queste figurazioni si può ammettere che il fatto che esistano è più importante del fatto che vengano viste. L'alce che l'uomo dell'età della pietra raffigura sulle pareti della sua caverna è uno strumento magico. Egli lo espone davanti ai suoi simili; ma prima di tutto è dedicato agli spiriti. Oggi sembra addirittura che il valore culturale come tale induca a mantenere l'opera d'arte nascosta: certe statue degli dèi

sono accessibili soltanto al sacerdote nella sua cella. Certe immagini della Madonna rimangono invisibili per quasi tutto l'anno, certe sculture dei duomi medievali non sono visibili per il visitatore che stia in basso. Con l'emancipazione di determinati esercizi artistici dall'ambito del rituale, le occasioni di esposizione dei prodotti aumentano. L'esponibilità di un ritratto a mezzo busto, che può essere inviato in qualunque luogo, è maggiore di quella della statua di un dio che ha la sua sede permanente all'interno di un tempio. L'esponibilità di una tavola è maggiore di quella del mosaico o dell'affresco che l'hanno preceduta. E se l'esponibilità di una messa per natura non era probabilmente più ridotta di quella di una sinfonia, tuttavia la sinfonia nacque nel momento in cui la sua esponibilità prometteva di diventare maggiore di quella di una messa.

Coi vari metodi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in una misura così poderosa, che la discrepanza quantitativa tra i suoi due poli si è trasformata, analogamente a quanto è avvenuto nelle età primitive, in un cambiamento qualitativo della sua natura. E cioè: così come nelle età primitive, attraverso il peso assoluto del suo valore culturale, l'opera d'arte era diventata uno strumento della magia, che in certo modo soltanto più tardi venne riconosciuto quale opera d'arte, oggi, attraverso il peso assoluto assunto dal suo valore di esponibilità, l'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta marginale¹². Certo è che attualmente la fotografia, e poi il cinema, forniscono gli spunti più fecondi per il riconoscimento di questo dato di fatto.

6.

Nella fotografia il valore di esponibilità comincia a sostituire su tutta la linea il valore culturale. Ma quest'ultimo non si ritira senza opporre resistenza. Occupa un'ultima trincea, che è costituita dal volto dell'uomo. Non a caso il ritratto è al centro delle prime fotografie. Nel culto del ricordo dei cari lontani o defunti il valore culturale del quadro trova il suo ultimo rifugio. Nell'espressione fuggevole di un volto umano, dalle prime fotografie, emana per l'ultima volta l'aura. È questo che ne costituisce la malinconica e incomparabile bellezza. Ma quando l'uomo scompare dalla fotografia, per la prima volta il valore espositivo propone la propria superiorità sul valore culturale. Il fatto di aver dato una propria sede a questo processo costituisce l'importanza incomparabile di Atget, che verso il 1900 fissò gli aspetti delle vie parigine, vuote di uomini. Molto giustamente è stato detto che egli fotografava le vie come si fotografa il luogo di un delitto. Anche il luogo di un delitto è vuoto di uomini. Viene fotografato per avere indizi. Con Atget, le riprese fotografiche cominciano a diventare documenti di prova nel processo storico. È questo che ne costituisce il nascosto carattere politico. Esse esigono già la ricezione in un senso determinato. La fantasticheria contemplativa liberamente divagante non si addice alla loro natura. Esse inquietano l'osservatore; egli sente che per accedervi deve cercare una strada particolare. Contemporaneamente i giornali illustrati cominciano a proporgli una segnaletica. Vera o falsa – è indifferente. In essi è diventata per la prima volta obbligatoria la didascalia. Ed è chiaro che essa ha un carattere completamente diverso dal titolo di un dipinto. Le direttive che colui che osserva le immagini in un giornale illustrato si vede impartite attraverso la didascalia, diventeranno ben presto più precise e impel-

lenti nel film, dove l'interpretazione di ogni singola immagine appare prescritta dalla successione di tutte quelle che sono già trascorse.

7.

La disputa, che ebbe luogo nel corso del secolo XIX, tra la pittura e la fotografia, intorno al valore artistico dei reciproci prodotti appare oggi fuori luogo e confusa. Ciò non intacca tuttavia il suo significato e anzi potrebbe anche sottolinearlo. Di fatto questa disputa era espressione di un rivolgimento di portata storica mondiale, di cui nessuno dei due contendenti era consapevole. Privando l'arte del suo fondamento culturale, l'epoca della sua riproducibilità tecnica estinse anche e per sempre l'apparenza della sua autonomia. Ma la modificazione della funzione dell'arte, che così si delineava, oltrepassava il campo di visuale del secolo. E del resto sfuggì a lungo anche al secolo XX, che stava vivendo lo sviluppo del cinema.

Se già precedentemente era stato sprecato molto acume per decidere la questione se la fotografia fosse un'arte – ma senza che ci si fosse posta la domanda preliminare: e cioè, se attraverso la scoperta della fotografia non si fosse modificato il carattere complessivo dell'arte –, i teorici del cinema ripresero ben presto questa male impostata problematica. Ma le difficoltà che la fotografia aveva procurato all'estetica tradizionale, erano un gioco per bambini in confronto con quelle che il cinema avrebbe suscitato. Da qui la cieca violenza che caratterizza gli inizi della teoria cinematografica. Così, per esempio, Abel Gance paragona il film ai geroglifici: «E così, in seguito a un ritorno, estremamente singolare, a ciò che è già stato, ci ritroviamo sul piano espressivo degli egiziani... Il linguaggio delle immagini non è

ancora giunto alla sua maturità, perché il nostro occhio non è ancora alla sua altezza. Non c'è ancora una sufficiente considerazione, non c'è ancora un culto sufficiente per ciò che in esso si esprime»¹³. Oppure scrive Séverin-Mars: «A quale arte era serbato un sogno, che... potesse essere più poetico e più reale insieme! Considerato da questo punto di vista, il cinema rappresenterebbe un mezzo d'espressione assolutamente incomparabile, e nella sua atmosfera dovrebbero muoversi soltanto persone dalla mentalità nobilissima e negli attimi più perfetti e più misteriosi della loro vita»¹⁴. Alexandre Arnoux, dal canto suo, conclude una fantasia sopra il cinema muto addirittura con questa domanda: «Tutte le audaci descrizioni, di cui così ci siamo serviti, non tendono per caso a una definizione della preghiera?»¹⁵. 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. Eppure, all'epoca in cui venivano pubblicate queste elucubrazioni, esistevano già opere come *Una donna di Parigi* e *La febbre dell'oro*. Ciò non impedisce ad Abel Gance di ricorrere alla comparazione con i geroglifici, e Severin-Mars parla del cinema come si potrebbe parlare delle pitture del Beato Angelico. È caratteristico che, anche oggi, specialmente certi autori reazionari cerchino il significato del film nella stessa direzione; se non addirittura nel sacrale, perlomeno nel sovranaturale. In occasione della riduzione cinematografica, ad opera di Reinhardt, del *Sogno di una notte d'estate*, Werfel afferma che indubbiamente, a bloccare l'accesso del film al regno dell'arte è la sterile copia del mondo esterno, con le sue strade, i suoi interni, le sue stazioni, ristoranti, macchine, spiagge. «Il film non ha ancora percepito il suo vero senso, le sue reali possibilità... Esse consistono nella possibilità che gli è peculiare di portare all'espressione con mezzi natura-

li e con una capacità di convincimento assolutamente incomparabile ciò che è magico, meraviglioso, sovranaturale»¹⁶.

8.

La prestazione artistica dell'interprete teatrale viene presentata definitivamente al pubblico da lui stesso in prima persona; la prestazione artistica dell'attore cinematografico viene invece presentata attraverso un'apparecchiatura. Quest'ultimo elemento ha due conseguenze diverse. L'apparecchiatura che propone al pubblico la prestazione dell'interprete cinematografico non è tenuta a rispettare questa prestazione nella sua totalità. Manovrata dall'operatore, essa prende costantemente posizione nei confronti della prestazione stessa. La serie di prese di posizione che l'autore del montaggio compone sulla base del materiale che gli viene fornito costituisce il film definitivo. Esso abbraccia una serie di momenti di un movimento, che vanno riconosciuti come movimenti della cinepresa – per non parlare poi delle riprese che rivestono un carattere particolare, come i primi piani. Così la prestazione dell'interprete viene sottoposta a una serie di test ottici. È questa la prima conseguenza del fatto che la prestazione dell'interprete cinematografico viene mostrata mediante l'apparecchiatura. La seconda conseguenza dipende dal fatto che l'interprete cinematografico, poiché non presenta direttamente al pubblico la sua prestazione, perde la possibilità, riservata all'attore di teatro, di adeguare la sua interpretazione al pubblico durante lo spettacolo. Il pubblico viene così a trovarsi nella posizione di chi è chiamato a esprimere una valutazione senza poter essere turbato da alcun contatto personale con l'interprete. Il pubblico s'immedesima all'interprete soltanto imme-

desimandosi all'apparecchio. Ne assume quindi l'atteggiamento: fa un test¹⁷. Non è, questo, un atteggiamento a cui possano venir sottoposti dei valori culturali.

