

CORSO DI STORIA E CRITICA DEL CINEMA
CORSO DI FILMOLOGIA
a.a. 1998-1999

FRANCESCO CASETTI

IL CINEMA, PER ESEMPIO

*La nascita e lo sviluppo del Cinema
tra Otto e Novecento*



Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica

EBOOK

CORSO DI STORIA E CRITICA DEL CINEMA
CORSO DI FILMOLOGIA
a.a. 1998-1999

FRANCESCO CASETTI

IL CINEMA, PER ESEMPIO
*La nascita e lo sviluppo del Cinema
tra Otto e Novecento*

Milano 1999

© 1999 I.S.U. Università Cattolica - Largo Gemelli, 1 - Milano

ISBN 88-8311-016-1

In copertina: *Londra, il viadotto di Ludgate Hill (incisione di G. Doré, 1870).*

INDICE

IL CINEMA, PER ESEMPIO

1. Cinema, Novecento	5
2. Il cinema come medium	7
3. I media e le arti.....	11
4. La nascita del cinema e il suo contesto: una nuova percezione della realtà	17
5. La nascita del cinema e il suo contesto: il crescere della metropoli.....	28
6. La nascita del cinema e il suo contesto: la tecnologizzazione dell'esistenza	39
7. "Contesti" e "storie"	45
8. Dieci snodi.....	48
9. Il decalogo della modernità	74
10. Nuovo paesaggio, nuovi snodi.....	78
11. Dentro il cinema, fuori del cinema.....	85

IL CINEMA, PER ESEMPIO

1. *Cinema, Novecento*

Cent'anni. Quelli che il cinema ha già compiuti, se è vero che la sua data di nascita, in buona parte convenzionale, è il 28 Dicembre 1895. Un secolo. Quello che usiamo designare come ventesimo, e che si chiude per tutti noi sulla soglia di un nuovo millennio. Cent'anni, un secolo: e due percorsi in buona parte sovrapposti, quasi a voler sottolineare possibili parallelismi e probabili complicità. Perché allora non tentare una lettura in bilico, che a partire dal cinema ci porti avanti e indietro al tempo che ne ha visto la nascita e lo sviluppo? Perché non riproporre una domanda ostinata, che si è affacciata spesso nel dibattito ma che può anche orientare delle risposte non scontate: che cosa ha rappresentato il cinema nella stagione che l'ha visto emergere e imporsi? Quali dinamiche e quali riferimenti ha innescato la sua presenza? Quale contributo ha offerto alla cultura novecentesca?

Numerosissimi interventi, fin dai primi anni, hanno evidenziato i meriti del cinema nel campo dell'arte. Ad esempio si dice che attraverso l'integrazione di diversi linguaggi, da quello pittorico a quello mimico, esso avrebbe offerto una sintesi delle precedenti esperienze estetiche. O ancora, che grazie alla sua capacità di aderire al mondo, avrebbe liberato territori come quello delle arti figurative dai vincoli del realismo. O anche che a causa di procedimenti quali il montaggio, avrebbe saputo dar corpo al flusso di coscienza quanto e più del romanzo. O che la combinazione di ripresa diretta e di messa in scena avrebbe influenzato i modi di esprimersi del teatro e della letteratura. E altro ancora. Insomma, il cinema avrebbe proposto, e

talvolta imposto, nuovi temi, nuove soluzioni e nuove sensibilità soprattutto in ambito espressivo ¹.

Possiamo prendere per buono questo assunto, e farne un utile punto di partenza: a patto però di articolare meglio l'ipotesi. È infatti indubbio che il cinema abbia operato sul terreno dell'estetica: è in quest'ambito che, volente o nolente, si è trovato il più delle volte a agire; e è in quest'ambito che ha fornito alcune delle sue indicazioni più rilevanti. Tuttavia cercherò di dimostrare come il cinema sia riuscito in questa impresa a partire dal fatto d'essere, e di comportarsi come, un *medium*: è nella misura in cui ha sviluppato le sue caratteristiche di dispositivo per la diffusione di messaggi di massa, al di là di ogni esplicita intenzione o di ogni evidente risultato sul piano espressivo, che esso ha saputo farsi interprete e testimone del travaglio dell'arte novecentesca. Insomma, se il cinema è l'arte tipica del ventesimo secolo, lo è a causa della sua natura di *medium*: in esso, forse per la prima volta, almeno in questa misura, la

¹ L'idea che il cinema sia capace di fondere i diversi linguaggi delle arti è avanzata da R. Canudo già in "Trionfo del cinematografo" del 1908, ripreso poi in "La naissance d'un sixième art", confluito nella raccolta *L'usine aux images*, Chiron, Paris 1927 (rist. Séguier, Paris 1995). Tra i moltissimi contributi sul tema, si veda perlomeno il concetto di "immaginità" in Ejzenštejn: "Organicità e immaginità" in S. M. Ejzenštejn, *Izbrannye proizvedenija v sestj tomach*, Isskustvo, Mosca 1963-1970 (tr. it. in *Stili di regia*, Marsilio, Venezia 1993). Sul cinema come macchina che aderisce al mondo rivelando il volto delle cose, è d'obbligo rimandare a B. Balász, *Der Sichtbare Mensch*, D.O.V., Wien-Leipzig 1924, parzialmente tradotto in G. Grignaffini, *Sapere e teorie del cinema*, Clueb, Bologna 1989; il tema è ripreso e radicalizzato, anche nel quadro di un confronto tra il cinema e le altre arti, da A. Bazin, di cui si veda almeno "Ontologie de l'image photographique" in *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, Ed. du Cerf, Paris 1958 (tr. it. *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1973). Tra i moltissimi studi che analizzano i rapporti tra il cinema e i singoli campi espressivi, si vedano almeno i due seguenti, che esemplificano gli orientamenti attuali della ricerca sul tema: per i rapporti tra cinema e pittura J. Aumont, *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Librairie Séguier, Paris 1989 (tr. it. *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia, 1991); per i rapporti tra cinema e letteratura K. Cohen, *Film and Fictions. The Dynamics of Exchange*, Yale University Press, New Haven 1979 (tr. it. *Cinema e narrativa. Le dinamiche dello scambio*, Eri, Torino 1982).

dimensione estetica e la dimensione comunicativa si trovano strettamente congiunte².

2. Il cinema come medium

In favore di questa idea, che ci consentirà di cogliere il ruolo del cinema in tutta la sua ampiezza, gioca subito una constatazione che rasenta l'ovvio. La sua centralità nel Novecento è legata alla sua capacità di operare a fondo, e contemporaneamente, su due fronti: quello dei processi simbolici e quello dei processi sociali. Ora, è tipico di ogni medium associare queste due dimensioni. Pensiamo, oltre al cinema, al giornale, alla radio o alla televisione; ma anche la telegrafo o al telefono, che agiscono a livello interpersonale piuttosto che a livello di massa, ma che appartengono alla stessa famiglia di strumenti. Ebbene, i media, a partire dal loro carattere centrale di mezzi di diffusione dell'informazione, si presentano anche come dispositivi che da un lato comportano un'elaborazione di questa informazione, dall'altro consentono di metterla in comune tra diversi individui. Di qui appunto una doppia linea di azione: un intervento sul versante dei processi simbolici, legato eminentemente alla capacità del medium di "raccolgere" e "codificare" una serie di informazioni in vista della loro diffusione; e un intervento sul versante dei processi sociali, legato soprattutto al fatto che un medium rende disponibili tali informazioni e in questo modo assicura un "collegamento" tra gli individui. La vecchia definizione macluhaniana di medium come "estensione dei sensi dell'uomo" e insieme come "sistema nervoso della società" mirava in fondo a dir

² Una riconsiderazione del cinema come medium, con il bisogno di connettere attività comunicativa e attività estetica, si affaccia in alcune recenti "storie sociali della comunicazione", tra cui ad es. P. Ortoleva, *Mediastoria*, Pratiche, Parma 1995 o P. Flichy, *Une histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*, La Découverte, Paris 1991 (tr. it. *Storia della comunicazione moderna. Sfera pubblica e dimensione privata*, Baskerville, Bologna 1994).

proprio questo ³: per un verso sottolineava come i media fossero antenne rivolte al mondo per esplorarlo e catturarlo (“estensione dei sensi”); per l’altro verso sottolineava come i media fossero canali di circolazione di messaggi che mantengono in contatto i diversi membri di una società, ed anzi rendono quest’ultima un corpo organico (“sistema nervoso”).

In questa direzione, facendo un piccolo passo in avanti, possiamo dire che i media, proprio per il loro fatto di essere *mezzi di diffusione*, sono anche insieme *mezzi di rappresentazione* e *mezzi di relazione* ⁴. Da un lato forniscono “immagini” di universi sia effettivi che fittizi; tali immagini possono essere (o possono venir considerate) il “riflesso diretto” di una realtà oppure una sua “schematizzazione”, una sua “amplificazione” oppure una semplice “indicazione di massima”, una “scoperta” oppure un’ “invenzione” (ad esempio quando un telegiornale mi parla della Guerra del Golfo, mi offre una documentazione fedele dei fatti o privilegia, magari senza volerlo, le notizie più eclatanti? E in questo secondo caso mi dà quanto mi serve per capire l’accaduto o me lo maschera?); in ogni caso, in qualunque modo operino e in qualunque modo siano percepite, queste immagini costituiscono la presentazione di mondi reali o possibili di cui si vogliono sottolineare alcuni tratti essenziali. Quando si dice che un medium è uno strumento di elaborazione dell’informazione, se ne evidenzia appunto la capacità rappresentativa. Dall’altro lato i media mettono in contatto degli individui, collegandoli reciprocamente; un tale contatto è (e a alcuni appare) puramente strumentale quando serve a allargare il raggio d’azione di chi comunica senza incidere sulle dinamiche della comunicazione, mentre può cambiare apertamente le carte in tavola quando altera i rapporti precedenti e sostituisce a essi nuove misure (ad esempio chi parla da uno schermo televisivo amplia semplicemente il proprio uditorio o acquista anche maggior credibilità e maggior potere?); o ancora, questo contatto è (e

³ M. McLuhan, *Understanding Media*, McGraw, New York 1964 (tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967).

⁴ 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*, Lupetti, Milano 1992.

a alcuni può apparire) una vera e propria “gabbia” quando obbliga a seguire delle procedure prefissate, mentre aumenta la potenzialità dell’azione sociale quando consente a due o più interlocutori di misurarsi meglio reciprocamente (se ricevo una telefonata, sono tenuto a rispondere in un certo modo o posso al contrario acquistare spontaneità e franchezza?); in ogni caso, quali siano i risvolti o le conseguenze, abbiamo a che fare con un sistema di rapporti che porta i diversi membri a “confrontarsi” e a “far corpo” tra loro. Quando si parla di media come strumenti che consentono di mettere in comune l’informazione, si fa riferimento appunto alla loro capacità relazionale.

Aggiungo che la dimensione rappresentativa e la dimensione relazionale non sono separate. Un medium stabilisce un sistema di relazioni non solo perché mette in contatto degli individui, ma proprio perché li mette di fronte a, e fa loro condividere, una serie di rappresentazioni; è il fatto di confrontarsi con delle “immagini di mondo” che porta alla luce convergenze o divergenze, vicinanze o estraneità. In parallelo un medium non raffigura solo delle realtà esterne al processo comunicativo, ma anche la situazione comunicativa stessa e gli individui che vi sono impegnati, sia direttamente (come quando in una lettera lo scrivente parla di sé e del suo scrivere), sia indirettamente (come quando in un film di finzione un personaggio funge da alter-ego dell’autore o dello spettatore, esprimendo il punto di vista del primo sulla vicenda raccontata, o facendosi carico dell’interpretazione della storia che di per sé spetterebbe al secondo): attraverso questa via il medium include tra le rappresentazioni offerte anche quella delle relazioni che sta cercando di costruire. Ciò significa che i media non svolgono la loro duplice funzione per compartimenti stagni, ma incrociano e sovrappongono i loro campi d’azione.

Dunque mezzi di rappresentazione e di relazione. I media sono sempre due cose. Anzi tre. Essi infatti sono anche mezzi: e cioè dispositivi tecnologici, macchine per la comunicazione, strumenti particolari utilizzati in una particolare maniera. Questa base tecnologica può agire in modo discreto, ma può anche costituire una presenza evidente e tangibile (come nei media che valorizzano la loro

componente hardware); ancora, può consentire a un medium di esprimere tutte le sue potenzialità, ma può anche ritardarlo sulla strada di alcuni obiettivi possibili (si pensi ai dispositivi che non permettono un uso friendly, e in questo modo ritardano la penetrazione di un medium nel tessuto sociale); soprattutto, può permettere a un medium di lavorare su immagini e rapporti quali emergono nell'esperienza diretta del mondo e degli altri, o può costringerlo a mettere a punto immagini e rapporti di tipo nuovo, in qualche modo artificiali. Quale sia la strada imboccata, resta il fatto che la dimensione di macchina o strumento è per un medium un tratto essenziale: la capacità di costruire sia rappresentazioni che relazioni è indissolubilmente connessa con la presenza di una tecnologia.

Anche il cinema è un dispositivo tecnologico che opera contemporaneamente sul versante della rappresentazione e della relazione. La sua natura di medium è indubbia: anzi, nel corso del Novecento esso appare per lunghissimi periodi come il prototipo degli strumenti di comunicazione. Si merita questa considerazione per la sua capacità di cogliere il mondo in tutti i suoi aspetti, a tutti i suoi livelli e in tutte le sue forme: le immagini e i suoni del cinema ci offrono delle rappresentazioni dotate di una forza e di una flessibilità che gli altri media del tempo non possono vantare. Ancora, gli si riconosce un tale rilievo per la sua capacità di provocare un coinvolgimento pressoché totale con quanto appare sullo schermo, di far spartire la stessa esperienza a milioni di persone, di produrre un'ampia gamma di discorsi sociali, dal gossip sul divo al dibattito culturale, di accelerare la diffusione di idee e di valori: il cinema stabilisce legami, tanto *con* i suoi spettatori quanto *tra* i suoi spettatori, più stretti e insieme più ramificati degli altri media del tempo. Infine gli si attribuisce un tale privilegio per la sua capacità di incorporare saperi e tecniche appartenenti ai più diversi versanti (meccanici, chimici, ottici, ma anche scenografici, attoriali, e così via) in vista della realizzazione di uno dei più antichi sogni dell'uomo, quello di creare un doppio o un sostituto della realtà: nessuno tra gli altri media, e al di fuori dei media forse solo la locomotiva e l'aeroplano con la loro facoltà di liberare il movimento dei corpi, sono

macchine che possono competere con il cinema quanto a ricchezza di funzionamento e ambizione di obiettivi. Dunque il cinema è un medium: e anzi il medium per eccellenza del Novecento. E nondimeno la sua influenza è amplissima anche nel campo dell'arte. Vediamo subito su cosa si appoggi questa possibilità.

3. I media e le arti

La capacità del cinema di influenzare l'arte novecentesca non dipende soltanto dal fatto che esso ha prodotto degli autentici capolavori. È vero: *Intolerance* piuttosto che *La règle du jeu*, *Citizen Kane* piuttosto che *Roma città aperta*, *La corazzata Potemkin* piuttosto che *Ombre rosse* costituiscono delle prove così evidenti della rilevanza estetica del cinema, e insieme hanno avuto dei riconoscimenti così palesi anche in altri campi espressivi, da far chiudere da soli ogni discussione (ho citato titoli su cui il consenso è unanime: ma il pantheon si può allargare o restringere a piacere). D'altra parte la capacità del cinema di influenzare l'arte novecentesca non dipende neppure da qualche prestito fortunato, o da qualche lezione impartita un po' a caso. È vero: la secchezza di molti film d'avventure piuttosto che la tortuosità di molti melodrama ha influenzato la scrittura romanzesca; la complessità iconica di parecchie messe in scena ha inciso sui cammini dell'arte figurativa; l'attenzione ai puri comportamenti o l'esplosione delle psicologie che si alterna nei film d'azione ha pesato sulle drammaturgie novecentesche. Ma il punto non è questo.

Se il cinema ha qualche merito nel campo dell'arte, è direttamente a causa della sua collocazione e dei suoi tratti di base. Insomma, è per il fatto di essere un medium, e quel medium che è. Sono infatti le sue caratteristiche di strumento di rappresentazione e di relazione, e più ancora è la sua capacità di trar partito da simili caratteristiche, a renderlo così incisivo sul piano artistico. Il cinema opera sul terreno estetico perché sa operare sul terreno comunicativo. Se poi ciò gli è riuscito, è per almeno due buone ragioni.