9.

Al film importa non tanto che l'interprete presenti al pubblico un'altra persona, quanto che egli presenti se stesso di fronte all'apparecchiatura. Uno dei primi che abbia avvertito questa trasformazione dell'interprete in seguito a un tipo di prestazione fondata sul test è stato Pirandello. Il fatto che le osservazioni su questo argomento, contenute nel suo romanzo *Si gira...*, si limitino a rilevare l'aspetto negativo della cosa, non ne riduce molto l'importanza. Meno ancora il fatto di riferirsi soltanto al cinema muto. Perché per questo riguardo, il sonoro non ha recato nessuna modificazione sostanziale. Decisivo rimane che si recita per un'apparecchiatura – o, nel caso del film sonoro, per due. «Qua, – scrive Pirandello degli attori cinematografici, – si sentono come in esilio. In esilio non soltanto dal palcoscenico, ma quasi anche da se stessi. Perché la loro azione, l'azione viva del loro corpo vivo, là, sulla tela dei cinematografici, non c'è più: c'è la loro immagine soltanto, colta in un momento, in un gesto, in una espressione, che guizza e scompare. Avvertono confusamente, con un senso smanioso, indefinibile di vuoto, anzi di votamento, che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà, del suo respiro, della sua voce, del rumore ch'esso produce movendosi, 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 d'illusione su uno squalido pezzo di tela... Pensa la macchinetta alla rappresentazione innanzi al pubblico, con le loro ombre; ed

essi debbono contentarsi di rappresentare innanzi a lei»¹⁸. Questo stato di cose può essere definito anche come segue: per la prima volta – ed è questo l'effetto del film – l'uomo viene a trovarsi nella situazione di dover agire sí con la sua intera persona vivente, ma rinunciando all'aura. Poiché la sua aura è legata al suo *hic et nunc*. L'aura che sul palcoscenico circonda Macbeth non può venir distinta da quella che per il pubblico vivente avvolge l'attore che lo interpreta. La peculiarità delle riprese negli studi cinematografici consiste però in questo, che esse pongono l'apparecchiatura al posto del pubblico. L'aura che circonda l'interprete deve così venir meno – e con ciò deve venir meno anche quella che circonda il personaggio interpretato.

Il fatto che proprio un drammaturgo come Pirandello intraveda involontariamente nelle caratteristiche del cinema la ragione della crisi da cui vediamo investito il teatro non è sorprendente. Dell'opera d'arte che è affidata senza residui alla riproduzione tecnica, e anzi – come il film – che da quest'ultima procede, non c'è di fatto una contrapposizione più netta di quella costituita dallo spettacolo teatrale. Qualsiasi analisi esauriente della cosa lo conferma. Da tempo gli studiosi specializzati hanno riconosciuto che nello spettacolo cinematografico «si ottengono quasi sempre i maggiori risultati quando si *recita* il meno possibile... Lo sviluppo più recente» è definito nel 1932 da Arnheim come un modo di fare che «tratta l'attore alla stregua di un attrezzo, che viene scelto in base a determinate caratteristiche e... sistemato al posto giusto»¹⁹. A ciò va connesso intimamente un altro elemento. L'attore che agisce sul palcoscenico, si identifica in una parte. Ciò è spessissimo negato all'interprete cinematografico. La sua prestazione non è mai unitaria, è bensì composta di numerose singole prestazioni. Accanto alle considerazioni casuali attinenti l'affitto degli studi, la disponibilità dei partner, la

scenografia, eccetera, a scomporre la recitazione dell'interprete in una serie di episodi montabili sono le necessità elementari dell'apparecchiatura. Si tratta in particolare della illuminazione, la cui installazione costringe a ridurre a una serie di singole riprese, che talora negli studi durano ore, la rappresentazione di un'azione che poi sullo schermo appare come una sequenza rapida e unitaria. Per non parlare poi di montaggi ancora più manifesti. Così, per esempio, nello studio un salto dalla finestra può venir girato nella forma di un salto da un'intelaiatura, ma poi, in dati casi, la fuga che segue a questo salto può venir girata a distanza di settimane nel corso di una ripresa in esterni. E del resto sarebbe facile escogitare casi ancora più vistosamente paradossali. All'interprete può venir imposto di trasalire in seguito a un colpo bussato alla porta. È possibile che questo trasalimento non venga eseguito secondo quanto è desiderato. Allora il regista può ricorrere all'espedito, una volta che l'interprete si trovi di nuovo nello studio, di fargli sparare alle spalle, senza che egli lo sappia, un colpo d'arma da fuoco. Lo spavento dell'interprete può venir ripreso istantaneamente e poi venir montato nel film. Nulla mostra in modo più drastico come l'arte sia sfuggita al regno della *bella apparenza*, cioè a quel regno che per tanto tempo è stato considerato l'unico in cui essa potesse fiorire.

10.

Il senso di disagio dell'interprete di fronte all'apparecchiatura, così come viene descritto da Pirandello, è in sé della stessa specie del senso di disagio dell'uomo di fronte alla sua immagine nello specchio. Ora, l'immagine speculare può essere staccata da lui, è diventata trasportabile. Dove viene trasportata? Davanti al pub-

blico²⁰. La consapevolezza di ciò non abbandona mai, nemmeno per un istante, l'interprete. Mentre si trova davanti all'apparecchiatura, l'interprete cinematografico sa che in ultima istanza ha a che fare col pubblico: col pubblico degli acquirenti, che costituiscono il mercato. Questo mercato, nel quale egli viene immesso, non soltanto con la sua forza lavoro, ma anche con la sua pelle e i suoi capelli, col cuore e coi reni, nel momento della prestazione che è chiamato a fornire gli è inaccessibile quanto un articolo qualunque prodotto in una fabbrica. Questa circostanza, come potrebbe non contribuire all'imbarazzo, a quella nuova angoscia che secondo Pirandello si impadroniscono dell'interprete di fronte all'apparecchiatura? Il cinema risponde al declino dell'aura costruendo artificialmente la *personality* fuori dagli studi: il culto del divo, promosso dal capitale cinematografico, cerca di conservare quella magia della personalità che da tempo è ridotta alla magia fasulla propria del suo carattere di merce. Fintanto che a dettare la legge è il capitale cinematografico, non si potrà in generale attribuire al cinema odierno un merito rivoluzionario che non sia quello di promuovere una critica rivoluzionaria della nozione tradizionale di arte. Non neghiamo così che il cinema odierno possa poi, in casi particolari, promuovere una critica rivoluzionaria dei rapporti sociali o addirittura degli ordinamenti della proprietà. Ma il centro di gravità della presente ricerca non cade su questo elemento, così come non vi cade quello della produzione cinematografica europea occidentale.

La tecnica del film, esattamente come la tecnica sportiva, implicano che chiunque assiste alle prestazioni che esse rappresentano assume le vesti di un semispecialista. Basta aver sentito anche soltanto una volta un gruppo di giovani strilloni di giornali discutere, appoggiati alle loro biciclette, i risultati di una competizione ciclistica,

per giungere alla comprensione di questo stato di fatto. Non per nulla gli editori di giornali organizzano competizioni tra i loro giovani strilloni. Esse suscitano un estremo interesse tra i partecipanti. Poiché in queste competizioni il vincitore vede aprirsi la possibilità di passare da strillone a corridore. Così l'attualità cinematografica fornisce a ciascuno la possibilità di trasformarsi da passante in comparsa cinematografica. In certi casi può addirittura vedersi immesso – e si pensi a *Tre canti su Lenin* di Vertov o a *Borinage* di Ivens – in un'opera d'arte. Ogni uomo contemporaneo può avanzare la pretesa di venir filmato. Per intendere questa pretesa basta gettare uno sguardo all'attuale situazione storica dell'attività letteraria.

Per secoli, nell'ambito dello scrivere, la situazione era la seguente: che un numero limitato di persone dedite allo scrivere stava di fronte a numerose migliaia di lettori. Verso la fine del secolo scorso, questa situazione si trasformò. Con la crescente espansione della stampa, che metteva a disposizione del pubblico dei lettori sempre nuovi organi politici, religiosi, scientifici, professionali, locali, gruppi sempre più cospicui di lettori passarono – dapprima casualmente – dalla parte di coloro che scrivono. Il fenomeno cominciò quando la stampa quotidiana aprì loro la propria rubrica delle «lettere al direttore»; oggi è ben difficile che ci sia un europeo partecipe del processo di produzione che non abbia per principio l'occasione di pubblicare da qualche parte un'esperienza di lavoro, una denuncia, un reportage e simili. Con questo la distinzione tra autore e pubblico è in procinto di perdere il suo carattere sostanziale. Diventa semplicemente funzionale, e funziona in modo diverso a seconda dei casi. Il lettore è sempre pronto a diventare autore. In quanto competente di qualcosa, poiché volente o nolente lo è diventato nell'ambito di un processo lavorativo estremamente specializzato – e sia pure

anche soltanto in quanto competente di una funzione irrisoria – ha accesso alla schiera degli autori. Nell'Unione Sovietica è il lavoro stesso che si esprime. La sua rappresentazione mediante la parola costituisce una parte di quelle capacità che sono necessarie alla sua esecuzione. La competenza letteraria non viene più raggiunta attraverso una preparazione specializzata, bensì attraverso quella politecnica, e diventa così dominio pubblico²¹.

Tutto questo può venir trasposto senz'altro al cinema, nel cui campo, certi spostamenti, che in quello letterario hanno richiesto secoli, avvengono nel giro di un anno. Poiché nella prassi cinematografica – specialmente in quella russa – questi spostamenti sono già stati in parte realizzati. Una parte degli interpreti del cinema russo non sono interpreti nel senso nostro, bensì persone che interpretano *se stesse* – in primo luogo nel loro processo lavorativo. Nell'Europa occidentale lo sfruttamento capitalistico del cinema impedisce di prendere in considerazione la legittima pretesa dell'uomo odierno di essere riprodotto. In questa situazione, l'industria cinematografica ha tutto l'interesse a imbrigliare, mediante rappresentazioni illusionistiche e mediante ambigue speculazioni, la partecipazione delle masse.

II.

Una ripresa cinematografica e specialmente sonora offre uno spettacolo che in passato non sarebbe stato immaginabile. Essa rappresenta un processo al quale non può più venir coordinato un solo punto di vista da cui l'attrezzatura necessaria alle riprese, il parco lampade, il gruppo degli assistenti, ecc., che non rientrano nella vicenda ripresa vera e propria, possano esulare dal campo visuale di chi sta a guardare. (A meno che la posi-

zione della sua pupilla non coincida con quella dell'obiettivo della cinepresa). Questo fatto – questo più che qualunque altro – rende superficiale e irrilevante l'analogia tra una scena ripresa nello studio cinematografico e una scena recitata in teatro. Per principio, il teatro conosce un punto dal quale ciò che avviene in scena può non essere visto come senz'altro illusorio. Di fronte alla scena ripresa nel film invece questo luogo non esiste. La sua natura illusionistica è una natura di secondo grado; è il risultato del montaggio. Vale a dire: nello studio cinematografico l'apparecchiatura è penetrata così profondamente dentro la realtà che l'aspetto puro di quest'ultima, l'aspetto libero dal corpo estraneo dell'apparecchiatura è il risultato di uno speciale procedimento, cioè della ripresa mediante la macchina disposta in un certo modo e del montaggio di questa ripresa insieme con altre riprese dello stesso genere. Quell'aspetto della realtà che rimane sottratto all'apparecchio è diventato così il suo aspetto più artificioso e la vista sulla realtà immediata è diventata una chimera nel paese della tecnica.

La stessa situazione, che così si differenzia da quella del teatro, può essere ancora più utilmente confrontata con quella che si dà nella pittura. Qui la domanda da porre è la seguente: qual è il rapporto tra l'operatore e il pittore? Per rispondere a questa domanda ci sia consentito ricorrere a una costruzione ausiliaria fondata su un concetto di operatore derivante dalla chirurgia. Il chirurgo incarna il polo di un ordinamento, al polo opposto del quale c'è il mago. L'atteggiamento del mago, che guarisce un ammalato mediante imposizione delle mani, è diverso da quello del chirurgo, il quale intraprende invece un intervento sull'ammalato. Il mago conserva la distanza tra sé e il paziente; in termini più precisi: la riduce – grazie all'apposizione delle sue mani – soltanto di poco e l'accresce – mediante la sua autorità – di

molto. Il chirurgo procede alla rovescia: riduce la sua distanza dal paziente di molto – penetrando nel suo interno –, e l'accresce di poco – mediante la cautela con cui la sua mano si muove tra gli organi. In una parola: a differenza del mago (che ancora si nasconde anche nel medico comune), nel momento decisivo, il chirurgo rinuncia a porsi di fronte all'ammalato da uomo a uomo; piuttosto, penetra nel suo interno operativamente. Il mago e il chirurgo si comportano rispettivamente come il pittore e l'operatore. Nel suo lavoro, il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l'operatore invece penetra profondamente nel tessuto dei dati²². Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è totale, quella dell'operatore è multiformemente frammentata, e le sue parti si compongono secondo una legge nuova. Così, la rappresentazione filmica della realtà è per l'uomo odierno incomparabilmente più significativa, poiché, precisamente sulla base della sua intensa penetrazione mediante l'apparecchiatura, gli offre quell'aspetto, libero dall'apparecchiatura, che egli può legittimamente richiedere dall'opera d'arte.

I 2.

La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con l'arte. Da un rapporto estremamente retrivo, per esempio nei confronti di un Picasso, si rovescia in un rapporto estremamente progressivo, per esempio nei confronti di un Chaplin. Ove l'atteggiamento progressivo è contrassegnato dal fatto che il gusto del vedere e del rivivere si connette in lui immediatamente con l'atteggiamento del giudice competente. Questa connessione è un importante indizio sociale. Infatti, quanto più il significato sociale di un'arte dimi-

nuisce, tanto più il contegno critico e quello della mera fruizione da parte del pubblico divergono. Il convenzionale viene goduto senza alcuna critica, ciò che è veramente nuovo viene criticato con ripugnanza. Al cinema l'atteggiamento critico e quello del piacere del pubblico coincidono. Dove il fatto decisivo è questo: in nessun luogo più che nel cinema le reazioni dei singoli, la cui somma costituisce la reazione di massa del pubblico, si rivela preliminarmente condizionata dalla loro immediata massificazione. Appena si manifestano, si controllano. Anche qui il confronto con la pittura continua a rivelarsi utile. Il dipinto ha sempre affacciato la pretesa peculiare di venir osservato da uno o da pochi. L'osservazione simultanea da parte di un vasto pubblico, quale si delinea nel secolo XIX, è un primo sintomo della crisi della pittura, crisi che non è stata affatto suscitata dalla fotografia soltanto, bensì, in modo relativamente autonomo, attraverso la pretesa dell'opera d'arte di trovare un accesso alle masse.

Il fatto è appunto questo, che la pittura non è in grado di proporre l'oggetto alla ricezione collettiva simultanea, cosa che invece è sempre riuscita all'architettura, che riusciva un tempo all'epopea, che riesce oggi al film. E per quanto, in sé, da questa circostanza non vadano tratte conclusioni riguardanti il ruolo sociale della pittura, nel momento in cui, in seguito a particolari circostanze e in certo modo contro la sua natura, la pittura viene messa a diretto confronto con le masse, precisamente quella circostanza agisce come una grave limitazione. Nelle chiese e nei chiostri del Medioevo e alle corti principesche fin verso la fine del secolo XVIII, la ricezione collettiva di dipinti non avveniva simultaneamente, bensì mediatamente, secondo una complessa gradualità e secondo una gerarchia. Se questa situazione si è trasformata, in tale mutamento si esprime il particolare conflitto in cui la pittura è stata coinvolta attra-

verso la riproducibilità tecnica del quadro. Ma benché si cercasse di portarla di fronte alle masse, mediante le gallerie e i *salon*, non esisteva una via lungo la quale le masse potessero organizzare e controllare se stesse in vista di una simile ricezione²³. Perciò lo stesso pubblico che di fronte a un film grottesco reagisce in modo progressivo, di fronte al surrealismo deve per forza diventare un pubblico retrivo.

13.