La prima è estrinseca al cinema. Il Novecento è percorso da un continuo sforzo di riportare l'arte alle dinamiche sociali, psicologiche, economiche che caratterizzano l'universo in cui ci muoviamo. Non che manchi l'orientamento opposto, ben impersonato da chi la considera un esercizio a sé o una proposta assoluta: tuttavia la tendenza prevalente è quella di vederne le connessioni con la vita quotidiana (da cui forse non si era mai staccata, se non nell'immagine che ne aveva dato il romanticismo o nella concezione che ne aveva proposto l'idealismo); se ne colgono le condizioni di esistenza; se ne riconoscono le molteplici determinazioni; la si collega ai processi di consumo. L'attività estetica viene riportata all'esistenza di tutti i giorni, al di fuori di una sorta di recinto sacrale nel quale altrimenti rischia d'essere confinata. La riflessione dei Francofortesi ha contribuito parecchio a chiarire questa tendenza. Basterà ricordare come per Benjamin le opere d'arte, in una stagione dominata da nuovi protagonisti e da nuovi valori, perdano progressivamente la loro "aureola" (o la loro "aura") e da oggetti di culto diventino oggetti di esposizione; o come per Horkeimer e Adorno esse cessino d'essere una presenza critica o profetica, e si presentino come un semplice "bene culturale" di cui approfittare al pari di altre merci. Il primo valuta positivamente un tale movimento; i secondi invece ne evidenziano i rischi intrinseci; tutti concordano sul fatto che si tratta di un orientamento tipico del tempo ⁵. Ma questa tendenza trova dei riscontri anche sul piano pratico. Basta pensare al peso assunto, peraltro già nel XIX secolo, dal design o dalla decorazione: con essi la ricerca estetica si applica esplicitamente e programmaticamente a degli oggetti d'uso; fa i conti con quanto appartiene alla nostra quotidianità. L'avanguardia segue paradossalmente la stessa pista: innanzitutto perché assume come proprio parametro di riferimento,

⁵ Il rinvio è rispettivamente alle riflessioni di W. Benjamin nel saggio "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", uscito nel 1936 sulla rivista *Zeitschrift für Sozialforschung* (tr. it. "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", nel volume dallo stesso titolo, Einaudi, Torino 1966), e alle riflessioni di M. Horkeimer e T. W. Adorno nel capitolo sulla comunicazione di massa di *Dialektik der Aufklärung*, Querido Verlag, Amsterdam 1947 (tr.it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966).

sia pur in forma polemica, quanto la società accetta, promuove, ingloba; poi perché le forme e i temi che mette in luce vengono a loro volta, e assai facilmente, accettati, promossi e inglobati dalla società. In altre parole, il funzionale e il fruibile sono essenziali per l'avanguardia: rappresentano il nemico da combattere e insieme costituiscono un ineluttabile destino ⁶. In questo quadro, l'arte scopre di non essere soltanto un esercizio espressivo disinteressato: ha anche dei risvolti concreti, delle valenze ideologiche, degli effetti puntuali, al pari di molte altre attività correnti. In particolare l'arte appare come uno dei luoghi in cui si elaborano delle rappresentazioni che influiscono sulla nostra maniera di vedere e di pensare il mondo; in cui si sperimentano dei rapporti con il fruitore che incidono sul suo modo di porsi nei confronti della realtà e degli altri; in cui si applicano delle tecnologie che pesano a loro volta sui risultati che si vogliono raggiungere. L'arte lavora sull'immaginario di una società, sul modo di posizionarsi individuale e collettivo, sul bagaglio degli strumenti a disposizione. In questo senso ha parecchi tratti in comune con l'universo dei media: scopre di confinare con essi e, spesso, di lavorare sullo stesso terreno.

La seconda ragione è invece intrinseca. Il cinema infatti, nei suoi primi cent'anni di vita, ha saputo elaborare delle proposte e insieme suscitare degli interrogativi che investono alcuni degli snodi cruciali del secolo. Nelle prossime pagine cercherò di illustrare un certo numero di questi crocevia, quali ad esempio il rapporto tra *individuale e collettivo*, o quello tra naturale e artificiale, o quello tra *originale e copia*. Per intanto, mi limito a dire che tali snodi affondano le loro radici nelle mutate condizioni di esistenza imposte dall'avvento della modernità: emergono in coincidenza con fenomeni quali le scoperte scientifiche e la loro applicazione all'industria, l'allargamento del mercato e l'imporsi di nuovi prodotti, gli sconvolgimenti demografici e la nascita di nuove classi, l'affermarsi di movimenti e di comportamenti di massa, il costituirsi di una fitta rete di trasporti e di

⁶ Sulla funzionalità del "pensiero negativo" e delle esperienze ad esso connesse rispetto alla sorgente società delle comunicazioni di massa, si veda in particolare A. Abruzzese, *Forme estetiche e società di massa*, Marsilio, Padova 1973.

flussi di comunicazione, ecc.⁷. Essi dunque si agitano già sullo sfondo dell'Ottocento, in connessione con le trasformazioni che intervengono nei modi di produzione, nei rapporti sociali, nei processi culturali, ecc. Il Novecento li pone sotto i riflettori e ne fa delle vere e proprie poste in gioco. Da parte sua il cinema, sia attraverso alcune delle sue opere più significative, sia soprattutto attraverso il suo funzionamento corrente, sembra reagire a questi snodi con una sensibilità particolare. Innanzitutto ne registra l'esistenza: questi snodi si riflettono in molti dei temi e dei procedimenti che incontriamo nei film, e tendenzialmente anche in molti tratti della "macchina" cinematografica stessa. In secondo luogo il cinema evidenzia i risvolti e esalta lo spessore dei problemi che il tempo sembra far emergere: questi snodi trovano nei temi e nei procedimenti filmici, così come nella "macchina" nel suo complesso, dei riscontri talmente forti e densi, da scoprire tutte le loro potenzialità. Infine il cinema, almeno in alcuni casi, propone delle soluzioni alle tensioni latenti che tali problemi comportano: questi snodi, che in altre situazioni produrrebbero delle rotture laceranti, nei cinema trovano dei punti di compromesso.

Un esempio, sia pur per cenni. Ho detto (e lo vedremo meglio più avanti) come la tensione tra dimensione individuale e dimensione collettiva sia una delle questioni aperte della modernità. Il cinema se ne fa specchio perfetto: ci racconta delle storie che vedono per lo più l'azione dell'eroe svilupparsi sullo sfondo di, e nei confronti di, una comunità; organizza la narrazione sulla base della disciplina del *master shot*, in cui le inquadrature dedicate all'ambiente bilanciano le inquadrature dedicate al personaggio; usa procedimenti come il montaggio alternato, che collegano sistematicamente le vicende degli uni alle vicende degli altri; si appoggia su di una "macchina" che

⁷ Una buona introduzione ai grandi processi che contraddistinguono la modernità è M. Berman, *All That Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, New York 1982 (tr. it. *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1985). Accolgo da questo studio l'idea che la modernità possa essere articolata in almeno tre fasi differenti, una prima che va dall'inizio del XVI alla fine del XVIII secolo, una seconda che coincide con la grande ondata rivoluzionaria dell'ultimo decennio del XVIII per estendersi nel secolo successivo, la terza che occupa il XX secolo. Qui parlerò delle due ultime fasi.

favorendo sul piano psicologico l'identificazione con quanto appare sullo schermo, promuove a livello sociale fenomeni come il divismo. Grazie a questi molteplici richiami, la tensione tra individuale e collettivo trova nel cinema non solo una perfetta rappresentanza, ma anche la possibilità di mostrare tutte le sue sfaccettature e tutti i suoi risvolti. Tuttavia, rispetto a altri terreni, in cui questo snodo esplose drammaticamente, magari senza raggiungere un simile livello di complessità e consapevolezza, nel cinema esso trova un rilancio che ne abbassa le punte più esplosive, ne riduce il potenziale negativo, ne sottolinea la praticabilità. Penso, un po' banalmente, al modo in cui la tensione tra individuale e collettivo si esplica nei totalitarismi novecenteschi: all'identificazione totale della massa in un capo carismatico; alla costituzione di comunità segnate da un destino ineluttabile; all'impossibilità da parte dell'uomo comune di riscattarsi dalla sua vita qualunque. E per converso penso al modo in cui questo snodo si appiana e si naturalizza nel cinema: appunto, a delle storie che ci raccontano come l'integrazione del singolo nella comunità sia difficile ma sempre possibile; a un montaggio che ci abitua a badare a noi e agli altri in modo "alternato"; a un'identificazione "ludica" con il divo grazie a cui costituire una famiglia "ludica" di fan. Non sempre il cinema "scioglie" e "regola" i problemi: talvolta costituisce anzi il luogo in cui essi arrivano alla maturazione e alla crisi. Tuttavia spesso lo fa (e lo fa soprattutto nella sua fase "classica", identificabile nel periodo d'oro hollywoodiano: ma anche qui, dietro alle proposte di soluzione si celano sovente delle diagnosi impietose...). In questo senso possiamo ben dire che il cinema svolge una doppia funzione: rispecchiando le grandi questioni che caratterizzano il suo tempo, esso si propone quale *esploratore* inviato a scoprire tutte le pieghe del territorio e insieme quale *negoziatore* di conflitti, se non quale vera e propria *sentinella* mandata a impedirne l'esplosione.

Esploratore e sentinella. Al di là di questi ruoli "militari", il cinema appare comunque come una sorta di grande laboratorio in cui i modi di sentire e di vivere caratteristici del secolo e più in generale della modernità avanzata trovano un riscontro, un approfondimento e talvolta qualche soluzione; se si vuole, come un luogo di *convergenza* delle modalità di esperienza novecentesche in vista di un

loro *rilancio* o di un loro *assestamento*. Il cinema fa questo innanzitutto come medium, se non altro perché i punti di maggior interesse e di più immediato intervento riguardano le forme di rappresentazione della realtà, i tipi di rapporti degli individui con il mondo e degli individui tra loro, e infine il ruolo delle macchine nel dispiegarsi dei gesti anche più comuni. Sia nella fase esplorativa che in quella negoziale, sono appunto i livelli d'azione tipici di un medium a risultare più coinvolti. Del resto non può che essere così: il comunicare è un atto che esalta insieme il rischio e il compromesso; e dunque se bisogna sondare il terreno e insieme aggiustarne i profili non c'è di meglio che operare in quanto mezzo di comunicazione. Ma è chiaro che a partire dagli aspetti che investono specificatamente le rappresentazioni, i legami e la tecnologia comunicativa, risulta coinvolto l'intero modo di misurarsi con le cose, con se stessi e con gli altri che il secolo mette in gioco. Il cinema intercetta le questioni che si agitano attorno a lui in quanto mezzo di comunicazione; ma le intercetta in tutta la loro estensione e in tutte le loro connessioni. In questo senso il cinema non fa solo appello all'universo dei media, con le sue preoccupazioni e i suoi problemi: esso si pone come interlocutore ideale per chiunque intervenga sui modi d'essere del tempo. Appunto, è un laboratorio aperto a tutti: vi trovano riscontri e verifiche sia le pratiche più correnti che le attività meno comuni, sia le azioni quotidiane che quelle ancora un po' speciali. Come le pratiche estetiche (che peraltro, come abbiamo detto, sia avvicinano ormai alla quotidianità). Ecco allora che il cinema stabilisce con l'arte un rapporto stretto: l'una guarda all'altro perché è lì che gli snodi dell'esperienza novecentesca trovano una rappresentanza e un rilancio; perché è lì che alcuni dei temi e delle questioni che anch'essa agita vengono investiti di una forma esemplare.

Dunque il cinema come medium e il cinema come arte. Se l'accostamento è possibile, da un lato è perché nel nostro secolo l'estetico ha scoperto dei tratti comuni, per assonanza o dissonanza, con il comunicativo, dall'altro perché il cinema in quanto macchina di comunicazione ha messo a punto degli interrogativi e delle proposte che hanno funzionato da punti di riferimento per molti ambiti novecenteschi, compreso quello artistico. In questo senso il

cinema è veramente una presenza esemplare negli ultimi cent'anni: qualcosa con cui è inevitabile misurarsi. È questa esemplarità che alla fin fine ne fa, oltre che il medium per eccellenza del secolo, anche l'arte in qualche modo peculiare. Tutte e due le cose insieme: e l'una in forza dell'altra.

4. La nascita del cinema e il suo contesto: una nuova percezione della realtà

Abbiamo appena detto come la forza del cinema, sia in quanto medium che in quanto arte, consista nella sua capacità di riprendere e far maturare una serie di proposte e di interrogativi che attraversano la modernità. Ebbene, per mettere a nostra volta a fuoco tali proposte e tali interrogativi, facciamo un piccolo passo indietro e ricostruiamo, sia pur in modo sintetico, il contesto in cui il cinema nasce. Potremo cominciare a capire così con che cosa il quest'ultimo si trova a confrontarsi, e dunque a cosa risponde e a cosa reagisce.

Il quadro più generale entro cui si iscrive l'invenzione del cinema è quello definito dalla prima e soprattutto dalla seconda rivoluzione industriale, con le sue radicali innovazioni sul piano dei processi produttivi, sociali e culturali. Di questo quadro tuttavia mi sembra opportuno tener conto soprattutto di tre grandi fatti. Il primo è la profonda trasformazione che interviene nel corso dell'Ottocento nella maniera di percepire la realtà: il mondo non è più colto alla stessa stregua di prima; e anzi cogliere il mondo può rappresentare un problema.

Innanzitutto va ricordato come durante il XIX secolo si manifesti una progressiva valorizzazione della *dimensione visiva*. Questa valorizzazione trova il suo primo riscontro in una crescente diffusione delle immagini. Pensiamo alle illustrazioni che si affacciano sempre più spesso sulle pagine dei libri, a mettere letteralmente in scena i passaggi maggiormente significativi del racconto, fino a diventare esse stesse motivo di attrazione (un esempio tra tutti: la Divina Commedia con le incisioni di Doré). O pensiamo alle figure che caratterizzano i nuovi giornali illustrati,

dalle grandi tavole di copertina ai piccoli disegni che commentano i *fait divers*, e che narrano a loro modo e non di rado con maggior efficacia quanto viene descritto nella notizia di cronaca (un esempio: la *Domenica del Corriere*). O pensiamo ai manifesti che ornano sempre più spesso le strade della città, alcuni rozzi e approssimati, altri autentici capolavori, a firma ad esempio di Toulouse-Lautréc, di Mucha, o di Dudovich, ecc., e che diventano ben presto un elemento caratteristico del paesaggio urbano. Favorita da nuove tecniche di stampa, come la litografia o la cromolitografia, questa esplosione delle figure dà tra l'altro luogo a veri e propri nuovi media: basterà ricordare tra tutti la cartolina o il fumetto, che per l'appunto nasce, con *Yellow Kid*, nello stesso anno del cinema ⁸.

Ma la valorizzazione della dimensione visiva trova una prova anche nella crescente presenza di spettacoli o di giochi basati su dispositivi ottici, il cui successo è legato alla capacità di fornire visioni vivide e dettagliate sia del mondo reale che di mondi immaginari. Tra gli spettacoli basterà ricordare il Panorama e il Diorama. Il primo, inventato dall'irlandese Robert Barker sul finire del Settecento e diffuso in Europa fino alla fine del secolo successivo, consiste in un dipinto circolare molto accurato nei dettagli e nelle prospettive raffigurante per lo più un paesaggio (sia il Panorama inaugurato a Londra nel 1792 che quello inaugurato a Parigi nel 1799 presentano una vista della città); lo spettatore è posto al centro della sala, in modo che il suo orizzonte visivo sia interamente occupato dalla rappresentazione. Il Diorama, inventato da Daguerre nel 1822 a Parigi e immediatamente riproposto in moltissime città europee, presenta invece più vedute, realizzate disponendo degli oggetti reali di fronte a un fondale dipinto sui due lati, visibili entrambi quando si passa da un'illuminazione diretta a una per trasparenza; lo spettatore è collocato su di una piattaforma mobile, che ruotando passa da una veduta all'altra. Il Panorama e il Diorama non sono le sole forme di spettacolo visivo in funzione (meriterebbe una menzione anche la

⁸ Sulla diffusione crescente delle immagini nell'editoria, nel giornalismo e nella pubblicità (fino poi alla nascita di nuove forme come il fumetto), si veda una bella ricostruzione per l'ambiente italiano in F. Colombo, *La cultura sottile*, Bompiani, Milano 1998.

Fantasmagoria di Robertson, inaugurata a Parigi nel 1798, in cui grazie ad un uso sapiente di lanterne magiche sia fisse che mobili lo spettatore è introdotto al cospetto di scene ispirate ora alla storia e ora alla fantasia, da Robespierre che esce dalla tomba alla danza delle streghe): essi nondimeno ci dicono con chiarezza che la possibilità di vedere il mondo diventa un motivo di attrazione e parallelamente di investimento tecnologico. Quanto ai giochi ottici, basterà ricordare il *fenachistoscopio* e il *prassinoscopio*. Il primo, inventato da Plateau nel 1833, consiste in un disco di cartone con un certo numero di fessure lungo la circonferenza e con una serie di figure dipinte rappresentanti posizioni diverse di uno stesso movimento; il disco, posto davanti a uno specchio e fatto ruotare a una determinata velocità, consente all'osservatore che guarda nello specchio attraverso le fessure di ricomporre le diverse fasi in un unico movimento. Il Prassinoscopio, inventato da Reynaud nel 1877, è uno sviluppo del dispositivo precedente: le figure, dipinte su una striscia di carta posta all'interno di un cilindro rotante attorno a uno specchio sfaccettato, risultano facilmente ricambiabili; e l'immagine in movimento può essere riflessa su un piccolo schermo. Le macchine tradizionali, come la lanterna magica o il Mondo Nuovo, sono in questo modo o reintegrati nei nuovi dispositivi, o superati da essi quanto a capacità di riprodurre prospettiva e movimento ⁹.