Il cinema non trova le sue caratteristiche soltanto nel modo in cui l'uomo si rappresenta di fronte all'apparecchiatura necessaria alla ripresa, ma anche nel modo in cui esso si rappresenta, con l'aiuto di quest'ultima, il mondo circostante. Un'occhiata alla psicologia della prestazione illustra la capacità dell'apparecchiatura di sottoporre l'interprete a test. Un'occhiata alla psicanalisi la illustra dal lato opposto. Infatti il cinema ha arricchito il nostro mondo degli indici di metodi che possono venir illustrati mediante la teoria freudiana. Cinquant'anni fa, un lapsus nel corso di una conversazione passava più o meno inosservato. Il fatto che a tratti potesse dischiudere prospettive profonde nella conversazione stessa, che prima sembrava avvenire tutta in primo piano, poteva venir annoverato tra le eccezioni. Dopo la *Psicopatologia della vita quotidiana* questa situazione è cambiata. Quest'opera ha isolato e reso analizzabili cose che in precedenza fluivano inavvertite dentro l'ampia corrente del percepito. Il cinema ha avuto come conseguenza un analogo approfondimento dell'appercezione su tutto l'arco del mondo della sensibilità ottica, e ora anche di quella acustica. Il fatto che le prestazioni che il film propone sono analizzabili in modo molto più esatto e da punti di vista molto più

numerosi di quelle che si rappresentano in un dipinto o sulla scena costituisce soltanto l'altra faccia di questa situazione. Rispetto alla pittura, la maggiore analizzabilità della prestazione rappresentata nel film è determinata dalla resa incomparabilmente più precisa della situazione. Rispetto al palcoscenico, la maggiore analizzabilità della prestazione rappresentata nel film è condizionata dalla maggiore isolabilità. Questa circostanza, e precisamente in ciò sta il suo significato principale, comporta una tendenza a promuovere la vicendevole compenetrazione tra l'arte e la scienza. Infatti, di un atteggiamento chiaramente circoscritto nell'ambito di una determinata situazione – come di un muscolo in un corpo – è difficile dire che cosa sia più affascinante: il suo valore artistico o la sua applicabilità scientifica. Una delle funzioni rivoluzionarie del cinema sarà quella di far riconoscere l'identità dell'utilizzazione artistica e dell'utilizzazione scientifica della fotografia, che prima in genere divergevano²⁴.

Mentre il cinema, mediante i primi piani di certi elementi dell'inventario, mediante l'accentuazione di certi particolari nascosti di sfondi per noi abituali, mediante l'analisi di ambienti banali, grazie alla guida geniale dell'obiettivo, aumenta da un lato la comprensione degli elementi costrittivi che governano la nostra esistenza, riesce dall'altro anche a garantirci un margine di libertà enorme e imprevisto. 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. Col primo piano si dilata lo spazio, con la ripresa al rallentatore si dilata il movimento. E come l'ingrandimento

non costituisce semplicemente chiarificazione di ciò che si vede *comunque*, benché indistintamente, 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, «che non fanno affatto l'effetto di un rallentamento di movimenti più rapidi, bensì quello di movimenti propriamente scivolanti, plananti, sovranaturali»²⁵. Si capisce così come la natura che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla all'occhio. Diversa specialmente per il fatto che al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente. Se di solito ci si rende conto, sia pure approssimativamente, dell'andatura della gente, certamente non si sa nulla del suo comportamento nel frammento di secondo in cui affretta il passo. Se siamo più o meno abituati al gesto di afferrare l'accendisigari o il cucchiaino, non sappiamo pressoché nulla di ciò che effettivamente avviene tra la mano e il metallo, per non dire poi del modo in cui ciò varia in relazione agli stati d'animo in cui noi ci troviamo. Qui interviene la cinepresa coi suoi mezzi ausiliari, col suo scendere e salire, col suo interrompere e isolare, col suo ampliare e contrarre il processo, col suo ingrandire e ridurre. Dell'inconscio ottico sappiamo qualche cosa soltanto grazie ad essa, come dell'inconscio istintivo grazie alla psicanalisi.

14.

Uno dei compiti principali dell'arte è stato da sempre quello di generare esigenze che non è in grado di soddisfare attualmente²⁶. La storia di ogni forma d'arte conosce periodi critici in cui questa determinata forma mira a certi risultati, i quali potranno per forza essere

ottenuti soltanto a un livello tecnico diverso, cioè attraverso una nuova forma d'arte. Le stravaganze e le prevaricazioni che da ciò conseguono, specie nelle cosiddette epoche di decadenza, procedono in realtà dal loro centro di forza storicamente piú ricco. Di simili forme barbariche brulicava ancora, recentemente, il Dadaismo. L'impulso che lo muoveva è riconoscibile soltanto oggi: il Dadaismo cercava di ottenere con i mezzi della pittura (oppure della letteratura) quegli effetti che oggi il pubblico cerca nel cinema.

Ogni formulazione nuova, rivoluzionaria, di determinate esigenze è destinata a colpire al di là del suo bersaglio. Il Dadaismo lo fa nella misura in cui sacrifica i valori di mercato, che ineriscono al film in così larga misura, a favore di intenzioni di maggior rilievo – delle quali naturalmente non è consapevole nella forma che qui viene descritta. I dadaisti davano all'utilizzabilità mercantile delle loro opere un peso molto minore che non alla loro inutilizzabilità nel senso di oggetti di un rapimento contemplativo. Essi cercavano di attingere questa inutilizzabilità, non in ultima istanza mediante una radicale degradazione del loro materiale. Le loro poesie sono *insalate di parole*, contengono locuzioni oscene e tutti i possibili e immaginabili cascami del linguaggio. Non altrimenti i loro dipinti, dentro i quali essi montavano bottoni o biglietti ferroviari. Ciò che essi ottengono con questi mezzi è uno spietato annientamento dell'aura dei loro prodotti, ai quali, coi mezzi della produzione, imponevano il marchio della riproduzione. Di fronte a un quadro di Arp o a una poesia di August Stramm è impossibile concedersi, come di fronte a un quadro di Derain o a una lirica di Rilke, il tempo per il raccoglimento e per un giudizio. Al rapimento, che con la decadenza della borghesia è diventato una scuola di comportamento asociale, si contrappone la diversione quale varietà di comportamento sociale²⁷. Effetti-

vamente, le manifestazioni dadaiste concedevano una diversione veramente violenta rendendo l'opera d'arte centro di uno scandalo. L'opera d'arte era chiamata principalmente a soddisfare un'esigenza: quella di suscitare la pubblica indignazione.

Coi dadaisti, dalla parvenza attraente o dalla formazione sonora capace di convincere, l'opera d'arte diventò un proiettile. Venne proiettata contro l'osservatore. Assunse una qualità tattile. In questo modo ha favorito l'esigenza di cinema, il cui elemento diversivo è appunto in primo luogo di ordine tattile, si fonda cioè sul mutamento dei luoghi dell'azione e delle inquadrature, che investono gli spettatori a scatti. Si confronti la tela su cui viene proiettato il film con la tela su cui si trova il dipinto. Quest'ultimo invita l'osservatore alla contemplazione; di fronte ad esso lo spettatore può abbandonarsi al flusso delle sue associazioni. Di fronte all'immagine filmica non può farlo. Non appena la coglie visivamente, essa si è già modificata. Non può venir fissata. Duhamel, che odia il cinema, che non ha capito nulla del suo significato ma ha capito parecchie cose della sua struttura, definisce questo fatto nella nota che segue: «Non sono già piú in grado di pensare quello che voglio pensare. Le immagini mobili si sono sistemate al posto del mio pensiero»²⁸. Effettivamente 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, che, come ogni effetto di shock esige di essere accolto con una maggiore presenza di spirito²⁹. In virtù della sua struttura tecnica, il film riesce a liberare l'effetto di shock fisico, che il Dadaismo manteneva ancora impaccato, per così dire, nell'effetto di shock morale, da questo imballaggio³⁰.

15.