In questo quadro un discorso a parte meriterebbe la fotografia. La sua rilevanza è percepita immediatamente, se il governo francese decide nel 1839 di acquistare da Daguerre il brevetto per renderlo di pubblico dominio; quanto alla sua diffusione, si fa rapidissima con l'introduzione intorno al 1850 dello strato sensibile al collodio che consente di ridurre il tempo di posa a circa due secondi. Il ritratto fotografico diventa accessibile alle tasche di molti; ma

⁹ Sulla diffusione di questi dispositivi, nel quadro di una storia del pre-cinema, si vedano A. Costa (a cura di), *La meccanica del visibile*, La Casa Usher, Firenze 1983, e L. Mannoni, *La grand art de la lumière et de l'ombre*. Archeologie du cinéma, Nathan, Paris 1994. Una più ampia ricostruzione dei percorsi che portano all'affermazione di una cultura visiva è in G. P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta*, Venezia, Marsilio, 1998. Una sintesi delle scoperte tecnologie che hanno portato alla nascita del cinema è in G. Grignaffini, *Signori e signori, il cinematografo!*, Marsilio, Venezia, 1995.

contemporaneamente si sviluppa anche l'uso della fotografia come mezzo di documentazione di nuove realtà, in particolare del mondo urbano, o di universi lontani, in particolare dei mondi esotici, e ciò tanto a fini scientifici (si pensi all'introduzione della fotografia antropologica, grazie alla quale si caratterizzano razze, etnie, ceti) quanto a fini di controllo sociale (la fotografia come strumento segnaletico per la polizia), o a fini di puro divertimento (non è un caso che il visore stereoscopico conosca nella seconda metà dell'ottocento un tale successo che ne fa, assieme alla pianola meccanica, l'oggetto moderno più diffuso nelle case) ¹⁰.

Infine la valorizzazione della dimensione visiva trova dei riscontri, e forse le proprie radici, in alcune mutate condizioni di vita. Pensiamo a come il progressivo imporsi dell'illuminazione artificiale, dapprima grazie alla lampada a gas a partire dal 1810, poi grazie alla luce ad arco a partire dal 1850, infine grazie alla lampadina elettrica a incandescenza a partire dal 1880 ¹¹, consenta in qualche modo di vedere nel buio; l'occhio può agire anche quando dovrebbe arrendersi alle tenebre. O pensiamo a come la disponibilità di nuovi mezzi di trasporto veloci quali i treni, che diventano d'uso relativamente comune a partire dal quarto decennio del secolo ¹², consente di vedere in un certo senso oltre l'orizzonte: l'occhio può

¹⁰ Sulla storia della fotografia si vedano soprattutto A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano 1976 e R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano 1996. Sulla fotografia e la nascita del cinema si veda H. Gernsheim – A. Gernsheim, *L.J.M. Daguerre: the History of the Diorama and the Daguerrotype*, Dover Publications, New York 1968.

¹¹ Per una storia dell'illuminazione nel XIX secolo, si veda W. Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der Künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Carl Hanser Verlag, München 1983 (tr. it. *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, Pratiche, Parma 1994). La datazione delle diverse tecniche di illuminazione è in Schivelbusch più articolata: qui ci siamo limitati a riferirci ai decenni in cui esse sono state diffusamente sperimentate o applicate.

¹² W. Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise*, Carl Hanser Verlag, München 1977 (tr. it. *Storia dei viaggi in ferrovia*, Torino, Einaudi 1988). Sulle trasformazioni nella percezione dello spazio e del tempo e i loro contraccolpi nel campo espressivo si veda S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1983 (tr.it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1995).

ampliare il proprio raggio d'azione, percorrere il territorio con una rapidità prima sconosciuta. Innovazioni come quelle che abbiamo appena citato rappresentano delle vere e proprie svolte non solo nei modi di vivere individuali e collettivi, o nell'organizzazione sociale e produttiva, ma anche nella maniera di rapportarsi alla realtà: quest'ultima può offrirsi allo sguardo di chi la abita con una ricchezza e una disponibilità straordinarie. Il mondo preme su chi lo osserva: gli si fa appresso, gli si rivela. Se è vero che l'Ottocento è il secolo in cui si mette in opera il più sistematico e audace progetto di appropriazione del reale, è anche vero che questa appropriazione è prima di tutto un impadronimento visivo.

Dunque la dimensione visiva invade il campo dei testi, il campo delle macchine, il campo stesso dell'esperienza quotidiana. Lo sguardo può celebrare la propria affermazione. E tuttavia una tale affermazione è un processo contrastato e contraddittorio: il privilegio assegnato allo sguardo è accompagnato da una serie di evidenti squilibri. È ben vero infatti che gli stimoli visivi aumentano in numero e in intensità: il mondo circostante offre più numerose e più intense sollecitazioni agli occhi dell'osservatore, fin quasi a sovrastarlo. Tuttavia interviene anche la sensazione di perdere delle importanti fette di realtà: anche a spalancare gli occhi, ci sono zone che diventano inaccessibili. L'esperienza del viaggio in treno è a questo proposito esemplare. Man mano che il convoglio avanza, si rendono disponibili nuovi e diversi panorami; e nondimeno il paesaggio visto dal finestrino scorre troppo veloce, appare schermato dai pali, si allontana quando i binari salgono sui viadotti, scompare improvvisamente quando si entra nelle gallerie; il risultato è che in qualche modo si dissolve proprio davanti agli occhi del viaggiatore. Verlaine descrive questa sensazione in alcuni splendidi versi: "Il paesaggio nella cornice dei finestrini/ corre furiosamente, e pianure intere/ con acque grano alberi e cieli/ vanno inabissandosi nel crudele turbine/ dove cadono gli esili pali del telegrafo,/ i cui fili hanno lo strano movimento di uno svolazzo"¹³. Ma la sensazione di

¹³ P. Verlaine, *La bonne chanson* 1870 (tr.it. in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1992, pg. 163). Sulla "perdita del paesaggio" legata ai viaggi in ferrovia, si veda Schivelbusch, *Storia dei viaggi in ferrovia*, cit.

inaccessibilità del reale interviene anche in altre situazioni. Ad esempio gli interni degli edifici in ferro e vetro, inondati di luce, il cui prototipo è il Crystal Palace costruito a Londra a metà secolo, fanno sì che non si riesca più a cogliere l'esatta articolazione degli spazi e l'esatto volume degli oggetti in essi contenuti: l'aumentata visibilità delle cose diventa un motivo di impaccio¹⁴. Ne deriva una sorta di senso di precarietà connesso all'attività scopica: vedere è afferrare le cose, ma forse anche smarrirle.

Il campo dell'arte figurativa ci offre delle belle esemplificazioni di questa situazione ambigua, in cui il vedere di più e il vedere di meno si intrecciano tra di loro. Nel corso del XIX secolo, la pittura si dimostra profondamente incline a ampliare i confini di ciò che appare degno d'essere dipinto, così come si dimostra apertamente impegnata a ritrarre la realtà così come essa appare. Ecco allora che il pittore orienta la propria attenzione sulle scene di vita quotidiana, sulle classi umili, sui gesti comuni, quando non allarga i confini del suo mondo, e attraversate le frontiere diventa cronista dell'esotico; ecco soprattutto che lo fa cercando di recuperare questi universi fin qui meno visti nella loro esattezza, oltre che nella loro profonda dignità, senza per forza ricorrere al folklorico, al pittoresco o al macchiettistico. Un simile slancio si manifesta sia in chi vuole riallacciarsi alla tradizione, magari per rinnovarla, sia in chi cerca nuove strade che lo allontanano dal passato: penso in Francia a Delacroix, ma anche a Millet, a Corot, a Courbet, ecc. Tuttavia, lungo questa strada, la pittura scopre presto che uno sguardo attento al reale è spesso uno sguardo precario. Voler cogliere la realtà sul fatto significa ad esempio rinunciare ad una pittura "finita", e privilegiare lo schizzo o il bozzetto che consentono una presa d'atto rapida ma anche approssimativa del mondo. Ancora, voler cogliere la realtà nella sua concretezza significa spogiarla di ogni esemplarità, e limitarsi a rappresentare qualcosa nella sua pura occasionalità. Infine voler cogliere la realtà così come appare significa catturarne gli aspetti meno stabili, le sembianze più momentanee, con il rischio di renderla quasi indecifrabile. Gli impressionisti sperimentano a fondo queste contraddizioni. Da un lato non pongono vincoli ai loro

¹⁴ Schivelbusch, *Luce*, cit.

soggetti: non ci sono né temi né punti di vista privilegiati; tutto può essere rappresentato sulle loro tele. Dall'altro lato questa disponibilità si traduce anche nel desiderio di afferrare le cose nella loro singolarità, rispettando i diversi modi in cui si manifestano, rappresentandole nella loro più assoluta contingenza, nel loro "qui" e "ora" (si pensi alla celebre serie delle cattedrali di Rouen dipinte da Monet: ogni quadro cerca di restituirci appieno l'unicità dell'angolo visuale e delle condizioni di luce con cui la facciata è colta). Il punto d'arrivo, spesso, è un dissolversi dei contorni, un sovrapporsi di tratti di colore, che rendono quanto è dipinto quasi illeggibile. Insomma, l'impegno a arricchire l'enciclopedia delle immagini, a ampliare il registro del visibile, può portare l'occhio a incontrare un vero e proprio scacco¹⁵.

Anche la letteratura ottocentesca ci offre numerosi esempi di come il bisogno di ampliare il raggio del visivo (o semplicemente la constatazione che il visivo ha ormai debordato dai suoi vecchi confini) si accompagna alla paura che il vedere sia una attività minata da interne debolezze. Un buon campo di prova è il romanzo fantastico, cui Max Milner ha dedicato una attenta ricognizione¹⁶. Nei racconti di Hoffman, ad esempio, assistiamo a una proliferazione degli strumenti ottici: abbiamo a che fare con cannocchiali (al centro ad esempio de *L'uomo di sabbia*), con specchi (*La casa deserta*), con occhiali (*La Principessa Brambilla*), ecc. Questi strumenti schiacciano l'idea di percezione del mondo sull'idea di percezione visiva, ma insieme si presentano anche come costante fonte di inganno, di perdizione, di morte: la conoscenza passa attraverso la visione, ma la visione non sempre è conoscenza corretta e produttiva. In altri autori, quali Walter Scott, Mary Shelley, Bram Stoker, Villier de l'Isle Adam o Jules Verne (esplorati in questa prospettiva da Lucilla Albano)¹⁷ la

¹⁵ Sull'esemplarità dell'impressionismo anche rispetto al cinema, si veda J. Aumont, *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, cit.

¹⁶ M. Milner, *La fantasmagorie*, PUF, Paris 1982 (tr. it. *La fantasmagoria*, Il Mulino, Bologna 1989).

¹⁷ L. Albano, *La caverna dei giganti*, Pratiche, Parma 1982. Per un'analisi dei collegamenti tra "precedenti letterari" e dispositivo cinematografico quale si è storicamente realizzato, si veda anche A. Abruzzese, *La grande scimmia*, Napoleone, Roma 1979.

presenza massiccia di dispositivi ottici ci dice che il mondo viene progressivamente considerato il luogo di una messa in scena, una sorta di teatro che dispiega i suoi accadimenti proprio davanti ai nostri occhi, ma anche che i confini tra verità e fantasia, tra fattuale e immaginario, tendono a farsi sempre più sottili.

Infine, la dialettica tra ampiezza e fragilità della visione si ripropone anche a livello per così dire gnoseologico. Per un verso, specie in ambito popolare, trionfa la convinzione che solo l'esperienza visiva porti al sapere. Ne sono una testimonianza le numerose storie di eroi il cui merito è aver saputo mettere a frutto la loro capacità di guardare: scienziati che partoriscono le loro scoperte a partire dall'osservazione di quanto tutti hanno trascurato; politici che tessono le alleanze giuste poiché sanno prevedere il futuro delle nazioni; poliziotti che risolvono i casi sapendo intravedere gli indizi tra i segni che ingombrano i luoghi del delitto, ecc. In queste storie il collegamento greco tra visione e conoscenza (sancito dall'uso di una stessa parola: *theorein*) sembra trovare una nuova e radicale celebrazione, dopo che nei secoli precedenti lo sguardo aveva subito un certo declassamento, o perché postposto a altri sensi (nel medioevo, gli fa concorrenza l'olfatto), o perché messo sotto tutela di un sapere pregresso (si pensi al vedere come conferma delle *authoritates*, o, più tardi, come semplice presa d'atto di un ordine preconstituito). In questa direzione, personaggi come Sherlock Holmes o come Dupin, protagonista di alcuni straordinari racconti di Edgar Allan Poe, diventano dei veri e propri simboli: dimostrano quanto sia importante possedere un colpo d'occhio che sa innestarsi su, e essere alla base di, un ferreo ragionamento. Grazie a loro, capacità scopica e capacità logica appaiono come due facce della stessa medaglia. Per un altro verso però il tradizionale concetto di visione subisce alcuni seri colpi: l'idea di un osservatore che, padrone del proprio sguardo, accede direttamente alle cose, entra in qualche modo in crisi. In particolare, come ha mostrato assai bene Jonathan Crary¹⁸, ciò che negli anni '20 e '30 del XIX secolo viene messo in dubbio da una serie di acquisizioni, non ultime quelle dei fisiologi nelle loro ricerche sulla percezione ottica, è il fatto che ci sia una corrispondenza esatta tra il

¹⁸ J. Crary, *Techniques of the Observer*, Mit Press, Cambridge-London 1996.

mondo reale e la sua immagine mentale, e che dunque la visione rifletta la verità delle cose. Tra la realtà e quanto percepiamo c'è un terzo termine di cui bisogna tener conto, e cioè il corpo dell'osservatore: l'occhio non è una semplice finestra attraverso cui i dati esterni affluiscono al nostro interno, ma un organo iscritto in un organismo vivente¹⁹. Ne consegue che la vista, lontana dall'essere un senso disincarnato, che funziona in tutti gli individui e in tutte le situazioni allo stesso modo, è piuttosto un'attività in cui svolgono un ruolo altrettanto importante gli stimoli provenienti dal mondo e le capacità sensoriali del soggetto; dunque l'immagine della realtà che un osservatore possiede non è un dato immediato, valido per chiunque, ma piuttosto il frutto di un'elaborazione che deve fare i conti con parecchi fattori in gioco, compresa la singolarità del percipiente. Inutile dire che questa nuova concezione del vedere evidenzia non solo la fisicità dell'atto, e con essa la sua singolarità e la sua contingenza; mette in luce anche la sua provvisorietà, le sue possibili debacle, i suoi punti ciechi. Se vedere è mettere in mezzo, tra il mondo e la sua percezione, il proprio corpo, è anche attivare un processo, che per la sua natura, è esposto a infiniti rischi e limitazioni²⁰.

¹⁹ Per Crary questa idea dell'occhio come finestra disincarnata trova il proprio principale riscontro nella "camera obscura" quattrocentesca. La svolta che si realizza nella prima metà dell'Ottocento porta con sé un ripudio di questo dispositivo e insieme delle filosofie della conoscenza che alla "camera obscura" si erano in qualche modo rifatte, come in Locke o in Cartesio. I fisiologi fanno avanzare un nuovo paradigma concettuale, che troverà dei riscontri in nuovi dispositivi, come la macchina fotografica e poi il cinema.

²⁰ Max Milner descrive la stessa trasformazione epistemologica che sta al centro dell'investigazione di Crary partendo da un altro campo di indagine: "Tutto cambia -e la rivoluzione ha inizio con Kant- quando l'uomo non è più concepito come un essere che prende conoscenza di un mondo retto dalle leggi dell'ottica, ma come un essere che riceve, attraverso i diversi sensi, messaggi di cui raccoglie e interpreta i dati in modo da costruire un'immagine del mondo che richiede la partecipazione di tutto il suo essere. L'occhio allora non è un apparecchio ottico che trasmette al cervello immagini che esistono così come sono all'esterno. Ma è uno strumento di codificazione e decodificazione che trasmette informazioni le quali hanno continuamente bisogno di essere interpretate e la cui interpretazione varierà

La serie di fatti che abbiamo elencato ci suggerisce assai bene come nel corso dell'Ottocento i confini della visibilità si allarghino: tuttavia sia le condizioni perché ciò avvenga, sia i procedimenti messi in campo si rivelano complessi e talvolta contraddittori. Non mancano né mancheranno i tentativi di trovare delle soluzioni. Schivelbusch ad esempio ricostruisce il progressivo affermarsi di uno "sguardo panoramico". Il viaggiatore che osserva il paesaggio circostante attraverso il finestrino del treno, si abitua a averne una visione d'insieme; in questo modo rinuncia ai dettagli, all'esatta distinzione tra le cose, a privilegiare ciò che si trova in primo piano, ma in cambio non ha più la sensazione che quanto lo circonda gli sfugga di mano. Questa riconquista del mondo gli consente tra l'altro di sostituire o integrare il paesaggio reale con un paesaggio immaginario, qual è quello che gli viene descritto dai libri che ormai di frequente legge durante il viaggio. La realtà non gli scappa più: è sua sia attraverso l'occhio che attraverso l'immaginazione ²¹. In altri casi la ricerca di un compromesso tra uno sguardo sempre più impegnato e un mondo che rischia di sfuggire passa attraverso un "addomesticamento" dei contenuti della visione. Pensiamo in particolare a come la fotografia, specie nella seconda metà del secolo, esplori nuovi angoli e nuovi aspetti della realtà e, con la scusa di offrircene una documentazione, li inquadri in pose che diventano ben presto canoniche: porzioni di mondo che fin qui non avevano avuto una piena rappresentazione diventano perfettamente riconoscibili, ricondotte come sono a una rigida iconografia. I pazzi, i criminali, gli aborigeni, grazie alla maniera in cui sono ritratti, diventano dei "tipi" immediatamente identificabili; così come i suburbi, le strade brulicanti, le città del nuovo mondo, i paesaggi esotici, diventano degli "scenari" collocabili con facilità ²². Infine il bisogno di sciogliere

totalmente a seconda della natura dei segnali ricevuti e delle disposizioni interne dell'essere che le riceve". M. Milner, *La fantasmagoria*, cit., p. 167.

²¹ W. Schivelbusch, *Storia dei viaggi in ferrovia*, cit., pp. 55-73.

²² Sulla fotografia come "conquista" e "archiviazione" del mondo, si veda in particolare S. Sontag, *On Photography*, Farrar-Straus and Giroux, New York 1973 (tr. it. *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978). Per un inquadramento storico della tendenza di cui qui parliamo, si veda E. Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano 1998.

le tensioni tra sguardo e realtà porta anche a soluzioni per così dire “unilaterali”. Pensiamo ad esempio a come la pittura (ma qui scivoliamo già nel Novecento) rinunci volentieri a raffigurare il mondo, e preferisca tradurre sulla tele le pure e semplici sensazioni del pittore a prescindere dall’oggetto che le suscita, o inseguire le forme chiave dell’Essere indipendentemente dai singoli fenomeni (questo oggetto, questa scena) in cui esso si concreta. La realtà non si dà più a vedere, se non in forma assai indiretta, attraverso il sentire o l’agire dell’artista (Picasso), o nelle vesti di “cifra dell’universo” (Kandiski, Mondrian). Dunque i tentativi di trovare una via d’uscita al *paradosso dello sguardo* che si allarga e si acuisce e di una realtà che rischia di perdersi certo non mancano. Quelli che abbiamo segnalato sono solo alcuni tra i molti messi in campo. E nondimeno il nodo rimane, a caratterizzare uno dei grandi sfondi su cui la nascita del cinema si innesta.

Vedremo più avanti come questa dialettica inneschi tutta una serie di alternative e di tensioni destinate a esplodere nel Novecento. Così come vedremo quali saranno le soluzioni che il cinema proverà via via a dare. Per intanto ci basterà sottolineare, a mo’ di conclusione, i legami più immediati tra la nascita di quest’ultimo e lo scenario che abbiamo appena descritto, sia pur in modo troppo rapido. Il fatto che il cinema sia una macchina ottica apertamente complice dell’allargamento della sfera visiva, che catturi la realtà in tutte le sue manifestazioni e insieme la conservi in una sorta di archivio, che esplori nuovi mondi e insieme li renda familiari, che costeggi l’imprevedibile e insieme alleni a far fronte a ogni sorpresa, che assedi il suo spettatore e insieme non lo metta in situazione di pericolo reale, questi fatti e tutti gli altri che potremmo citare ci dicono che esso si colloca assai bene nel contesto che abbiamo appena descritto. Ne trae partito e nello stesso tempo ne raccoglie le sfide. Per avanzare alcune nuove domande e alcune significative soluzioni.

5. La nascita del cinema e il suo contesto: il crescere della metropoli

Il secondo grande scenario entro cui collocare l'invenzione del cinema, per capire i problemi con cui questo si confronta e poi il ruolo che giocherà rispetto alla cultura novecentesca, è la profonda trasformazione che interviene nel XIX secolo nell'ambiente di vita, e in particolare *l'esplosione delle metropoli*²³. Questa esplosione ha più di un risvolto.

Sul piano urbanistico, la grande città diventa un universo sempre più complesso. La sua unità si frantuma definitivamente: alle vecchie case si affiancano zone residenziali di recente costruzione, alla babele di viuzze si aggiungono ampi boulevard, ai quartieri popolari si alternano quartieri borghesi, ai palazzi di un tempo si giustappungono moderni edifici in cui risiedono nuovi poteri. In parallelo, il tessuto urbano si apre a ospitare quanto gli è in apparenza estraneo: porzioni di natura trovano posto in una realtà profondamente marcata dalla cultura, come ben dimostrano i parchi o gli zoo; ricordi visibili del passato sono inclusi in uno spazio declinato al presente, come dimostrano le antiche vestigia o le rovine conservate con accuratezza. Sto pensando alle grandi città europee, Londra o Parigi; ma la stessa cosa vale, sia pur con alcune differenze, anche per le metropoli americane, come New York e più tardi Chicago. Alla radice di questo processo di complessificazione, c'è un vistoso e rapido allargamento dei confini dei grandi centri abitati: nel corso del secolo, questi si espandono con una velocità e un'ampiezza inedite, annettendo quando è necessario i nuclei vicini, per svilupparsi poi lungo direttrici prima non sfruttate. Ecco allora che ai

²³ Sul ruolo della metropoli nella cultura tra Otto e Novecento, vanno citati due contributi ormai classici: W. Benjamin, "Paris, Hauptstadt der 19 Jahrhundert", in *Shriften*, Suhrkamp, Frankfurt 1955 (tr. it. "Parigi capitale del XIX secolo", in *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986); e G. Simmel, *Die Grosstädte und das Geistleben* (tr. it. a cura di P. Jedlowski, *La metropoli e la vita dello spirito*, A. Armando, Roma 1995). Utili elementi in A.F. Weber, *The Growth of Cities in the nineteenth Century*, Cornell Univ. Press, Ithaca 1967. Un'efficace sintesi in E. Jones, *Metropolis. The World Great Cities*, 1990 (tr. it. *Metropoli*, Donzelli, Roma, 1993) da cui ho tratto gran parte dei dati.

grandi luoghi di culto, alle residenze delle autorità religiose e civili, o al distretto degli affari, che continuano a essere collocati nel cuore della metropoli, si aggregano fabbriche sparse su tutto il territorio, quartieri operai e slums abitati da sottoproletari, depositi di merci e uffici commerciali, sobborghi borghesi e zone di divertimento, grandi stazioni ferroviarie e terre di nessuno. Il risultato è un gigantesco puzzle i cui pezzi faticano a ricomporsi. E ciò a maggior ragione se si pensa alla frenesia che percorre la città, ben identificata dal crescente traffico di mezzi privati e pubblici e dal continuo spostarsi dei suoi abitanti da un punto all'altro per ragioni di lavoro o di svago: la febbre del movimento accresce la confusione.

Musil, nelle prime pagine de *L'uomo senza qualità*, ci fornisce un pregnante ritratto di questo nuovo universo urbano. Parlando di Vienna (ma siamo anche pregati di non vincolarci troppo a una tale identificazione), scrive: "Come tutte le metropoli era costituita da irregolarità, avvicendamenti, precipitazioni, intermittenze, collisioni di cose e eventi, e, frammezzo, punti di silenzio abissali; da rotaie e da terre vergini, da un gran battito ritmico e dall'eterno sconvolgimento di tutti i ritmi; e nell'insieme somigliava a una vescica ribollente posta in un recipiente materiato di case, leggi, regolamenti e tradizioni storiche"²⁴. La metropoli è appunto accumulo, sovrapposizione, affollamento: in questo senso tende a diventare uno spazio-mondo, in cui possono convivere realtà diverse e in cui tutto può essere ospitato²⁵.

Questo movimento tuttavia è accompagnato e quasi compensato da un altro: la metropoli, sia nelle sue singole parti che nel suo complesso, si presenta anche come una sorta di grande palcoscenico. Pensiamo ai grandi boulevard: prima ancora di costituire una soluzione funzionale a alcuni problemi emergenti (facilitano il traffico e dissuadono dall'erigere barricate), rappresentano una soluzione estetica grazie a cui si possono fornire delle quinte e delle linee di fuga all'occhio del cittadino. O pensiamo ai nuovi quartieri:

²⁴ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* 1930, 1933, 1943 (tr. it. *L'uomo senza qualità*, vol. 1, Einaudi, Torino 1996, pag. 6).

²⁵ Uso il termine spazio-mondo in modo diverso dall'idea di Weltstadt (città mondiale) discussa da P. Hall, *World Cities*, Weidenfeld and Nicolson, Londra, 1984.

le case ben proporzionate, omogenee nel loro stile e allineate le une alle altre, disegnano un ambiente in cui è evidente il tentativo di costruire un'armonia. Ma pensiamo anche alle strade e alle piazze del centro urbano: le insegne chiassose, i grandi cartelloni pubblicitari, i festoni e gli addobbi che spesso sono disposti a decorazione, fanno di queste zone dei veri e propri luoghi di spettacolo. La stessa cosa vale per altri ambienti che non sono nati per questo: le vestigia storiche, più che promuovere il ricordo del passato, finiscono con il diventare dei semplici angoli pittoreschi; lo zoo, più che ospitare la natura, finisce con il fornirne una ricreazione del tutto artificiale. Da questo punto di vista, la metropoli, oltre che uno spazio-mondo, è anche un teatro-mondo. È il luogo di un allestimento, di una messa in scena.

Il culmine di una simile tendenza è rappresentato dalle numerosissime Esposizioni Universali che vengono organizzate tra il XIX e il XX secolo: solo a Parigi se ne succedono diverse edizioni nel 1855, 1867, 1878, 1889 e 1900²⁶. Esse consistono essenzialmente in una serie di padiglioni in cui vengono ospitati prodotti da tutto il mondo, novità tecnologiche, curiosità varie. Spesso la struttura o l'addobbo dei padiglioni è ispirato ai paesi da cui provengono le merci esposte; inoltre le diverse sezioni dell'Esposizione sono legate tra di loro da una scenografia complessiva, che prevede anche costruzioni di particolare effetto, come ad esempio il Crystal Palace edificato per l'Esposizione di Londra del 1851 o la Tour Eiffel eretta per l'Esposizione parigina del 1889; infine il tutto comprende anche una zona per i divertimenti, con attrazioni quali panorami o diorami, ruote, giostre, toboga, montagne russe, ecc. Aggiungiamo che la spettacolarità non è garantita solo dalla natura degli oggetti esposti e dalla forma dei luoghi espositivi, ma anche dalla creazione di nuovi punti di vista: il visitatore può trovarsi immerso in una luce che cambia il senso degli ambienti e dei volumi, come nel Crystal Palace

²⁶ La letteratura sulle Esposizioni Universali è ormai imponente; si vedano almeno L. Aimone – C. Olmo, *Le esposizioni 1851-1900: il progresso in scena*, U. Allemandi & Co., Torino 1990, e R.D. Altick, *The Shows of London*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1978. Per un esame delle Esposizioni Universali nell'ottica della nascita del cinema, è fondamentale A. Friedberg, *Window Shopping*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles /London 1993.

con le sue pareti di vetro e ferro; può contemplare l'intero paesaggio dall'alto, come dalla Tour Eiffel, che rende disponibile a tutti una prospettiva fino a allora non accessibile; può osservare l'Esposizione da ferrovie sopraelevate o da bateaux mouches, che simulando l'esperienza del viaggio consentono uno sguardo d'insieme. Il risultato è l'elaborazione di uno spazio apparentemente deputato a documentare le conquiste dell'industria e dell'artigianato, e più in generale a offrire in visione pezzi di realtà provenienti da tutto il mondo, ma in realtà chiamato a fornire occasioni di meraviglia e di stupore. Insomma, uno spazio dedicato all'informazione e alla conoscenza, ma anche basato su un accorto allestimento e capace di far godere di un continuo spettacolo. Con l'Esposizione Universale scopriamo allora, all'interno della metropoli, una rappresentazione in scala di ciò che la metropoli è nella sua più intima natura: appunto, un gran teatro, che fa di tutto quanto sa inglobare in sé un'occasione di intrattenimento.

Le Esposizioni Universali rappresentano nella vita della città ottocentesca un vero e proprio evento; ma ci sono altre realtà più quotidiane che obbediscono allo stesso principio. Mi riferisco in particolare alle gallerie commerciali e ai grandi magazzini. Quanto alle prime (a cui Benjamin, che le considerava emblemi della modernità, ha dedicato un ampio lavoro mai terminato)²⁷, nascono come passaggi coperti per collegare tra loro zone diverse della città, ma ben presto si rivelano luoghi privilegiati per ospitare negozi, caffè, attrazioni. Caratterizzate da una continua animazione, attraversate da una umanità variegata, considerate degli autentici "salotti", sono luogo di incontro, di aggregazione, di divertimento. In esse attività assai differenziate trovano un unico contenitore, caratterizzato sul versante architettonico da uno stile elegante e leggero, e nondimeno attento a una certa monumentalità. La loro epoca d'oro coincide con la seconda metà del XIX secolo: il loro erede sarà il Mall americano²⁸. Quanto ai grandi magazzini, rappresentano

²⁷ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983 (tr. it. *Parigi capitale del XIX secolo*, cit.).

²⁸ La continuità tra gallerie e mall è sottolineata in particolare da A. Friedberg, cit.

una vera e propria rivoluzione nei modi dell'offerta delle merci ²⁹. Non solo rendono disponibile nello stesso spazio una grande quantità di beni di tutti i tipi, dai capi di vestiario agli oggetti di arredamento, dal cibo agli articoli di toeletta, dalle stoffe alle piccole macchine domestiche; ma espongono anche questi articoli in bella vista, seguendo una disposizione che mira a riempire gli occhi del potenziale acquirente e a spingerlo a appagare i suoi desideri, e che si ripropone di reparto in reparto, per riflettersi infine sull'architettura e sull'arredo del grande magazzino stesso. Emile Zola, che ha dedicato al sorgere di uno di questi empori un romanzo, *Au Bonheur des Dames*, oltre a mettere in luce le conseguenze sociali che ha la sua affermazione sulle altre attività economiche del quartiere, o la durezza della vita di chi vi lavora, dedica anche numerose pagine a descrivere il modo in cui sono disposte le merci. Nel capitolo conclusivo, il grande magazzino rinnovato inaugura una sorta di gigantesca "fiera del bianco": "a sinistra, la galleria Monsigny allungava promontori bianchi di tela e di lino, rocce bianche di lenzuoli, asciugamani e fazzoletti; a destra la galleria Michodière, occupata dalle mercerie, dai cappellini e dalle lanerie, esponeva delle costruzioni bianche tutte fatte di bottoni di madreperla; una decorazione fatta con il sovrapporsi di calze bianche; una sala intera coperta di lanina bianca su cui andava a posarsi una luce che veniva da lontano. Ma principalmente raggiava la galleria centrale, coi nastri e le cravatte, i guanti e le sete. I banchi non si vedevano più sotto i bianchi delle sete, dei nastri, delle cravatte e dei guanti. Attorno alle colonnine di ferro si alzavano sbuffi di mussolina bianca, legati di tanto in tanto da fazzolettoni di seta bianca. Le scale erano addobbate di stoffe bianche (...) E tutto quel bianco prendeva le ali, si alzava e si

²⁹ Sul grande magazzino come spazio pubblico per le donne si vedano: S. Porter Benson, *Counter Cultures: Saleswomen, Managers and Customers in American Department Stores 1890-1940*, University of Illinois Press, Urbana 1986 e M.B. Miller, *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store 1869-1920*, Princeton University Press, Princeton 1981. Per una storia del grande magazzino si veda: H. Pasdermajian, *The Department Store: Its Origins, Evolution and Economics*, Newman Books, London 1954.

perdeva come un volo di cigni...”³⁰. La natura teatrale del grande magazzino è sottolineata perfettamente: le merci formano un grande e calibratissimo spettacolo. Semmai c’è da aggiungere che qui, come e più di quanto non avvenisse nella galleria o nell’esposizione universale, la messa in scena è strettamente collegata all’attività economica: esibizione e commercio vanno di pari passo e si giustificano a vicenda. Questo ci ricorda che nella metropoli il gran teatro del mondo è spesso, se non sempre, un gran mercato del mondo.