La massa è una matrice dalla quale attualmente esce rinato ogni comportamento abituale nei confronti delle opere d'arte. La quantità si è ribaltata in qualità: le masse sempre più vaste dei partecipanti hanno determinato un modo diverso di partecipazione. L'osservatore non deve lasciarsi ingannare dal fatto che questa partecipazione si manifesta dapprima in forme screditate. Eppure non sono mancati quelli che si sono pervicacemente attenuti a questo aspetto superficiale della cosa. Tra costoro Duhamel è colui che si è espresso nel modo più radicale. Egli riconosce al film un peculiare modo di partecipazione da parte delle masse. Egli definisce il film «un passatempo per iloti, una distrazione per creature incolte, miserabili, esaurite dal lavoro, dilaniate dalle loro preoccupazioni..., uno spettacolo che non esige alcuna concentrazione, che non presuppone la facoltà di pensare..., che non accende nessuna luce nel cuore e non suscita alcuna speranza se non quella, ridicola, di diventare un giorno, a Los Angeles, una star»³¹. È evidente che si tratta in fondo della vecchia accusa secondo cui le masse cercano soltanto distrazione, mentre l'arte esige dall'osservatore il raccoglimento. Si tratta di un luogo comune. Resta soltanto da vedere se esso costituisca un terreno utile per lo studio del cinema. È opportuno qui considerare le cose più da vicino. La distrazione e il raccoglimento vengono contrapposti in un modo tale che consente questa formulazione: colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte vi si sprofonda; penetra nell'opera, come racconta la leggenda di un pittore cinese alla vista della sua opera compiuta. Inversamente, la massa distratta fa sprofondare nel proprio grembo l'opera d'arte. Ciò avviene nel modo più evidente per gli edifici.

L'architettura ha sempre fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione e da parte della collettività. Le leggi della sua ricezione sono le più istruttive.

Gli edifici accompagnano l'umanità fin dalla sua preistoria. Molte forme d'arte si sono generate e poi sono morte. La tragedia nasce coi greci per estinguersi con loro e per poi rinascere dopo secoli; ma ne rinascono soltanto le *regole*. L'epopea, la cui origine risale alla giovinezza dei popoli, si estingue in Europa con l'inizio del Rinascimento. La pittura su tavola è un frutto del Medioevo e nulla può garantirle una durata ininterrotta. Ma il bisogno dell'uomo di una dimora è ininterrotto. L'architettura non ha mai conosciuto pause. La sua storia è più lunga di quella di qualsiasi altra arte; rendersi conto del suo influsso è importante per qualunque tentativo di comprendere il rapporto tra le masse e l'opera d'arte. Delle costruzioni si fruisce in un duplice modo: attraverso l'uso e attraverso la percezione. O, in termini più precisi: in modo tattico e in modo ottico. Non è possibile definire il concetto di una simile ricezione se essa viene immaginata sul tipo di quelle raccolte per esempio dai viaggiatori di fronte a costruzioni famose. Non c'è nulla, dal lato tattico che faccia da contropartita di ciò che, dal lato ottico, è costituito dalla contemplazione. La fruizione tattica non avviene tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell'abitudine. Nei confronti dell'architettura, anzi, quest'ultima determina ampiamente perfino la ricezione ottica. Anch'essa, in sé, avviene molto meno attraverso un'attenta osservazione che non attraverso sguardi occasionali. Questo genere di ricezione, che si è generata nei confronti dell'architettura ha tuttavia, in certe circostanze, un valore canonico. Poiché i compiti che in epoche di trapasso storico vengono posti all'apparato percettivo umano, non possono essere assolti per vie meramente

ottiche, cioè contemplative. Se ne viene a capo a poco a poco grazie all'intervento della ricezione tattica, all'abitudine.

Anche colui che è distratto può abituarsi. Più ancora: il fatto di essere in grado di assolvere certi compiti anche nella distrazione dimostra innanzitutto che per l'individuo in questione è diventata un'abitudine assolverli. Attraverso la distrazione, quale è offerta dall'arte, si può controllare di sottomano in che misura l'appercezione è in grado di assolvere compiti nuovi. Poiché del resto il singolo sarà sempre tentato di sottrarsi a questi compiti, l'arte affronterà quello più difficile e più importante quando riuscirà a mobilitare le masse. Attualmente essa fa questo attraverso il cinema. 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. Grazie al suo effetto di shock il cinema favorisce questa forma di ricezione. Il cinema svaluta il valore culturale non soltanto inducendo il pubblico a un atteggiamento valutativo, ma anche per il fatto che al cinema l'atteggiamento valutativo non implica attenzione. Il pubblico è un esaminatore, ma un esaminatore distratto.

Postilla.

La progressiva proletarizzazione degli uomini d'oggi, e la formazione sempre crescente di masse sono due aspetti di un unico e medesimo processo. Il fascismo cerca di organizzare le recenti masse proletarizzate senza però intaccare i rapporti di proprietà di cui esse perseguono l'eliminazione. Il fascismo vede la propria salvezza nel consentire alle masse di esprimersi (non di

veder riconosciuti i propri diritti)³². Le masse hanno diritto a un cambiamento dei rapporti di proprietà; il fascismo cerca di fornire loro una espressione nella conservazione delle stesse. Il fascismo tende conseguentemente a un'estetizzazione della vita politica. Alla violenza esercitata sulle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde la violenza da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali.

Tutti gli sforzi in vista di un'estetizzazione della politica convergono verso un punto. Questo punto è la guerra. La guerra, e soltanto la guerra, permette di fornire uno scopo ai movimenti di massa di grandi proporzioni, previa conservazione dei tradizionali rapporti di proprietà. Così si configura questa situazione dall'angolo visuale della politica. Dall'angolo visuale della tecnica, essa si formula come segue: soltanto la guerra permette di mobilitare tutti i mezzi tecnici attuali, previa conservazione dei rapporti di proprietà. È ovvio che l'apoteosi della guerra da parte del fascismo non si serva di questi argomenti. Nonostante questo, è utile gettarvi un'occhiata. Nel manifesto di Marinetti per la guerra coloniale d'Etiopia si dice che da ventisette anni i futuristi si oppongono a che la guerra venga definita come antiestetica. Pertanto asseriscono: ... la guerra è bella, perché – grazie alle maschere antigas, ai terrificanti megafoni, ai lanciafiamme ed ai piccoli carri armati – fonda il dominio dell'uomo sulla macchina soggiogata. La guerra è bella perché inaugura la sognata metallizzazione del corpo umano. La guerra è bella, perché arricchisce un prato in fiore delle fiammanti orchidee delle mitragliatrici. La guerra è bella perché riunisce in una sinfonia il fuoco di fucili, le cannonate, le pause tra gli spari, i profumi e gli odori della decomposizione. La guerra è bella, perché crea nuove architetture, come i grandi carri armati, le geometriche squadriglie aeree, le

spirali di fumo elevantisi da villaggi bruciati e molto altro ancora... I poeti ed artisti del futurismo... si ricordino di questi principi di un'estetica della guerra, perché da essi venga illuminata... la loro lotta per una nuova poesia e una nuova plastica!³³.

Questo manifesto ha il vantaggio di essere chiaro. La sua impostazione merita di essere ripresa dal dialettico. Per lui l'estetica della guerra attuale si presenta nel modo che segue: se l'utilizzazione naturale delle forze produttive viene frenata dall'ordinamento attuale dei rapporti di proprietà, l'espansione dei mezzi tecnici, dei ritmi di lavoro, delle fonti di energia spinge verso un'utilizzazione innaturale. Questa utilizzazione avviene nella guerra, la quale, con le sue distruzioni, fornisce la dimostrazione che la società non era sufficientemente matura per fare della tecnica un proprio organo, e che la tecnica non era sufficientemente elaborata per dominare le energie elementari della società. La guerra imperialistica è determinata in tutta la sua spaventosa fisionomia dalla discrepanza tra l'esistenza di poderosi mezzi di produzione e la insufficienza della loro utilizzazione nel processo di produzione (in altre parole, dalla disoccupazione e dalla mancanza di mercati di sbocco). La guerra imperialistica è una ribellione della tecnica, la quale ricupera dal *materiale umano* le esigenze alle quali la società ha sottratto il loro materiale naturale. Invece che incanalare fiumi, essa devia la fiumana umana nel letto delle trincee, invece che utilizzare gli aeroplani per spargere le sementi, essa li usa per seminare le bombe incendiarie sopra le città; nell'uso bellico dei gas ha trovato un mezzo per distruggere l'aura in modo nuovo.

«Fiat ars – pereat mundus», dice il fascismo, e, come ammette Marinetti, si aspetta dalla guerra il soddisfacimento artistico della percezione sensoriale modificata dalla tecnica. È questo, evidentemente, il compimento

dell'arte per l'arte. L'umanità, che in Omero era uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua autoestraniazione ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte.

¹ Paul Valéry, *Pièces sur l'art* [Scritti sull'arte], Paris 1934, p. 105 (*La conquête de l'ubiquité* [La conquista dell'ubiquità]).

² Naturalmente la storia dell'opera d'arte abbraccia anche altre cose; la storia della *Gioconda*, per esempio, il genere e il numero delle copie che ne sono state fatte nel secolo XVII, nel XVIII, e nel XIX secolo.