Fin qui abbiamo esaminato la metropoli essenzialmente nella sua struttura urbanistica: ma la presenza di una crescente complessità e insieme il sovrapporsi a essa di una sistematica messa in scena è evidente anche quando la analizziamo nella sua struttura sociale. La città moderna si presenta infatti innanzitutto come aggregato di individui che non condividono necessariamente gli stessi punti di riferimento, gli stessi orientamenti e valori, gli stessi criteri di comportamento, la stessa storia pregressa. Nella metropoli ceti, etnie e culture diverse convivono fianco a fianco senza necessariamente fondersi. La causa di un tale fenomeno sta, di nuovo, nella rapidissima espansione della città ottocentesca: nel corso del secolo essa conosce, in parallelo all’allargamento territoriale, anche a un notevole incremento demografico. Londra ad esempio, che ha un milione di residenti nel 1800, ne conta due e mezzo nel 1850 (il 14,9 % della popolazione inglese totale) e otto milioni nel 1900 (il 18,7 % del totale). La maggior parte di questi nuovi abitanti sono frutto di immigrazione interna o esterna: Londra vede l’arrivo di più di centomila irlandesi a seguito della grande carestia della fine degli anni ‘40; e questo gruppo etnico, con la sua lingua e la sua religione diverse da quella degli altri abitanti, costituisce un nucleo di difficile integrazione. Da questo punto di vista le città americane costituiscono degli esempi ancor più eclatanti: già a metà secolo, il 45% degli abitanti di Cincinnati, il 47% di quelli di New York, e il 50% di quelli di Sant Louis e di Chicago sono costituiti da stranieri. Il tradizionale cosmopolitismo dei grandi centri abitati ne risulta

³⁰ E. Zola, *Au Bonheur des Dames* 1883 (tr. it. *Al paradiso delle signore*, Rizzoli, Milano 1989, p. 444)

sconvolto: non si tratta più di ospitare nuclei provenienti da altrove e insieme mantenerli separati dal corpo dei cittadini (pensiamo al ghetto medioevale), ma di fondare la propria esistenza sulla confluenza e la mescolanza, anche se non sempre pacifiche. Ciò significa che la metropoli cessa d'essere una civitas: è ben vero che permangono delle isole nazionali o etniche, come le diverse Little Italy o Chinatown che caratterizzano molte delle grandi città americane; e è ben vero che continuano a esistere delle marcate differenze, come quella tra zone ricche (il West End londinese) e zone povere (l'East End); ma se si prende lo spazio urbano nel suo complesso, ciò che trionfa è l'intersezione e la sovrapposizione. In questo quadro, l'individuo si ritrova sganciato da ogni vincolo esclusivo, libero di stringere nuovi rapporti, pronto a transitare da un ambiente all'altro; ma può anche sentirsi perduto, circondato dagli altri e nondimeno solo, con mille possibilità davanti ma senza più alcuna vera appartenenza.

Ci sono parecchie esperienze, tipiche della metropoli, che danno ragione di questa sottile contraddizione. Pensiamo ad esempio a come la città moderna consenta ai suoi abitanti di vivere una buona parte della giornata con i colleghi di lavoro, di celebrare le proprie origini in una comunità etnica, di formarsi una famiglia, di divertirsi con gli amici, ecc., senza che nessuno di questi gruppi sociali rappresenti un luogo esclusivo di formazione dell'identità, per funzionare invece da semplice punto di transito. O ancora, pensiamo a come la città moderna allinei tempi e i luoghi diversi, dal momento dell'impegno a quello del divertimento, dalla casa entro le cui mura si celebrano i rituali domestici al tempio in cui si officiano i rituali religiosi, senza che nessuno di essi possa vantare una priorità, e neppure una necessaria continuità con l'altro.

Tuttavia l'esperienza che forse meglio sintetizza la realtà urbana è quella della folla ³¹. La folla nasce da una grande concentrazione di individui non intenti necessariamente alle medesime attività, né necessariamente in sintonia tra loro: è folla quella degli impiegati che

³¹ Sul problema della folla a fine ottocento rimandiamo al classico Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, F. Alcan, Paris 1926 (tr. it. *Psicologia della folla*, Ed. Antonioli, Milano 1946).

escono alla medesima ora dagli uffici e si avviano verso casa; ma è folla anche e soprattutto quella dei cittadini che ingombrano le vie, alcuni occupati in acquisti, altri in conversazioni, altri semplicemente di passaggio. Importante è piuttosto la continua agitazione che percorre questa moltitudine, quasi una scossa elettrica che la attraversa e provoca sussulti e contrazioni. E ancor più la confusione dei corpi, delle foggie e dei gesti, che rende questa moltitudine una realtà indifferenziata. Come spiega assai bene Poe nel suo racconto *L'uomo della folla*³², quest'ultima è composta da tipi umani e sociali diversi, che solo un occhio allenato sa distinguere; osservata nel suo complesso, essa appare invece come un'entità informe, di cui non si sanno cogliere i singoli tratti; il suo continuo moto impedisce ulteriormente di afferrarne la strutturazione. Dunque la folla è il luogo per eccellenza del molteplice e dell'indistinto: chi è immerso nella folla, vi si perde. Il flâneur, studiato da Benjamin sulla scorta di Baudelaire, è forse l'unico a trarre profitto da questa situazione: "godere il bagno di folla è un'arte; e può farlo soltanto chi, alle spese del genere umano in un'incetta di vitalità, ha ricevuto in dote da una fata fin dalla culla, insieme a quel soffio, il gusto del travestimento e della maschera, l'odio della fissa dimora e la passione del viaggio"³³. Ma anche il flâneur rischia di smarrirsi. "Moltitudine, solitudine: termini consimili e scambievoli in un poeta attivo e fecondo"³⁴: il flâneur sa far fronte all'una e all'altra; ma anche per lui, abituato come si direbbe oggi a scivolare sulle onde dell'esistenza, c'è sempre in agguato il pericolo di un naufragio.

³² E.A. Poe, "The man of the Crowd", in *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, 1840 (tr. it. "L'uomo della folla", in *Racconti*, Rizzoli, Milano 1980).

³³ C. Baudelaire, "Le folle", in *Lo spleen di Parigi*, Einaudi, Torino 1997, pp. 27-28. Queste figure di "uomini nella folla" nel racconto otto/novecentesco sono analizzate da A. Abruzzese, *Lo splendore della tv*, Costa & Nolan, Genova, 1995, pp. 63-96.

³⁴ Ibidem. Sulla figura del flâneur Benjamin riflette nel celebre saggio "Di alcuni motivi in Baudelaire", in W. Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 89-130. Oltre a Benjamin il tema del girovagare in città ad inizio secolo emerge in F. Hessel, *Spazieren in Berlin*, Dr. Hans Epstein Verlag, Wien/Leipzig 1929. Tra gli studi recenti si veda W. Chapman Sharpe, "Poet as passant: Baudelaire's 'Holy Prostitution'", in *Unreal Cities: Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot and Williams*, John Hopkins University Press, Baltimore 1990.

Altre figure meriterebbero attenzione. Basterebbe citare la *woman adrift* che popola soprattutto le città americane di fine secolo: lasciata la famiglia, impegnata a guadagnarsi la vita con un lavoro spesso precario, legata a affetti sovente passeggeri, essa è l'emblema dell'indipendenza personale; e nondimeno è spesso identificata con la donna di facili costumi o con la donna perduta, così che deve lottare per mantenere la propria moralità; finché molte volte prende il sopravvento la nostalgia di un più forte contesto sociale, e il ritorno a casa (o la formazione di una nuova famiglia) chiude l'esperienza di un'esistenza organizzata giorno per giorno ³⁵.

Tuttavia già la folla ci consente di completare il nostro quadro con un tratto importante. Per chi la guarda sia dall'esterno che dall'interno, la folla è anche uno straordinario spettacolo: certo caotico, ma sempre affascinante. La folla infatti è il luogo del vario e dell'imprevedibile; vi si possono trovare mille situazioni diverse; vi si intrecciano mille storie. Soprattutto quanto più appare effervescente, tanto più essa riserva sorprese. Al protagonista del racconto di Poe prima citato, il "mareggiare tumultuante" della folla procura "un'emozione meravigliosamente nuova, insolita", quale solo le apparizioni più sorprendenti riescono a suscitare. Ma c'è anche qualcosa di più: nella folla, la possibilità stessa di stabilire relazioni interpersonali è in buona parte affidata alla capacità di ciascuno di mettersi in mostra e di attirare l'attenzione dell'altro; nella confusione generale, chi vuole coinvolgere chi gli sta a fianco, qualunque sia il suo fine, deve perlomeno adottare una postura che esprima con chiarezza le proprie intenzioni e in questo modo far sì che l'interlocutore sappia riconoscere direttamente chi ha di fronte. Da questo punto di vista, sapersi esibire e reciprocamente saper osservare sono doti essenziali nel tumulto della moltitudine: ogni rapporto, anche se effimero, è basato sulla capacità di dare di sé un'immagine netta e afferrabile, e reciprocamente sulla capacità di decifrare a ogni istante la situazione. Dunque la folla offre uno straordinario spettacolo nel suo complesso, e in essa chi si impegna a

³⁵ Sulla *woman adrift* si vedano le illuminanti osservazioni di L. Rabinovitz, *For the Love of Pleasure. Women, Movies and Culture in Turn-of-the-Century*, Rutgers University Press, Chicago/New Brunswick/London 1998, p. 20 e segg.

stabilire delle relazioni deve fare in qualche modo dello spettacolo. Ciò significa che il principio che regge quella che abbiamo definito come la realtà forse più emblematica della metropoli è un principio di rappresentazione: la folla fa esibizione di sé; e nella folla ci si mette in scena. Sia chiaro, si tratta di un principio tra i tanti: esistono anche vincoli imposti d'autorità, come il controllo di polizia. E tuttavia si tratta di un principio decisivo: se la folla può apparire una realtà affascinante, anziché una bestia pericolosa, e se al suo interno possono stabilirsi dei legami, anziché l'indifferenza reciproca, è perché ciascuno e tutti insieme giocano a rappresentarsi.

Del resto, abbiamo già visto come il flâneur affronti l'esperienza della folla, e più in generale l'esperienza della complessità metropolitana, indossando continue maschere: la sua capacità di attraversare le diverse situazioni senza rimanerne travolto deve molto alla sua abilità nel travestirsi e nel mimetizzarsi. Un discorso simile vale anche per la woman adrift: la sua sopravvivenza, insieme fisica e morale, è direttamente legata alla sua capacità da un lato di tener sott'occhio l'ambiente circostante in modo da controllarlo, dall'altro di proporsi agli altri in modo che il suo statuto sia immediatamente chiaro. Se non diventa preda di aggressione sessuale, e nello stesso tempo se non scompare nell'assoluto anonimato, è perché sa vedere e sa farsi vedere. È così che essa difende l'orgoglio della sua situazione: facendosi simultaneamente oggetto e soggetto scopico. In questa direzione, l'abbigliamento, la postura del corpo, la commistione di pudore e di esibizione, diventano dei tratti essenziali. La *woman adrift* è in qualche modo impegnata in una recita; e i luoghi che attraversa come la strada, o in cui sta in compagnia come i locali pubblici, diventano una sorta di piccolo palcoscenico ³⁶.

Dunque accumulo e messa in scena, libertà dai vecchi vincoli e rischio di sentirsi perduti, aggregazione multiforme e relazioni costruite sulla esibizione e sullo sguardo. La realtà della metropoli, vista sia nei suoi aspetti urbanistici che nei suoi aspetti sociali, sembra riscattare un processo di grandissima complessificazione con

³⁶ Su questo aspetto insiste in particolare L. Rabinovitz, op. cit. Si veda anche la riflessione sulla flâneuse in Friedberg, op. cit.

qualcosa che ha a che fare con l'ordine dello spettacolo. È allora quasi inevitabile concludere questo rapidissimo ritratto evocando una realtà che si fa particolarmente evidente nel corso del XIX secolo: l'esistenza in tutto il corpo della città di luoghi specificatamente dedicati all'offerta e al consumo di spettacolo. Parliamo dei teatri, dei music-hall, dei caffè chantant, dei baracconi, dei circhi, dei panorami e diorami, ma anche dei parchi di divertimento con giostre, casa degli orrori, tirassegno, ecc. (è appena il caso di ricordare che Long Island è praticamente coevo del cinema...) ³⁷. Questi spazi verso cui il pubblico converge e si raduna hanno a che fare con il rituale sociale (non a caso qualcuno ha visto nei grandi teatri e poi nei cinema palaces delle moderne cattedrali), con l'organizzazione del tempo (vi si spende ormai la maggior parte del proprio tempo libero), con la transazione economica (hanno qualcosa dei luoghi in cui si esibiscono e si vendono le merci, come il grande magazzino prima ricordato: solo che qui ciò che si paga non è un bene da portare a casa, ma l'esibizione stessa. Dunque non più semplicemente merci messe in scena, ma la messa in scena come merce; si compra non un oggetto, ma un'esperienza visiva...). Aggiungiamo che questi spazi per lo spettacolo sono anche e soprattutto caratterizzati per l'offerta di situazioni in qualche modo estreme (pensiamo ai numeri di circo, o all'ottovolante, o certe rides) e nello stesso tempo per il fatto che gli spettatori sono messi comunque al riparo: si tratta dunque di ambiti in cui si trova una risposta sia al bisogno di rischio che al bisogno di sicurezza; ambiti in cui vengono coniugati shock e protezione. Zone di eccitazione senza costo, come direbbe Goffman ³⁸.

Il cinema, di nuovo, si trova all'incrocio di molti dei fatti che abbiamo riportato. Si propone come una precisa presenza urbana (il baraccone degli ambulanti, poi il nickelodeon, infine la sala), e

³⁷ Si veda T. Gunning, "The Cinema of Attraction(s): Early Film its Spectator and the Avant-Garde", in T. Elsaesser (ed.), *Early Cinema, Space, Frame, Narrative*, Indiana University Press, Bloomington 1991, e J. Fell (ed.), *Film Before Griffith*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1983.

³⁸ E. Goffman, "Where the Action is", in *Interaction Ritual*, Doubleday, Garden City 1967 (tr. it. "Where the Action is" in *Il rituale dell'interazione*, Il Mulino, Bologna 1988)

insieme fa sfilare (sullo schermo) infinite porzioni di mondo. Consente un'esperienza collettiva, immersi nel cuore della folla, e insieme lascia il suo spettatore solo, a tu per tu con lo schermo. Si rivolge all'individuo e alla massa, e insieme fa degli individui e delle masse degli oggetti di rappresentazione, esplorando del primo anche i più piccoli tratti fisionomici, e della seconda la bellezza e la grandiosità. Accumula immagini (e, già nel muto, suoni) e insieme li distende in una narrazione che a un certo punto interviene a dar ordine a quanto viene mostrato. Simula delle situazioni di pericolo proiettando lo spettatore nel cuore di eventi estremi e insieme conserva delle distanze di sicurezza. Vedremo più avanti come il cinema problematizzi le tensioni che attraversano lo scenario or ora descritto. Quello che in ogni caso è evidente, è che esso vi si inserisce perfettamente.

6. *La nascita del cinema e il suo contesto: la tecnologizzazione dell'esistenza*

Il terzo fatto di cui è opportuno tenere conto per ambientare la nascita e l'affermazione del cinema è la profonda trasformazione che occorre nel corso del XIX secolo nei modi di intervento sulle cose e sugli altri. Abbiamo a che fare con un vero e proprio processo di *tecnologizzazione dell'esistenza*: i dispositivi, meccanici e non, si diffondono sempre di più; essi non entrano più da protagonisti solo nei processi di produzione industriale, ma invadono anche la sfera delle attività quotidiane; e questi dispositivi hanno una natura ambigua, dato che da un lato si pongono come un potenziamento delle capacità e delle risorse umane, dall'altro comportano però un'alterazione nelle nostre forme di vita.

Le macchine che qui più ci interessano sono quelle che investono rispettivamente i modi di percepire il mondo e i modi di vivere dentro la metropoli. Facciamone un piccolo, caotico, elenco. Ci sono gli strumenti ottici, dal microscopio ai raggi X (questi ultimi tra l'altro inventati negli stessi mesi del cinema), ma anche le diverse forme di illuminazione artificiale, dalla lampada a gas a quella a arco a quella

a filamento. Ci sono le tecnologie industriali, dalla macchina a vapore a quella elettrica, ma anche i mezzi di trasporto, dal treno all'automobile. Ci sono i mezzi di comunicazione, dal telegrafo al telefono, ma anche le tecniche della rappresentazione, dalla maniera di concepire lo spazio teatrale alla maniera di disporre e muovere gli attori. Ci sono forme di regia della folla, quali si manifestano nelle forme di organizzazione delle grandi cerimonie di massa, ma anche tecniche di messa in scena, applicati a un quadro come a una vetrina, alla descrizione letteraria come all'abbigliamento personale.