³ Proprio perché l'autenticità non è riproducibile, l'intensa diffusione di certi procedimenti riproduttivi – tecnici – ha offerto strumenti per una differenziazione e una graduazione dell'autenticità. Una delle funzioni più importanti del mercato artistico era quella di elaborare queste distinzioni. Con l'invenzione della silografia, si può dire che la qualità costituita dalla autenticità veniva colpita alle radici, prima ancora di conoscere la sua tarda fioritura. Un'effigie medievale della Madonna, al momento in cui veniva dipinta, non era ancora *autentica*; diventa autentica nel corso dei secoli successivi e nel modo più pieno, forse, nel secolo scorso.

⁴ Anche la più scadente rappresentazione del *Faust* in una città di provincia presuppone, rispetto a un film tratto dal *Faust*, il fatto di essere in un rapporto di ideale concorrenza con la prima di Weimar. E tutto ciò che ci si può ricordare, quanto a contenuti tradizionali, di fronte al palcoscenico, diventa inutilizzabile di fronte allo schermo cinematografico – per esempio, che nel personaggio di Mefistofele si nasconde un amico di gioventù di Goethe, Johann Heinrich Merck, e simili.

⁵ Abel Gance, *Le temps de l'image est venu* [Il tempo dell'immagine è giunto] (*L'art cinématographique* [L'arte cinematografica], II, Paris 1927, pp. 94 sgg.).

⁶ La *Wiener Genesis* è un famoso codice viennese del libro biblico della Genesi, probabilmente del secolo VI, particolarmente rinomato per le sue miniature, su cui cfr. F. Wieckhoff, *Die Wiener Genesis*, Wien 1895 [N. d. T.].

⁷ Avvicinarsi umanamente alle masse può voler dire: eliminare dal campo visuale la funzione sociale. Nulla garantisce che un ritrattista attuale che dipinga un chirurgo famoso nell'atto di fare colazione in mezzo ai suoi congiunti, ne colga la funzione sociale in modo più preciso di un pittore del secolo XVI che dipingeva i suoi medici nelle loro mansioni, come per esempio Rembrandt nell'*Anatomia*.

⁸ Definire l'aura un'«apparizione unica di una distanza, per quanto questa possa essere vicina» non significa altro che formulare, usando i termini delle categorie della percezione spazio-temporale, il valore culturale dell'opera d'arte. La distanza è il contrario della vicinanza. Ciò che è sostanzialmente lontano è l'inavvicinabile. Di fatto l'inavvicinabilità è una delle qualità principali dell'immagine culturale. Essa rimane, per sua natura, «lontananza, per quanto vicina». La vicinanza che si può strappare alla sua materia non elimina la lontananza che essa conserva dopo il suo apparire.

⁹ Nella misura in cui il valore culturale del quadro si secolarizza, le rappresentazioni del substrato della sua unicità diventano più indeterminate. Nell'appercezione del fruitore l'irripetibilità delle immagini, che appaiono nell'opera culturale, viene sempre più sostituita dalla unicità empirica dell'esecutore o della sua esecuzione. Certo, ciò non avviene mai senza residui; il concetto di irripetibilità non cessa mai di tendere oltre quello dell'attribuzione autentica. (Ciò si rivela con particolare evidenza nella persona del collezionista, il quale conserva sempre alcuni tratti caratteristici del servo di un feticcio e che, attraverso il possesso dell'opera d'arte, partecipa alla virtù culturale di questa). Fermo restando tutto ciò, la funzione del concetto di autenticità nella considerazione dell'arte rimane univoco; con la secolarizzazione dell'arte, l'autenticità si pone al posto del valore culturale.

¹⁰ Nel caso delle opere cinematografiche la riproducibilità tecnica del prodotto non è, come per esempio nel caso delle opere letterarie o dei dipinti, una condizione di origine esterna della loro diffusione tra le masse. La riproducibilità tecnica dei film si fonda immediatamente nella tecnica della loro produzione. Questa non soltanto permette immediatamente la diffusione in massa delle opere cinematografiche: piuttosto, addirittura la impone. La impone poiché la produzione di un film è così cara che un singolo in grado di possedere un dipinto, non è in grado di possedere un film. Nel 1927 si è calcolato che un film impegnativo, per diventare redditizio, doveva raggiungere un pubblico di nove milioni di persone. Col film sonoro si è manifestata una tendenza inversa; il suo pubblico venne a trovarsi limitato dai confini linguistici, e ciò avvenne contemporaneamente all'accentuazione degli interessi nazionali da parte del fascismo. Più che registrare questa recessione, che peraltro venne subito attenuata mediante la sincronizzazione, è importante considerare il suo nesso col fascismo. La contempo-

raneità dei due fenomeni si basa sulla crisi economica. Le stesse perturbazioni che, viste nel loro complesso, hanno portato al tentativo di conservare con l'uso aperto della forza i rapporti di proprietà costituiti, hanno indotto il capitale cinematografico ad accelerare i lavori preliminari per la produzione di film sonori. L'avvento del film sonoro produsse un temporaneo sollievo. E ciò non soltanto perché il film sonoro indusse di nuovo le masse ad andare al cinema, ma anche perché esso stabilì la solidarietà di nuovi capitali, che venivano dall'industria elettrica, col capitale cinematografico.

Così, visto dall'esterno, il cinema sonoro ha promosso gli interessi nazionali, ma visto dall'interno ha internazionalizzato ancora di più la produzione cinematografica.

¹¹ Questa polarità non può venir riconosciuta dall'estetica dell'idealismo, il cui concetto di bellezza in fondo la definisce come indistinta (e coerentemente la esclude in quanto distinta). Tuttavia, in Hegel essa si annuncia con la chiarezza maggiore possibile nei limiti dell'idealismo. Nelle *Lezioni sulla filosofia della storia* si legge: «I dipinti si avevano già da tempo: la religiosità ne aveva bisogno per la devozione, ma non aveva bisogno di dipinti *belli*, anzi questi ultimi erano perfino fastidiosi. Nel dipinto bello è presente anche un che di esterno, ma nella misura in cui è bello, il suo spirito si rivolge all'uomo; ma in quella devozione, essenziale è il rapporto con una cosa, poiché essa stessa non è altro che un oscurarsi, privo di spirito, dell'anima... L'arte bella è... sorta nella chiesa stessa... benché... l'arte sia già così uscita dal principio dell'arte» (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Werke*, Berlin und Leipzig 1832 sgg., vol. IX, p. 414). Anche in un passo delle *Lezioni di estetica* Hegel ha avvertito il problema. In questo passo si dice: «Noi abbiamo oltrepassato lo stadio in cui si onorano e si rivolgono preghiere alle opere d'arte; l'impressione che esse suscitano è di un genere più riflesso, e ciò che attraverso queste opere viene suscitato in noi richiede ancora una pietra di paragone più alta» (*ibid.*, vol. X, p. 14).

Il passaggio dal primo genere di ricezione artistica al secondo determina l'evoluzione storica della ricezione artistica in generale. A prescindere da ciò, è possibile reperire in linea di principio una certa oscillazione, per ogni opera d'arte, tra quei due modi polari di ricezione artistica. Così, ad esempio, per la *Madonna Sistina*. A partire dalla ricerca di Hubert Grimme si sa che la *Madonna Sistina* era stata originariamente dipinta per essere esposta. Grimme fu indotto alle sue ricerche da questa domanda: che cosa significa l'asse in primo piano, su cui si appoggiano i due putti? Come può essere venuta a Raffaello l'idea, si domandò inoltre Grimme, di munire il cielo di due tendine? La ricerca dimostrò che la *Madonna Sistina* era stata commissionata in occasione dell'esposizione in pubblico della salma di papa Sisto. L'e-

sposizione della salma dei papi avveniva in una certa cappella laterale della basilica di San Pietro. Il quadro di Raffaello era stato esposto posato sulla bara in questa solenne occasione, sullo sfondo a nicchia della cappella. Raffaello rappresenta nel quadro la Madonna che, uscendo dallo sfondo della nicchia delimitata da due cortine verdi, si avvicina, in mezzo alle nubi, alla bara del papa. Quindi l'alto valore espositivo del dipinto di Raffaello venne utilizzato in occasione della cerimonia funebre in onore di Sisto V. Dopo qualche tempo esso venne sistemato sull'altar maggiore della cappella del convento dei Frati Neri a Piacenza. La causa di questo esilio va reperita nel rituale romano. Il rituale romano vieta che i dipinti esposti in occasione di una cerimonia funebre diventino oggetto di culto su un altar maggiore. Così, in seguito a questa norma, entro certi limiti l'opera di Raffaello subiva una svalutazione. Tuttavia, per ottenere un prezzo adeguato, la curia si decise a vendere e a tollerare tacitamente il quadro su un altar maggiore. Per evitare commenti il quadro venne ceduto al convento della lontana città di provincia.