Non è mia intenzione qui tracciare una storia della tecnologia ottocentesca, con il suo sviluppo spesso diseguale di paese in paese, o con le sue ricadute economiche o sociali ³⁹. Vorrei solo sottolineare come le macchine che abbiamo ricordato, e altre che avremmo potuto citare, mostrano una sottile ambivalenza: da un lato sono dispositivi che offrono all'uomo nuove e più ricche possibilità d'azione, che gli aprono nuovi orizzonti, che gli facilitano la vita; dall'altro essi alterano la maniera di rapportarsi al mondo, richiedono di riformulare le tradizionali categorie, mutano il senso del corpo degli individui; da questo punto di vista, sono strumenti che possono mettere in scacco. Pensiamo all'illuminazione artificiale, legata dapprima alla lampadina a gas, poi alla lampadina elettrica: essa rappresenta un potenziamento dell'occhio, nel senso che consente di vedere il mondo anche quando questo sarebbe immerso nel buio, ma costituisce anche un elemento che cancella la differenza tra notte e giorno, e che dunque interviene a alterare l'ordine della natura. La stessa cosa vale per le tecnologie del trasporto (che investono come la precedente sia le forme assunte dagli ambienti di vita che i modi di percepire il mondo): il treno aumenta la velocità del viaggio e dunque permette di raggiungere più facilmente punti anche lontani;

³⁹ Per una storia e una teoria delle tecnologie della comunicazione rimandiamo ai volumi di P. Flichy, quali *Une histoire de la communication moderne* (tr. it. Storia della comunicazione moderna: sfera pubblica e dimensione privata, Baskerville, Bologna 1994) e soprattutto *L'innovazione tecnologica: le teorie dell'innovazione di fronte alla rivoluzione digitale*, Feltrinelli, Milano 1996. Interessante anche l'approccio di A. Mattelart, in A. Mattelart – M. Mattelart, *Storia delle teorie della comunicazione*, Lupetti, Milano 1997.

insieme però muta il senso degli spazi, fa collassare le distanze, rimpicciolisce il mondo; inoltre sradica gli uomini e gli oggetti dal loro ambito naturale e li proietta altrove, in un posto che di per sé è loro estraneo⁴⁰. E così via.

Possiamo descrivere questo processo con tutte le sue ambiguità anche da un'altra prospettiva. L'espansione tecnologica consente all'uomo di dotarsi di vere e proprie protesi. Abbiamo strumenti che rendono disponibile un occhio più fermo (la fotografia) o più penetrante (i raggi x); un orecchio svincolato dalle distanze (il telefono) o dalle circostanze (il fonografo); un piede che sa correre meglio (il treno) o sa saltare più in alto (l'ascensore); una mano più uniforme (la macchina da scrivere) o più salda (il maglio meccanico); ecc. E ancora strumenti che aggiungono alle membra che già possediamo delle ali (l'aeroplano), delle pinne (il sottomarino), una radianza (la lampadina elettrica), ecc. Tuttavia queste protesi cambiano il senso del corpo su cui si vanno a innestare: per un verso gli danno una meccanicità che prima non aveva, costringendolo a imparare dei movimenti sincronici e dei ritmi funzionali; dall'altro lo allontanano dalle cose, inframezzandosi tra esso e la realtà. Insomma, il corpo umano, nel momento stesso in cui si prolunga in una macchina, ne assume la natura e ne subisce la presenza. La tecnologia allarga la sfera d'azione degli individui, ma modella anche questa azione e il rapporto dell'individuo con gli oggetti su cui agisce⁴¹.

⁴⁰ Aggiungiamo, sulla scorta di Schivelbusch (*Storia dei viaggi in ferrovia*, cit.) che l'aumentata possibilità di circolazione degli uomini e degli oggetti è la radice della loro progressiva mercificazione: proprio perché possono essere portati altrove, gli uni e gli altri si rendono disponibili indipendentemente dalla loro singolarità; possono essere confrontati e scambiati, sia con qualcosa della loro specie (braccia con braccia, beni con beni), sia con qualcosa di dissimile da loro (braccia con beni, e entrambi con il denaro). Come le tecniche di illuminazione cambiavano il senso della natura, così le tecniche del trasporto cambiano la natura delle cose.

⁴¹ Il dibattito su *tecnologia e corpo umano* si articola su due poli principali: da una parte c'è il filone McLuhaniano che pensa alla tecnologia come protesi secondo presupposti evuzionisti: l'uomo è un 'essere carente' che deve ricorrervi per sopravvivere; dall'altra c'è l'idea che l'uomo sia invece un essere compiuto che usa la tecnologia come uno strumento artificiale e funzionale. Il primo polo è ben rappresentato da A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Michel, Paris 1965 (tr. it. *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977) e A. Gehlen, *Man in the Age of Technology*,

Chaplin in *Modern Times* (*Tempi moderni*, 1936) e forse più ancora Keaton in *The Electric House* (*La casa elettrica*, 1922), l'uno focalizzandosi sull'ambiente della fabbrica, l'altro sull'ambiente domestico, hanno mostrato questo fatto con una straordinaria precisione.

Chaplin e Keaton ci consentono di tornare al cinema. È appena il caso di notare che quest'ultimo si inserisce perfettamente nel quadro che abbiamo tracciato. Il cinema è un dispositivo, e un dispositivo complesso, visto che convoca e coordina tra di loro numerose e diverse tecnologie: dalle tecniche di registrazione del reale (ad esempio quelle che riguardano la scomposizione e ricomposizione del movimento), alle tecniche che consentono la fissazione di un'immagine su di un supporto (e che riguardano non più l'ottica, ma la chimica); dalle tecniche che stanno alla base della messa in scena di un dato comportamento o di una data situazione (spesso di derivazione teatrale o letteraria), alle tecniche di organizzazione della folla in vista del consumo di uno spettacolo (sperimentate nella pratica del commercio); dalle tecniche di organizzazione del lavoro da attivare sul set alle tecniche finanziarie che stanno dietro a un'impresa che diventa industria, ecc. Inoltre il cinema fornisce allo spettatore un occhio più acuto e più comprensivo di quello che egli ha, dato che gli permette di cogliere il reale in tutti i suoi aspetti, e anzi di andar oltre al reale che lo circonda per afferrare l'universo della fantasia e dell'immaginazione. In cambio il cinema sembra intervenire sul corpo di chi dalla sala segue un film: pur mantenendolo in una relativa fissità, lo libera dai vincoli di un'unica localizzazione; gli insegna a muoversi pur restando fermo (anche se la sala che prevede gli spettatori seduti e relativamente isolati gli uni dagli altri a causa del buio si afferma con sistematicità solo dopo un paio di decenni).

Due osservazioni. La prima è che apparentemente il cinema non altera il rapporto con il mondo. Presenta delle immagini che hanno l'aria di essere fedeli alla realtà (ne riproducono i contorni con precisione, ne restituiscono i dettagli e i movimenti); e le presenta

Columbia University Press, New York 1989, il secondo da E. Popitz, *Verso una società artificiale. Il lavoro dell'uomo e l'evoluzione tecnologica*, Editori Riuniti, Roma 1996.

come se fossero il frutto di una apprensione diretta delle cose (quanto appare sullo schermo sembra colto sul fatto, nella sua spontaneità e immediatezza). Il cinema è una tecnologia; ma della tecnologia non ha la violenza. Ciò è dovuto essenzialmente da un lato alla natura fotografica dell'immagine filmica, dall'altra al particolare dispositivo che viene attivato in occasione della proiezione di un film davanti a un pubblico ⁴². La base fotografica del cinema fa sì che quest'ultimo dipenda in qualche modo dalla realtà che mette in mostra: bisogna che qualcosa sia stato effettivamente posto davanti alla macchina da presa, a impressionare la pellicola, perché ora appaia sullo schermo. In questo senso le immagini filmiche ci riportano immediatamente alla presenza, sia pur differita, degli oggetti ritratti. Vedremo più avanti come le immagini di sintesi del cinema contemporaneo stravolgano questo principio; esso tuttavia è il primo elemento che consente al cinema di apparire come privo di mediazioni nel suo rapporto con il mondo. L'altra causa è nella struttura del dispositivo cinematografico. Le particolari condizioni della proiezione cinematografica, quali la sottomotricità dello spettatore, la sua concentrazione su un'immagine luminosa, l'occultamento della fonte di questa immagine, ecc., fanno sì che quanto appare sullo schermo assuma una forza e una evidenza straordinarie: secondo la bella formula di Baudry ⁴³, abbiamo a che fare con una rappresentazione che appare in tutto e per tutto come una percezione diretta delle cose. Dunque il cinema sembra non alterare il nostro rapporto con il mondo. E tuttavia questa condizione, come abbiamo appena visto, è legata proprio all'intervento di una tecnologia: è quest'ultima che consente di costruire una relazione "naturale" con quanto viene riproposto sullo schermo. Questo ci porta a spostare il nostro asse di attenzione. L'interessante non è tanto se il cinema consente un rapporto diretto con il mondo oppure no; l'interessante è il tipo di mediazione che comunque il cinema istituisce. Da questo punto di

⁴² La bibliografia su questi due punti è estesissima. Per la base fotografica del cinema, si veda almeno A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I.*, cit.; per il dispositivo, si veda J.L. Baudry, *L'effet cinéma*, Albatros, Paris 1978 e Ch. Metz, *Le signifiant imaginaire*, UGE, Paris 1977 (tr. it. *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia 1980).

⁴³ J. L. Baudry, cit.

vista esso differisce da molte tecnologie ottocentesche, ancora “pesanti” e “ingombranti”; si avvicina invece alle tecnologie della tarda modernità, che acquistano “leggerezza” e “impalpabilità”. Come ha sottolineato Anne Friedberg, il cinema è già un dispositivo del “virtuale”⁴⁴.

Seconda osservazione. Parlando di tecnologia, non si può che pensare alla scienza. Il cinema è il risultato di una ricerca tecnico-scientifica; e tuttavia mai come qui la scienza richiama in campo il suo contrario, la magia. Infatti se è vero che con il cinema si applicano ad una macchina i principi (scoperti dalla fisiologia) che reggono la nostra attività scopica, quelli (scoperti dalla meccanica) che sono alla base di un gioco di manovelle, croce di malta, perni, ecc., o quelli (scoperti dalla chimica) che consentono di fissare su un supporto flessibile delle immagini ottenute con un breve tempo di esposizione, è anche vero che con esso si dà corpo al nostro desiderio oscuro di preservare la vita oltre la morte, o di portare alla vita una realtà nuova (oltre al desiderio di liberare i nostri sensi dai vincoli del corpo). Appunto, nel cinema scienza e magia confluiscono, e talvolta si sovrappongono⁴⁵. Nel cinema, ma anche altrove. Pensiamo ai trasporti, con il treno simbolo del progresso ma anche del diavolo. O alla medicina, con la chirurgia che apre nuove frontiere ma sembra anche sfidare Dio sul suo stesso terreno, come ben dimostra Frankenstein. La rassegna sarebbe lunga: concludiamo

⁴⁴ A. Friedberg, cit.

⁴⁵ Sulla convergenza di scienza e magia nell’invenzione del cinema, rimangono essenziali le sintetiche ma illuminanti osservazioni di A. Bazin, soprattutto nel saggio “Le myte du cinéma total” (in *Qu’est ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, cit.). Sulla stessa linea peraltro si muove E. Morin, in *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, Minuit, Paris 1956 (tr. it. *Il cinema o l’uomo immaginario*, Feltrinelli, Milano 1982): per lui il cinema unisce tecnologia moderna e processi antropologici ancestrali, quali il fascino per l’ombra, il doppio, ecc. Il tema è ripreso più recentemente da N. Burch nel capitolo “Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein” di *Life to Those Shadows*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1990 (tr. it. *Il lucernario dell’infinito*, Pratiche, Parma 1994), in cui alla coppia scienza-magia viene sovrapposta quella formata da Baudelaire (con la sua ipotesi di una tecnica capace di non violare il reale) e da Frankenstein (con il suo sogno di ricreare la vita).

semplicemente dicendo che la tecnologia qui mostra un'altra delle sue potenziali ambiguità.

7. “Contesti” e “storie”

I grandi scenari che abbiamo assai rapidamente descritto e attraverso i quali abbiamo rispettivamente messo a fuoco il sorgere di una nuova percezione della realtà, il crescere della metropoli e la tecnologizzazione dell'esistenza, non vogliono spiegare le ragioni della nascita del cinema, ma semplicemente tracciare il contesto entro cui questa avviene.

Se avessimo voluto ricostruire la “genesi” del cinema, avremmo dovuto operare diversamente. Alcuni studi recenti hanno evidenziato tre “storie” cui riportare l'invenzione ⁴⁶. Innanzitutto c'è la storia degli spettacoli basati sull'illusione ottica: una storia in cui rientrano dispositivi come la lanterna magica, già ampiamente diffusa nel Seicento (Athanasius Kircher ne offre una descrizione nel suo *Ars Magna Lucis et Umbrae*), o come i panorami o i diorami che si affermano sul finire del Settecento e a cui abbiamo già fatto cenno, ma anche come le macchine immaginarie descritte da alcuni scrittori ottocenteschi quali Verne, a testimonianza di una grande attenzione e sensibilità per tutto ciò che ha a che fare con visioni, apparizioni, fantasmi, riproduzioni. Poi c'è la storia dei dispositivi tecnologici messi a punto per esplorare il movimento, e mirati sia a scomporlo e analizzarlo, sia a ricomporlo artificialmente, fino a riprodurre l'illusione. In quest'ambito vanno citati tanto i giocattoli ottici come il fenachistoscopio o il prassinoscopio (li abbiamo già incontrato nelle pagine precedenti), quanto tutti gli usi della macchina fotografica volti a registrare le diverse fasi di un'azione, in modo da poterne cogliere il diagramma di sviluppo (si pensi ad esempio al “fucile fotografico” di Marey, messo a punto nel 1881, con cui il movimento

⁴⁶ Si veda L. Mannoni, cit.; G.P. Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta*, cit.; A. Costa (a cura di), *La meccanica del visibile*, cit. L'esistenza di tre “storie” su cui si intreccia la nascita del cinema è stata messa in luce da G. Grignaffini, *Signore e signori, il cinematografo!*, cit.

umano o animale viene scomposto e fissato in una serie di fotogrammi presi a intervalli regolari). Infine c'è la storia della passione che spinge gli uomini a riprodurre il reale: a ricalcarlo, a conservarlo e a riproporlo. Quest'ampio capitolo (che Bazin riporta al bisogno di vincere la morte salvaguardando le apparenze degli esseri, e che coerentemente fa iniziare con l'arte dell'imbalsamazione)⁴⁷ non si confonde con la storia di uno stile, il realismo, ma si intreccia più in generale con l'evoluzione delle diverse arti a vocazione mimetica, in particolare la pittura, la scultura e la fotografia.

Queste le tre "storie" cui la nascita del cinema si riallaccia. Noi qui abbiamo invece ricostruito tre "contesti". La nostra intenzione infatti non era quella di vedere perché e come il cinema nasce, ma piuttosto in quale quadro culturale e sociale esso appare e si afferma. È infatti proprio questo quadro che ci fornisce le prime essenziali indicazioni di cui abbiamo bisogno. Vorrei ricordare che l'idea da cui siamo partiti è che il cinema costituisce un'arte esemplare nella misura in cui costituisce un medium esemplare. Questa sua esemplarità è legata soprattutto alla sua capacità di recepire e di mettere a tema i problemi che marcano la modernità otto-novecentesca. Tali problemi si collocano primariamente fuori del cinema, appunto nel contesto sociale e culturale; ma il cinema li riflette, li rielabora e dà loro una forma. Lo fa innanzitutto approfittando del fatto di essere un mezzo di rappresentazione, uno strumento di relazione e un dispositivo tecnologico; in una parola un medium. È in quanto medium che il cinema è capace di "agganciare" una problematica che attraversa di parte in parte sia la dimensione simbolica che quella sociale che quella tecnica. Tuttavia il cinema offre questo suo lavoro a chiunque si trovi a sua volta ad operare sull'una o l'altra di queste dimensioni, soprattutto se costui ha attenzione per i loro punti caldi; lo offre a chiunque, compresi coloro che agiscono nel campo dell'arte. Diventa allora chiaro che quello che del cinema ci interessa non è tanto la "genesì", quanto il "quadro" entro cui si muove. È da ciò che lo

⁴⁷ Si veda in particolare il saggio, "L'évolution du langage cinématographique", in *Qu'est-ce que le cinéma? I.*, cit., in cui Bazin avanza l'idea che la storia del cinema possa essere riportata al conflitto tra due linee, quella dei registi che credono nella realtà e quella dei registi che credono nell'immagine.

circonda che esso trae le sfide cui far fronte, le domande cui rispondere, i dilemmi da sciogliere; ed è a chi lo circonda che il cinema restituisce il frutto della sua elaborazione.