¹² Riflessioni analoghe, anche se su un altro piano, sono quelle di Brecht: «Se il concetto di opera d'arte diventa inutilizzabile per definire la cosa che si ha quando l'opera d'arte si è trasformata in merce, allora, con prudenza e cautela ma senza alcun timore, dobbiamo lasciar perdere questo concetto, se insieme non vogliamo liquidare anche la funzione della cosa stessa, poiché attraverso questa fase deve passare, e senza riserve; non si tratta di una deviazione irrilevante dalla retta via; bensì: ciò che così avviene la modificherà radicalmente, estinguerà il suo passato, a un punto tale che qualora il vecchio concetto dovesse venir ripreso – e lo sarà, perché no? – non susciterà più alcun ricordo della cosa che un tempo designava» (Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozess [Il processo da tre soldi]*, ripreso in *Versuche 1-4 [Saggi 1-4]*, Berlin und Frankfurt a. M. 1959, p. 295).

¹³ Abel Gance, *Le temps de l'image est venu (L'art cinématographique)*, II, Paris 1927, pp. 100-1).

¹⁴ Séverin-Mars, citato da Abel Gance (op. cit., p. 100).

¹⁵ Alexandre Arnoux, *Cinéma*, Paris 1929, p. 28.

¹⁶ Franz Werfel, *Ein Sommernachtstraum. Ein Film nach Shakespeare von Reinhardt [Sogno di una notte di mezza estate. Un film di Reinhardt da Shakespeare]*, «Neues Wiener Journal», citato in LU 15 novembre 1935.

¹⁷ «Il film... dà (o potrebbe dare): informazioni utilizzabili sulle azioni umane nei loro particolari... Vien meno ogni motivazione sulla base del carattere, la vita interiore dei personaggi non costituisce mai la causa principale ed è di rado il risultato principale dell'azione» (Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 257). L'ampliamento del campo di ciò che è certificabile mediante test, ampliamento che l'apparecchiatura realizza

nella persona dell'interprete cinematografico, corrisponde allo straordinario ampliamento del campo del certificabile mediante test, intervenuto, per l'individuo, in conseguenza delle circostanze economiche. Così cresce costantemente l'importanza delle prove volte a stabilire le attitudini professionali. In queste prove professionali si verificano frammenti della prestazione dell'individuo. La ripresa cinematografica e la prova di attitudine professionale nascono dallo stesso grembo, costituito dagli esperti. Il direttore di scena negli studi cinematografici occupa esattamente la stessa posizione che nelle prove professionali è occupata dal direttore dell'esperimento.

¹⁸ Luigi Pirandello, *On tourne*, citato da Léon Pierre-Quint, *Signification du Cinéma [Significato del cinema]*. In *L'art cinématographique*, II, Paris 1927, pp. 14-15. [L. P., *Si gira...*, Milano 1916, pp., 93-94].

¹⁹ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst [Il cinema come arte]*, Berlin 1932, pp. 176-77. Certi particolari, apparentemente accessori, attraverso i quali il regista cinematografico si allontana dalle pratiche della scena, assumono in questo contesto un notevole interesse. Così, per esempio, il tentativo di far recitare l'interprete senza trucco, come ha fatto Dreyer nella *Giovanna d'Arco*. Dreyer impiegò mesi soltanto per trovare i quaranta attori che avrebbero composto il tribunale. La ricerca di questi attori assomigliava a una ricerca di determinati attrezzi difficilmente ottenibili. Dreyer cercò con estrema cura di evitare le somiglianze di età, di statura, di fisionomia. Se l'attore diventa un attrezzo, non di rado, d'altra parte, l'attrezzo funge da attore. O, in ogni modo, non è affatto inconsueto che il cinema attribuisca un ruolo all'attrezzo. Invece che ricorrere ad alcuni esempi tratti da una serie che potrebbe essere infinita, ci atteniamo a uno che ha una particolare forza dimostrativa. Un orologio in funzione sulla scena disturberà sempre. Sulla scena non è possibile attribuirgli il suo ruolo, che è quello di misurare il tempo. Anche in un dramma naturalistico, il tempo astronomico verrebbe a scontrarsi col tempo scenico. Nello stesso tempo è estremamente caratteristico del cinema il fatto che in certi casi esso possa ricorrere alla misurazione del tempo. Questo esempio mostra più chiaramente di altri come, in certe circostanze, ogni singolo attrezzo possa assumere nel cinema una funzione decisiva. C'è solo un passo da qui alla constatazione di Pudovkin, secondo cui «la recitazione dell'interprete connessa con un oggetto o basata su di esso è... sempre uno dei metodi più efficaci della rappresentazione filmica» (V. Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript [Regia cinematografica e sceneggiatura]*, Berlin 1928, p. 126), Così il cinema è il primo mezzo artistico in grado di mostrare come la materia agisca insieme con l'uomo. Per questa ragione può essere uno strumento insostituibile della rappresentazione materialistica.

²⁰ La modificazione, qui constatata, del modo di esposizione attraverso la tecnica riproduttiva, si fa sentire anche nella politica. L'attuale crisi delle democrazie borghesi implica una crisi delle condizioni determinanti per l'esposizione di coloro che governano. Le democrazie espongono colui che governa immediatamente, con la sua persona, e lo espongono di fronte ai rappresentanti del popolo. Il parlamento è il suo pubblico! Con le innovazioni delle apparecchiature di ripresa, che permettono di far sentire, e poco dopo di far vedere, l'oratore a un numero illimitato di spettatori, l'esposizione dell'uomo politico di fronte a queste apparecchiature di ripresa assume un ruolo di primo piano. Si svuotano i parlamenti, contemporaneamente ai teatri. La radio e il cinema modificano non soltanto la funzione dell'interprete professionista ma anche, e allo stesso titolo, quella di coloro che, come i governanti interpretano se stessi. L'orientamento di questa modificazione è lo stesso, a parte i diversi compiti particolari, per l'interprete cinematografico e per colui che governa. Esso persegue la produzione di prestazioni verificabili, anzi adottabili, in determinate condizioni sociali. Ciò ha come risultato una nuova selezione, una selezione che avviene di fronte all'apparecchiatura; da questa selezione escono vincitori il divo e il dittatore.

²¹ Il carattere privilegiato delle tecniche in questione va perduto. Aldous Huxley scrive: «I progressi tecnici hanno... portato alla volgarità... la riproducibilità tecnica e la stampa in rotocalco hanno reso possibile una moltiplicazione illimitata degli scritti e delle immagini. L'istruzione scolastica generale e gli stipendi relativamente alti hanno creato un pubblico molto largo che è capace di leggere e che è in grado di procurarsi oggetti di lettura e materiale illustrativo. Per produrre tutto ciò si è creata un'importante industria. Ora, però, le doti artistiche sono qualcosa di molto raro; da ciò consegue... che in ogni epoca e in ogni luogo la maggior parte della produzione artistica è sempre stata scadente. Oggi tuttavia la percentuale degli scarti nella produzione artistica complessiva è maggiore di quanto sia mai stata... Ci troviamo di fronte a una relazione aritmetica semplice. Nel corso del secolo scorso la popolazione dell'Europa occidentale è aumentata di più del doppio. Ma il materiale letterario e figurativo è aumentato, a quanto mi è dato valutare, in una proporzione che va da 1 a 20, e forse anche 50 o 100. Se una popolazione di x milioni possiede n talenti artistici, una popolazione di $2x$ milioni avrà $2n$ talenti artistici. Ora, la situazione può essere descritta nel modo che segue. Se cento anni fa si pubblicava una pagina a stampa occupata da materiale letterario e da illustrazioni, oggi se ne stampano venti se non cento. Se d'altra parte, cento anni fa esisteva un talento artistico, oggi ne esistono due. Ammetto che, in seguito all'istruzione scolastica generale, oggi possono diventare produttivi parecchi talenti virtuali che un tempo non sarebbero riusciti a svilup-

pare le loro doti. Poniamo dunque... che oggi ci siano tre o quattro talenti artistici di contro a quell'uno di un tempo. Resta tuttavia indubbio che il consumo di materiale letterario e figurativo ha superato di molto la naturale produzione di scrittori e di disegnatori dotati. Non diversa è la situazione a proposito del materiale sonoro. La prosperità, il grammofo e la radio hanno suscitato un pubblico che consuma in modo del tutto sproporzionato rispetto all'incremento della popolazione e quindi al naturale aumento di musicisti di talento. Risulta così come in tutte le arti, in senso assoluto come in senso relativo, la produzione di scarti sia maggiore di quanto fosse un tempo; e così sarà fintanto che la gente continuerà a praticare un consumo sproporzionato di materiale letterario, illustrativo e sonoro» (Aldous Huxley, *Croisière d'hiver en Amérique Centrale* [Crociera d'inverno nell'America Centrale], Paris, pp. 273 sgg.). Evidentemente questo modo di vedere non è progressista.