Spingiamoci ora un pochino più in là, e proviamo a entrare nel merito di questo lavoro del cinema. I tre grandi scenari a cui abbiamo fatto cenno sono attraversati da evidenti squilibri. L'ampliamento della sfera del visibile si accompagna a un senso di perdita della realtà: quanto più l'occhio è chiamato in causa, tanto più appare difficile afferrare tutto ciò su cui esso si distende; e l'idea che lo sguardo consenta di arrivare alla verità delle cose è intaccata dall'idea che vedere sia un'attività per nulla lineare e diretta. Il crescere della metropoli comporta un processo di complessificazione e insieme spinge verso nuove forme di organizzazione: la struttura urbana è all'insegna del caos ma anche della messa in scena; la folla è confusione ma anche spettacolo. Infine la tecnologia fornisce delle protesi e nello stesso tempo meccanizza il corpo: agevola l'azione e le dà nuovi ritmi; favorisce un'appropriazione del mondo e ne cambia i connotati. Ebbene, questi squilibri che ben riflettono i travagli del periodo durante il quale il cinema emerge e viene messo a punto, sono alla radice di tutta una serie di questioni aperte che i decenni successivi porteranno sempre meglio alla luce, fino a farne in qualche modo il loro baricentro. Si tratta di snodi che investiranno a fondo l'esperienza novecentesca, sia sul piano dei *processi simbolici* che sul piano dei *processi sociali*; li possiamo prendere come le marche per eccellenza di un secolo nel quale la modernità arriva alla sua maturazione. Ora sono proprio tali snodi che il cinema nel corso della sua vita saprà interpretare e rilanciare, tanto attraverso alcune delle sue opere quanto attraverso il suo stesso funzionamento di base. Fino al punto di farsi specchio di un'epoca. Specchio: ma anche coscienza. Visto che l'interpretazione e il rilancio, mai neutri per definizione, sapranno ora esaltare lo spessore delle questioni, con una capacità quasi oracolare, ora riportarle dentro un alveo protetto, con un buon senso pratico. Coscienza dunque talvolta tumultuosa, talvolta

sottilmente pacificatrice: in ogni caso lontana da ogni accondiscendenza ⁴⁸.

Ma elenchiamo alcuni di questi snodi.

8. Dieci snodi

i. Visibile/invisibile.

Abbiamo detto come l'Ottocento conosca un allargamento della dimensione visiva, ma anche una messa in crisi del rapporto percettivo con il mondo. Nel Novecento questa tensione diventa ancora più radicale: tutto può essere documentato visivamente (e anzi, è nella misura in cui è documentato visivamente che esso diventa effettivo); e nondimeno c'è sempre qualcosa che si sottrae allo sguardo. Le ragioni di questa sottrazione possono essere molteplici. Può trattarsi di qualcosa di inafferrabile per le sue dimensioni, in quanto troppo piccolo o di troppo grande per il nostro occhio. O di qualcosa di troppo distante, che non riusciamo a raggiungere. O di una presenza inusuale, per il quale non siamo ancora preparati. O di una realtà mascherata sotto false apparenze, e dunque in qualche modo cifrata. O di qualcosa di troppo evidente, cui non prestiamo abbastanza attenzione. In ogni caso, accanto a ciò che percepiamo, c'è sempre e comunque un non percepibile o un non percepito.

Di fronte a questa dimensione nascosta, si possono tentare delle operazioni di recupero: sia usando nuovi dispositivi d'osservazione, come fa la scienza, sia inventando nuove forme che diano l'idea di questa realtà sfuggente, come fa l'arte. Ma nessuna riconquista sarà mai completa: ciò che si sottrae alla vista può essere infatti materializzato, grazie appunto a strumenti più raffinati o a

⁴⁸ L'idea che il cinema, più che offrire delle soluzioni, ad esempio dei procedimenti formali utilizzabili dalle altre arti, abbia agito sulle questioni non ricomposte che attraversano la modernità, è stata avanzata con forza recentemente da J. Aumont, sia in *L'oeil interminable*, cit. sia in *A quoi pensent les films?*, Ed. Séguier, Paris 1996.

rappresentazioni più adeguate (pensiamo in parallelo al microscopio elettronico nella ricerca biologica o alla raffigurazione dei puri stati d'animo in pittura); tuttavia una sua parte resterà sempre in ombra. Essa può trovarsi a fianco della parte palese: basta pensare a come ogni occhiata non possa che cogliere una sola porzione di realtà e da un solo punto di vista, e dunque come essa, mettendo in luce una fetta di mondo, ne lasci occultata un'altra. Ma la componente in ombra può anche trovarsi all'interno di ciò che appare: basta pensare a come i sintomi studiati dalla psicanalisi rimandino ad una scena che non potrà mai essere spalancata, o a come ogni esperienza (mi riferisco sempre a Freud) lasci una *traccia* indelebile che nondimeno rimane perlopiù coperta. Il guardare è sempre accompagnato da un non vedere.

Questa tematica trova molte esemplificazioni nell'opera moderna. È certamente banale, ma come non ricordare i dettagli senza importanza che d'un tratto rivelano tutta la loro densità e che, vere e proprie epifanie, consentono una nuova percezione delle cose (Joyce, *Dubliners*, *Dedalus*)? E insieme la sostanziale opacità dello stream of consciousness, in cui l'accumularsi dei rimandi finisce con il renderli insignificanti? O come non ricordare il cubismo, e la sua proposta di un visibile multiplo, sfuggente, denso, insieme eccessivo e lacunoso? E per converso le tele monocrome che riassumendo tutti i colori del mondo ci sottraggono quest'ultimo definitivamente alla vista, magari per mostrarci ciò che nella pittura si fa fatica a vedere, e cioè la pura superficie del quadro? (Malevic, *Quadrato, Croce e Cerchio neri*)? Ma piuttosto che moltiplicare gli esempi, con il rischio appunto della banalità, vorrei riandare a un personaggio che si situa ormai ai margini estremi della modernità novecentesca, e cioè al Palomar di Calvino: impegnato a percorrere incessantemente con gli occhi la superficie visibile del mondo (un'onda, un seno femminile, uno stormo di uccelli), Palomar scopre come da un lato la permutazione dei punti di vista, dall'altro la cangianza delle forme della realtà, facciano man mano apparire ciò che prima non c'era e scomparire ciò che pure si era certi d'aver visto. Il cambiamento della prospettiva e l'instabilità delle cose legano visibile e invisibile allo stesso destino.

Dunque percepire e non percepire; cercare di scoprire e nascondere; e, tra i due estremi, cogliere appena, lasciar trapelare, dischiudere. Il cinema incarna alla perfezione questa tensione tra il vedere di più e il perdere qualcosa. Lo incarna attraverso alcuni passaggi assai famosi. Cito un po' a caso. Si pensi alla sequenza di *Meet John Doe* in cui il protagonista (chiamato da una giornalista a interpretare un personaggio inventato e insieme tipico: appunto a rendere visibile ciò che sta sotto gli occhi di tutti e che nessuno ha ancora visto) gioca una immaginaria e nondimeno realissima partita di baseball nella propria stanza d'albergo. O, per assonanza, si pensi alla sequenza finale di *Blow up*, in cui un fotografo osserva alcuni giocatori impegnati in una partita di tennis con una pallina che non c'è, e che egli nondimeno rimanda in campo su loro richiesta; sequenza peraltro preceduta da un passaggio inverso, quello in cui il fotografo per vedere meglio quanto ha ripreso in un parco, ingrandisce i fotogrammi fino al punto che sulla carta sensibile non appare altro che la grana dell'emulsione.

Ma il cinema incarna questa tensione anche attraverso alcuni dei suoi procedimenti più correnti. Uno è il gioco di fuoco e fuori fuoco, grazie a cui quanto appariva prima in bella vista assume dei contorni confusi, lasciando in evidenza altre porzioni di realtà, per ritornare poi spesso pienamente riconoscibile ⁴⁹. Un altro è la dissolvenza: una scena sfuma più o meno lentamente, lasciando emergere poco a poco qualcosa d'altro ⁵⁰. Un altro procedimento ancora è la sovrimpressionazione: due diverse scene appaiono allo stesso istante, consentendoci di vedere letteralmente doppio, e insieme (come sempre, quando si vede doppio) di non vedere bene niente ⁵¹.

⁴⁹ Sul fuoco/fuori fuoco, si veda tra l'altro N. Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, Paris 1969 (tr. it. *Prassi del cinema*, Pratiche, Parma 1980); inoltre G. Deleuze, *L'image-mouvement*, Minuit, Paris 1983 (tr. it. *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, cap. II).

⁵⁰ Sulla dissolvenza, si veda in particolare la riflessione di Ch. Metz in *Le signifiant imaginaire*, cit., cap. 13.

⁵¹ Sulla sovrimpressionazione, si veda M. Vernet, *Figures de l'absence*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris 1988. In questo libro, Vernet offre un denso contributo personale dedicato ai procedimenti cinematografici che mescolano visibile e invisibile.

Infine il cinema incarna la tensione tra il vedere e il non vedere nel suo stesso dispositivo di base. E lo fa a almeno due livelli. Innanzitutto la realtà sullo schermo acquisisce continuità e movimento grazie allo scorrimento della pellicola nel proiettore. Ora questo scorrimento ha la proprietà di rendere letteralmente impercipienti sia il singolo fotogramma che l'intervallo tra i fotogrammi, e cioè i due elementi tecnici da cui l'immagine filmica prende vita. Ciò significa che il mondo di fronte a noi può apparire nella sua pienezza perché c'è qualcosa d'altro, che pure gli è per così dire consustanziale, che si defila ⁵². In secondo luogo l'immagine sullo schermo appare comunque limitata da quattro bordi, che fungono da stipiti di un'immaginaria finestra, o da cornice di una sorta di quadro (e cioè da *cache* o da *cadre*, secondo la formula baziniana). Ciò significa che lo spazio che si spalanca davanti ai nostri occhi (lo spazio in) è accompagnato strutturalmente da uno spazio in ombra, in cui le cose si sottraggono alla vista (lo spazio off) ⁵³. Dunque in un film c'è sempre qualcosa che non vediamo per il fatto stesso che vediamo qualcosa. L'invisibile è iscritto nel cinema quanto la visibilità ⁵⁴.

ii. Sensibile/sensato.

Il fatto che la vista allarghi il proprio raggio d'azione apre un secondo fronte di tensione. La possibilità di vedere il mondo ci dà

⁵² Sulla scomparsa dei singoli fotogrammi e del loro intervallo, si veda un intervento ormai classico come quello di T. Kuntzel, "Le défilement", in "Revue d'esthétique", 2-4, 1973.

⁵³ Sul fuori campo e sul suo ruolo strutturale, si vedano le osservazioni tuttora fondamentali di N. Burch, *Praxis di cinéma*, cit.

⁵⁴ Naturalmente c'è anche una dialettica tra visibile e invisibile che investe il cinema in quanto discorso: ogni testo, nel mettere in luce qualcosa, nasconde necessariamente dell'altro; dire o mostrare significa anche contemporaneamente tacere o nascondere. Su come la società attivi attraverso i discorsi che la percorrono questo gioco di evidenze e di esclusioni, ha scritto pagine fondamentali Foucault. Per il cinema, la nozione di "visibile" elaborata da P. Sorlin in *Sociologie du cinéma*, Aubier, Paris 1977 (tr. it. *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979) mira proprio ad afferrare i meccanismi che producono un'"esclusione sociale" di intere fette di realtà, in connessione alla "messa in rilievo" di altre.

anche la possibilità di capirlo? La ricchezza percettiva è anche pienezza di senso? Non è che la realtà, mostrandosi ai nostri occhi, riveli d'un tratto non solo delle zone buie, ma anche una sorta di diffusa opacità? Insomma, ciò che cade sotto i nostri sensi (innanzitutto la vista, ma anche l'udito, il tatto, il gusto e l'olfatto), insomma, ciò che appare compiutamente sensibile, è anche compiutamente sensato?

La domanda mette in gioco uno snodo cruciale nella modernità novecentesca. Da un lato il secolo sembra percorso da una esplicita voglia di impadronirsi di tutti gli stimoli sensoriali che una situazione può offrire. Questa voglia di "sentire" tradisce una sorta di bisogno di "essere lì", nel cuore delle cose, per poterle vivere pienamente. Tanto che quando non si può "essere lì" per davvero, si chiede che gli stimoli siano conservati e riproposti attraverso una simulazione perfetta della situazione in questione. Dunque l'intensità percettiva è un valore riconosciuto e perseguito: solo quando si è sovrastati nei sensi si può dire d'aver avuto una effettiva esperienza. Dall'altro lato il secolo sembra invece percorso da una oscura paura di non capire quanto accade, di non afferrarne la logica o i significati. Rispetto a una tale paura, il desiderio di immergersi negli eventi funge spesso da ostacolo: "essere lì", nel cuore delle cose, sembra infatti impedire la loro comprensione, per la quale ci vorrebbe invece una certa distanza (una distanza critica, la distanza di una rielaborazione)⁵⁵. In questo caso gli stimoli troppo vivi rendono difficile il distacco: catturano, e impediscono ogni movimento. Di qui il dilemma: farsi conquistare da una pienezza di sensazioni o cercare di riguadagnare un senso? Immergersi nell'esperienza diretta o passare attraverso il linguaggio in quanto luogo dei significati? Vedere per sentire o vedere per comprendere?

⁵⁵ Sul tema della distanza tra osservatore e oggetto, fondamentali le riflessioni di Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1966, e *Lo sguardo da lontano*, Einaudi, Torino 1984. È R. Barthes, in *La chambre claire*, Gallimard/Seuil, Paris 1980 (tr.it *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980), che risponde all'idea di distanza critica come distanza amorosa.

Questo dilemma ⁵⁶ trova nel cinema una perfetta cassa di risonanza. Secondo alcuni in negativo, secondo altri in positivo. Il cinema infatti nasce come “macchina delle attrazioni”, secondo la bella formula di Gunning ⁵⁷, e cioè come dispositivo votato a fornire allo spettatore delle forti sensazioni. Sensazioni visive, soprattutto: legate al piacere di vedere il reale come, e forse meglio, di quanto lo si può vedere dal vivo; e insieme di vederlo in sua assenza, anche quando esso costituisce un fatto già accaduto. La principale attrazione del cinema consiste proprio nella sua capacità di fornirci un ritratto fedele delle cose e insieme, attraverso questo ritratto, di sconfiggere il tempo che le corrompe ⁵⁸. Ma anche sensazioni non di tipo visivo: il cinema dei primi tempi cerca di dare allo spettatore l’idea di essere in moto (e talvolta lo mette realmente in movimento, come negli *Hale’s Tour*, in cui il pubblico seduto in un facsimile di carrozza ferroviaria si trova a subire scosse e balzelloni, grazie a un sistema di martinetti idraulici); così come ben presto cerca di dare allo spettatore l’idea di “toccare” quanto ha di fronte (grazie alla creazione sullo schermo di uno spazio dotato di profondità e di

⁵⁶ Sono consapevole che le tre domande con cui abbiamo illustrato il dilemma non sono tra loro equivalenti: tuttavia mi sembra articolino a sufficienza la questione in gioco. Delle tre domande, la seconda è stata forse la più frequentata: la fiducia nell’esperienza diretta delle cose (al di là del bisogno di parlarne) e la fiducia nelle capacità del linguaggio di descrivere e spiegare il mondo (al di là di ogni contatto diretto con il reale) hanno costituito due misure tipiche (e spesso opposte) del Novecento. Mi pare di trovarne una significativa rappresentazione nel bel romanzo di Daniele Del Giudice *Atlante Occidentale*, i cui protagonisti sono rispettivamente uno scrittore che ha cessato di scrivere e si accontenta di constatare quanto accade davanti ai suoi occhi, consapevole che attraverso le sue parole egli non riesce più né a cogliere né a far cogliere la realtà; e un giovane scienziato impegnato in un esperimento presso il Cern di Ginevra che vuol invece catturare una nuova particella che gli consentirà di provare una sua ipotesi sulla realtà dell’universo.

⁵⁷ T. Gunning, “Cinema of Attractions, Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, in T. Elsaesser (ed.), cit.

⁵⁸ Questo snodo è stato messo in luce sia da A. Bazin (si veda il fondamentale “Ontologie de l’image photographique”, in *Qu’est ce que le cinéma? I*, cit.), sia da E. Morin (si veda il discorso sulla fotografia come progenitrice del cinema in *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, cit.).

spessore)⁵⁹. Dunque fin da subito il cinema offre delle attrazioni che fanno appello all'intera gamma dei sensi. È solo in un secondo tempo che esso acquista anche una "ragione" (la formula questa volta è di Morin)⁶⁰. Ciò avviene soprattutto attraverso il recupero della dimensione narrativa: i film si fanno più esplicitamente racconto, e in quanto racconto mettono in luce logica degli eventi narrati, il perché e il come del loro accadere. A quel punto il cinema non si presenta solo come specchio del mondo, ma anche come discorso sul mondo; e oltre a fornire delle sensazioni, esso attribuisce a quanto presenta anche dei significati.

Non mi soffermerò su questa svolta, databile negli anni a cavallo tra il primo e il secondo decennio del '900: la storiografia più recente se ne è diffusamente occupata. Voglio solo ricordare come essa venga letta da alcuni teorici come una perdita: scegliendo il racconto, e con esso il sensato a detrimento del sensibile, il cinema avrebbe lasciato per via una forma di comprensione della realtà più densa e più duttile, a favore di un approccio viziato dallo schematismo⁶¹. Da

⁵⁹ Sugli Hale's Tour, si veda N. Burch, *Il lucernario dell'infinito*, cit., pag. 31. Sulla creazione di uno spazio "aptico" e non solo "ottico", si veda sempre Burch, pag. 173 e segg.