²² Le audacie dell'operatore sono effettivamente comparabili a quelle del chirurgo. Luc Durtain, in un elenco di prodezze tecniche specificamente gestuali cita quelle «che sono necessarie nella chirurgia nel corso di certi difficili interventi. Scelgo come esempio un caso tolto dall'otorinolaringologia; alludo al cosiddetto procedimento prospettico endonasale; oppure ricorderò l'acrobatico intervento che è costretta a compiere la chirurgia della laringe, guidata dall'immagine della laringe rovesciata nello specchio; potrei parlare anche della chirurgia dell'orecchio, che ricorda il lavoro di precisione degli orologiai. Quale ricca serie di delicatissime acrobazie muscolari non è costretto a eseguire l'individuo che vuol riparare o salvare il corpo umano; si pensi anche soltanto all'operazione della cateratta, in cui il bisturi lavora su tessuti pressoché fluidi, oppure agli importantissimi interventi nella zona intestinale (laparatomia)».

²³ Questo modo di considerare le cose può apparire goffo; ma come dimostra il grande teorico Leonardo da Vinci, al momento opportuno si può far ricorso anche a considerazioni goffe. Leonardo istituisce un confronto fra la pittura e la musica: «Ma la pittura eccelle e signoreggia la musica perché essa non muore immediate dopo la sua creazione, come fa la sventurata musica [...] ... la musica, che si va consumando mentre ch'ella nasce, è men degna della pittura, che con vetri si fa eterna» (*Trattato della pittura*, parte prima, § 25, 27).

²⁴ Se cerchiamo un'analogia a questa situazione, ne troviamo una, molto istruttiva, nella pittura del Rinascimento. Anche qui troviamo un'arte la cui incomparabile fioritura e la cui importanza si fondano non in ultima istanza sul fatto che essa riesce a integrare tutta una serie di nuove scienze o perlomeno di nuovi dati scientifici. Essa si serve dell'anatomia e della prospettiva, della matematica e della meteorologia oltre che della teoria dei colori. «Che cosa è più remoto da noi, – scrive Valéry, – della singolare pretesa di un Leonardo, per il quale la pit-

tura era il fine ultimo e un'altissima dimostrazione della conoscenza, e ciò, secondo le sue convinzioni, perché esigeva l'onniscienza, mentre egli stesso non si esimeva da un'analisi teorica che noi contemporanei consideriamo sconcertati, per la sua profondità e la sua precisione!» (Paul Valéry, *op. cit.*, p. 191).

²⁵ Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 138.

²⁶ «L'opera d'arte, – dice André Breton, – ha valore soltanto in quanto sia traversata dai riflessi del futuro». Effettivamente ogni forma d'arte evoluta si trova nel punto d'incidenza di tre linee di sviluppo. E cioè, innanzitutto, la tecnica tende verso una determinata forma d'arte. Prima che il cinema fosse inventato c'erano certi libricini di fotografie le cui immagini, scattando di fronte all'osservatore sotto la spinta di un colpo di pollice, gli proponevano il corso di un incontro di boxe o di una partita di tennis; nei bazar c'erano macchine automatiche in cui il flusso delle immagini era ottenuto mediante il movimento di una manovella. In secondo luogo, giunte a certi stadi del loro sviluppo, le forme d'arte tradizionali tendono ad ottenere effetti che più tardi vengono ottenuti liberamente dalla nuova forma d'arte. Prima che il cinema s'imponesse, i dadaisti cercarono nelle loro manifestazioni di suscitare nel pubblico una reazione che più tardi un Chaplin ottenne del tutto naturalmente. In terzo luogo, spesso, impercettibili modificazioni sociali tendono a modificare la ricezione in un modo che torna poi a vantaggio soltanto della nuova forma d'arte. Prima che il cinema cominciasse a formarsi un suo pubblico, nel cosiddetto *Kaiserpanorama* venivano consumate, da un pubblico riunito all'uopo, immagini (che avevano già cessato di essere immobili). Questo pubblico si raccoglieva di fronte a un paravento dentro il quale erano sistemati stereoscopi, uno per ogni visitatore. Davanti a questi stereoscopi comparivano automaticamente immagini che indugiavano brevemente e che poi venivano sostituite da altre. Con mezzi analoghi lavorava ancora Edison quando (prima che si fosse inventato lo schermo e il procedimento della proiezione) mostrò la prima pellicola cinematografica a un pubblico che guardava dentro un apparecchio in cui si susseguivano le immagini. Del resto nel congegno del *Kaiserpanorama* si esprime con particolare chiarezza una dialettica di questo sviluppo. Poco prima che il film renda collettiva la visione delle immagini, davanti agli stereoscopi di questi stabilimenti, peraltro rapidamente tramontati, la visione delle immagini da parte del singolo riacquista la stessa pregnanza che un tempo aveva la visione della immagine del dio per il sacerdote nella cella.

²⁷ Il prototipo teologico di questo rapimento è la coscienza di essere soli col proprio dio. Sulla base di questa coscienza, nelle grandi epoche borghesi, si è rafforzata la capacità di liberarsi dalla tutela della chiesa. Nelle epoche di decadenza della borghesia, la stessa coscienza

era destinata ad obbedire alla nascosta tendenza a sottrarre le forze che il singolo mette in opera nel suo rapporto con dio agli interessi della collettività.

²⁸ Georges Duhamel, *Scènes de la vie future* [*Scene della vita futura*], Paris 1930, p. 52.

²⁹ Il cinema è la forma d'arte che corrisponde al pericolo sempre maggiore di perdere la vita, pericolo di cui i contemporanei sono costretti a tener conto. Il bisogno di esporsi ad effetti di shock è un tentativo di adeguazione dell'uomo ai pericoli che lo minacciano. Il cinema risponde a certe profonde modificazioni del complesso apperettivo – modificazioni che nell'ambito della esistenza privata sono subite da ogni passante immerso nel traffico cittadino, e nell'ambito storico da ogni cittadino.

³⁰ Come dal Dadaismo, anche dal Cubismo e dal Futurismo si possono trarre importanti conclusioni a proposito del cinema. Entrambi questi movimenti appaiono come tentativi incompleti di tener conto della penetrazione nella realtà da parte della macchina. A differenza del cinema, questi movimenti intrapresero il loro tentativo non mediante l'utilizzazione dell'apparecchiatura per la rappresentazione artistica della realtà, bensì attraverso una sorta di fusione tra una realtà rappresentata e un'apparecchiatura rappresentata. Dove il ruolo preminente, nel Cubismo, è il presentimento della costruzione di questa apparecchiatura, che si basa sull'ottica; nel Futurismo il presentimento degli effetti di questa apparecchiatura, effetti che poi si manifesteranno nel rapido scorrere della pellicola cinematografica.

³¹ Georges Duhamel, *op. cit.*, p. 58.

³² Qui, e specialmente nelle attualità cinematografiche, di cui sarà ben difficile sopravvalutare l'importanza propagandistica, è importante un fattore tecnico. Alla riproduzione in massa è particolarmente favorevole la riproduzione di masse. Nei grandi cortei, nelle adunate oceaniche, nelle manifestazioni di massa di genere sportivo e nella guerra, tutte cose che oggi vengono registrate dagli apparecchi di ripresa, la massa vede in volto se stessa. Questo processo, la cui portata non ha bisogno di essere sottolineata, è strettamente connesso con lo sviluppo della tecnica di riproduzione e di ripresa. In generale, i movimenti di massa si presentano più chiaramente di fronte a un'apparecchiatura che non per lo sguardo. Il punto di vista migliore per cogliere schiere di migliaia di uomini è la prospettiva aerea. E anche se questa prospettiva è accessibile all'occhio quanto all'apparecchiatura, tuttavia l'immagine che l'occhio ne ricava non consente quell'ingrandimento a cui invece è sottoposta la ripresa. Ciò significa che i movimenti di massa, e così anche la guerra, rappresentano una forma di comportamento umano particolarmente favorevole all'apparecchiatura.

³³ «La Stampa», Torino.