⁶⁰ E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., pg.173.

⁶¹ Si vedano al proposito i bei volumi di S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze 1994, e di M. Pezzella, *Estetica del cinema*, Il Mulino, Bologna, 1996. Su una valorizzazione della dimensione del sentire, ma in chiave parzialmente diversa, si veda anche E. Bruno, *Film come esperienza*, Bulzoni, Roma, 1986. Noto di sfuggita che queste posizioni sono assai distanti da quelle neorealiste, che lamentavano il fatto che il cinema avesse scelto il narrativo, ma rimpiangendone la dimensione puramente documentaria. Qui abbiamo piuttosto degli approcci che risentono gli influssi del pensiero deleuziano sul cinema, orientato a non considerare quest'ultimo un linguaggio, o comunque a svalutarne la componente linguistica, e dunque contrari in linea di principio a vedere nel "sensato" un termine positivo. Inoltre sullo sfondo agisce anche la riflessione di R. Barthes, con la sua opposizione tra senso denotativo e simbolico da un lato, e senso ottuso dall'altro; o tra studium e punctum: si veda "Le troisième sens", 1970, poi confluito in *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris 1982 (tr. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985), e *La chambre claire*, cit. Su un piano più generale, per una riflessione sulla "sensatezza" del discorso a partire da una dimensione di "non-ancora-sensato" (o "non-più-sensato") si vedano i contributi che P. Montani ci viene via via offrendo.

parte mia, credo invece che le due opzioni puntino entrambe a implicare lo spettatore nel film, a aumentare la sua partecipazione, a farlo sentire dentro le vicende raffigurate sullo schermo; lo fanno in maniera diversa, l'una attraverso l'immediatezza, l'altra attraverso la razionalità; ma non lo fanno in maniera conflittuale; al contrario, lo fanno spesso cercando e trovando delle proficue alleanze. (Semmai, il problema è a mio avviso un altro: e cioè che la rilevanza della dimensione scopica impedisce alle altre dimensioni di svilupparsi: il vedere è la punta di diamante del sentire, ma ne è anche volentieri la camicia di forza...) ⁶². In ogni caso, quale sia la posizione assunta, quel che conta è che in un film il sensibile e il sensato incrociano le loro strade e si confrontano. Facendo del cinema il luogo esemplare di una tensione che si ripropone con forza nella modernità.

iii. Oggettivo/soggettivo.

Se c'è un punto in cui il cinema è intervenuto con grande chiarezza a spostare le tradizionali categorie del pensiero, questo punto riguarda la messa in crisi della distinzione tra oggettivo e soggettivo. Il cinema infatti sembra presentarci il mondo così come è, nella sua nuda oggettività: sullo schermo ci sono cose, corpi, paesaggi, e nient'altro che essi. E tuttavia il cinema, nel darci il mondo, ci dà anche un punto di vista su di esso: ce lo mostra attraverso uno sguardo che rimanda a un soggetto percipiente, foss'anche un "soggetto meccanico" qual è la macchina da presa. Ciò significa che realtà oggettiva e visione soggettiva non solo coesistono, ma anzi si sovrappongono: al punto da scambiarsi le parti, dato che il mondo sullo schermo, anche se colto nella sua estrema concretezza, nella sua pura datità, è pur sempre messo in prospettiva, e dunque appare come un prelievo personale; mentre ciò che si presenta come osservazione soggettiva si deve comunque oggettivare in un'immagine, in un ritratto di cose. Al cinema, lo sguardo su qualcosa è sempre anche lo sguardo di qualcuno, e viceversa.

Questa tensione si riflette e si amplifica in un'altra, quella tra fisico e mentale. Da un lato il cinema, per poter impressionare la pellicola,

⁶² Si veda al proposito M. Perniola, *L'aria si fa tesa. Per una filosofia del sentire presente*, Costa & Nolan, Genova 1994.

ha bisogno che davanti alla macchina da presa ci siano degli oggetti effettivi: sotto questo aspetto il suo campo d'attenzione non può essere che la realtà fisica, e solo essa ⁶³. Dall'altro lato tuttavia il cinema presenta spesso e volentieri dei sogni, delle fantasie o almeno delle percezioni personali, attribuibili ora a qualche personaggio, ora all'autore del film: esso non ha remore a esplorare gli universi mentali e a restituirceli in tutta la loro ricchezza. Diciamo più in generale che il cinema ha bisogno del mondo fisico per poter costruire le proprie immagini, ma che con le sue immagini può costruire dei mondi possibili, che appartengono all'ordine dell'immaginazione ⁶⁴. E tuttavia anche in questo caso i termini, più che semplicemente coesistere, si rincorrono e si sovrappongono. Sullo schermo il mondo fisico ha tutti i tratti della pura immaginazione: se non altro perché è presente solo in effigie, e dunque noi lo vediamo in forma illusoria. E parallelamente sullo schermo ogni immaginazione acquista una propria densissima fisicità: se non altro perché si concretizza in un ritratto di cose, e in un ritratto con tutte le apparenze della fedeltà.

Dunque oggettivo e soggettivo; fisico e mentale. Tra i molti procedimenti filmici in cui questa tensione sembra sul punto di esplodere, basterà citare il Primo Piano. Un oggetto in Primo Piano, mostrandosi in modo puntuale, non ci inganna certo sulla sua natura di oggetto; e tuttavia sembra spesso animarsi, acquistare una propria vita, diventare un personaggio-oggetto, secondo la vecchia formula di Epstein ⁶⁵. Parallelamente un volto in Primo Piano ci apre

⁶³ È ovvio che il cinema astratto e il cartone animato costituiscono delle eccezioni: nel primo caso l'immagine non cerca di rappresentare una realtà, nel secondo caso la macchina da presa si trova già di fronte ad una rappresentazione.

⁶⁴ E. Morin in *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, cit., offre una puntuale analisi di come il cinema conglobi le due dimensioni. Più di recente il tema è stato ripreso, sia pur in un'ottica diversa (che tra l'altro non vede "opporsi" ma "affiancarsi" dimensione empirica e dimensione mentale) da G. Deleuze in *L'image-mouvement*, cit. e *L'image-temps*, Minuit, Paris 1985 (tr. it. *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989).

⁶⁵ Cfr. J. Epstein, *Bonjour Cinéma*, La Sirène, Paris 1921 e B. Balász, *L'esprit du cinéma*, Payot, Paris, 1967. Tra gli studi recenti sul primo piano ricordiamo J. Aumont, *Du visage au cinéma*, Ed. Cahiers du Cinéma, Paris 1992, che offre un utile quadro

direttamente la via ai pensieri e ai sentimenti che si agitano nella testa di un personaggio; e tuttavia riduce questi pensieri e questi sentimenti a un problema di fisionomia, e dunque il personaggio a un semplice corpo. La causa di una tale ambivalenza sta nel fatto che il Primo Piano, avvicinando gli oggetti e i volti allo spettatore, li esalta e insieme li svincola dal loro contesto: ciò consente loro di acquisire peso ma anche di liberarsi da ogni troppo rigida determinazione. La conseguenza comunque è che quanto è filmato in Primo Piano diventa nello stesso istante pura materia e puro spirito, entità inerte e dato psicologico.

Ma il cinema sperimenta spesso questa forma di ambiguità, anche al di là del procedimento che abbiamo illustrato. Come non ricordare i paesaggi privi di ogni presenza umana, e nondimeno dotati di una sorta di loro anima? O i personaggi di cui si intuiscono i moti dello spirito, e che nondimeno si esprimono solo attraverso i loro nudi e crudi comportamenti? Tra i tanti esempi possibili, mi vengono in mente i titoli di testa di *Vertigo*: vi campeggia un volto di donna trasformato in presenza muta, quasi pietrificata, che la macchina da presa esplora con una meticolosità da entomologo; fino a arrivare all'occhio, e entrarvi come si entra nel cervello di qualcuno, ma per far emergere il gioco pirotecnico di una spirale senza fine. Ciò che questa singolare sequenza d'apertura sembra dirci è che quanto appare sullo schermo risulta sempre sospeso tra l'essere bersaglio d'una visione altrui e fonte di una visione propria, e insieme tra l'essere riflesso di una presenza concreta e luogo di un pensiero.

Dunque oggettivo e soggettivo; fisico e mentale. Anche su questo fronte il cinema sembra riprendere in pieno una questione tipica della modernità novecentesca. Ne avevamo già colto le radici in uno sguardo che allargava i propri confini e nello stesso tempo problematizzava la propria portata: questo sguardo non consentiva più di pensare a un soggetto pienamente padrone di sé opposto a un oggetto disponibile a sottoporsi docilmente a ogni occhiata; il fronteggiarsi dei due poli appariva d'un tratto più complesso e più drammatico. Alcune esperienze novecentesche (le citerò di nuovo un

riassuntivo, e P.Bonitzer, *Le champ aveugle*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, Paris 1982.

po' a caso) rendono questa situazione del tutto chiara. Ad esempio mai come nel nostro secolo il corpo avanza le sue ragioni e parallelamente la mente si fa oggetto di esplorazione: la ginnastica e la psicanalisi diventano pratiche di massa. Mai come in questi decenni il soggetto si sente omologato alle cose, trattato come oggetto, e insieme gli oggetti sembrano vivere di una vita propria, godere di un'esistenza piena: ansia da frustrazione e animismo ecologico si danno spesso il cambio. Mai come in questo secolo gli stati d'animo sono trattati alla stregua delle situazioni meteorologiche (si pensi all'inizio de *L'uomo senza qualità* di Musil; ma anche al finale de *L'avventura* di Antonioni, con il parallelismo tra lo spegnersi di una passione e l'avanzare della notte), e insieme quanto ci circonda partecipa a fondo dei nostri pensieri (si pensi ad uno dei più noti passaggi della *Recherche*: "rimasti soli all'orizzonte a guardarci fuggire, i suoi campanili e quello di Vieuxvqc agitavano in segno d'addio le loro vette soleggiate")⁶⁶.

iv. Totale/parziale.

Uno dei tratti del '900 è la necessità di fronteggiare un'esperienza che appare sempre più parcellizzata, e insieme il bisogno, che spesso si rivela impossibile, di ricondurla ad un disegno unitario. Il mondo sembra frantumarsi in una varietà di occorrenze che è difficile, se non impossibile, confrontare e riordinare; d'altra parte ciò di cui hanno bisogno un individuo o una comunità non è più racchiuso nell'orizzonte circostante; agli spicchi di realtà si aggiungono altri spicchi, e nello stesso tempo ci vogliono nuovi spicchi per avere tra le mani quanto serve; di qui un incessante tentativo di leggere ogni frammento come se fosse esaustivo, e insieme il tentativo eguale e contrario di ricomporre i frammenti in una logica complessiva.

Nell'universo metropolitano questa tensione tra totalità e parte si manifesta a parecchi livelli. Ad esempio la città si propone come un accumulo di luoghi differenti, spesso marcati dalla discontinuità, e talvolta dotati di una qualche autosufficienza, e che nondimeno richiamano il contenitore che tutti li racchiude: come ho già detto,

⁶⁶ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, 1913 (tr. it. *Dalla parte di Swann*, Einaudi, Torino, 1978, pg. 193).

siamo di fronte ad uno spazio composito e contemporaneamente ad uno spazio agglomerante. Allo stesso modo, il cittadino si trova a vivere molteplici situazioni nelle quali assume una grande varietà di ruoli; per quanto le prime siano spesso ripetitive (il tempo del lavoro, il tempo del divertimento...) e i secondi spesso istituzionalizzati (impiegato, padre di famiglia...), la sua vita si presenta come una vera e propria collezione di identità e di appartenenze, a cui appoggiarsi una per volta e insieme da racchiudere tutte in un'unica biografia.

Ma la tensione tra totalità e parte ha un rilievo ancor più ampio. In particolare il XX secolo mostrerà come essa sia determinante rispetto a questioni chiave come il modo in cui si arriva a pensare al soggetto o al modo in cui si arriva a pensare allo sguardo. Quanto al primo, l'immagine di soggetto che si verrà affermando è quella di un'entità composita nella quale si intrecciano più livelli di coscienza, più modi di presentarsi, più forme di consapevolezza: il risultato è che ogni "io" appare, secondo la formula pirandelliana, uno nessuno e centomila. Quanto poi allo sguardo, l'idea che si imporrà è quella di un atto che mobilita più punti d'attenzione, più prospettive, più percezioni: il risultato è di far problematicamente (e qualche volta drammaticamente) confliggere unità della visione e molteplicità dei punti di vista.

Alcuni procedimenti tipici della scrittura novecentesca evidenziano bene le tendenze cui abbiamo fatto ora cenno. Penso innanzitutto al flusso di coscienza, in cui l'apprensione del mondo procede attraverso un accumulo di piccoli elementi che si presentano in ordine sparso, senza legami forti di causalità o di consequenzialità. Ciascuno di questi elementi può rappresentare un dettaglio destinato a perdersi, ma può anche rivelarsi uno squarcio rivelatore sull'insieme; d'altra parte l'accumulo, per quanto caotico e privo di una logica apparente, si mostra come la sola maniera, e una maniera giustificata dai fatti, di dare il senso del tutto ⁶⁷. Ma penso anche alla narrazione multiprospettica, nella quale sono convocati punti di vista differenti, senza bisogno di spiegare il passaggio da una angolazione

⁶⁷ Nell'ampia bibliografia sul flusso di coscienza, si veda, in una direzione di cui abbiamo qui tenuto molto conto, F. Moretti, *Opere Mondo*, Einaudi, Torino 1994, il cui cap. VI è appunto dedicato al tema.

o da una distanza all'altra. Questo utilizzo di continue nuove possibilità può certo apparire come un tentativo di completare la visione della scena descritta sulla pagina attraverso una sua progressiva saturazione; ma più spesso ancora esso sembra voler testimoniare la presenza di un narratore che sa dire di sé "io posso essere un altro", e che in questo modo valorizza ogni sua presa d'atto e nello stesso tempo riesce a trascenderla. Sullo sfondo di simili procedimenti, in cui convivono attenzione per il singolare e tensione al complessivo, possiamo porre esperienze come quelle che Franco Moretti ha raccolto sotto l'etichetta di opere-mondo ⁶⁸: romanzi o poemi (pensiamo a Joyce, Eliot o Musil) nei quali l'addensarsi degli episodi e dei riferimenti mira a costituire un universo altrettanto "pieno" di quello in cui viviamo, forse nel tentativo di raggiungere una completezza che ormai nella pratica concreta ci sfugge.

Il cinema esemplifica questa tensione tra totalità e parte nel suo stesso modo di procedere. Da un lato abbiamo una serie di inquadrature, ciascuna delle quali rappresenta un singolo frammento di realtà e insieme una singola occhiata sul mondo. Dall'altro lato abbiamo il fondersi delle inquadrature in una sequenza e poi in un film, con i frammenti che ricompongono il puzzle e le occhiate che formano uno sguardo d'insieme. Quando questa fusione avviene, i due poli in tensione trovano un equilibrio reciproco: l'inquadratura funziona appunto da parte, e la sequenza e il film da tutto; se si vuole, la prima isola, perché i secondi possano meglio riunificare. Tuttavia l'equilibrio può spezzarsi. È quello che avviene in molto cinema anti-classico o in molto cinema della modernità, in cui l'inquadratura, anziché prolungarsi verso le altre, si racchiude in se stessa, con il risultato di non funzionare più da parte di un tutto. In questo caso il frammento può far due cose: o contrapporsi alla costruzione complessiva, proponendosi come eccedenza o come alternativa; o riassumere in sé il senso della totalità, presentandosi come una sorta di concentrato. Pensiamo rispettivamente all'idea ejzenstenjana di inquadratura come cellula autonoma e l'idea deleuziana di inquadratura come immagine cristallo: esse esemplificano bene queste due possibilità, visto che fanno del

⁶⁸ F. Moretti, op. cit.

frammento o qualcosa di irriducibile all'insieme, o qualcosa di equivalente al tutto⁶⁹.

In ogni caso, sia che cerchi il compromesso e la reciproca funzionalità, come nella scrittura classica, sia che al contrario spinga i due poli al conflitto, il cinema si candida a essere il miglior terreno in cui la tensione tra parte e totalità trova una piena esemplificazione: la iscrive nel proprio funzionamento di base quanto nessun altro medium coevo riesce a fare.

v. Prossimo/distante.

Il Novecento è il secolo in cui l'universo in qualche modo si rimpicciolisce, e in cui nondimeno sorgono nuove invalicabili barriere: tutto si presenta a portata di mano, e insieme tutto rischia di essere inattuabile. Già la metropoli aveva cominciato a rendere percepibile questo contrasto: la grande città ottocentesca si presenta come un luogo capace di conglobare realtà materiali e umane provenienti dai punti più lontani, e contemporaneamente come uno spazio attraversato da barriere quasi invisibili, che isolano un individuo dall'altro fino a renderlo estraneo al suo stesso ambiente di vita. È tuttavia lo sviluppo del sistema dei trasporti e delle comunicazioni, che trova nel XX secolo un suo punto di maturazione, a rendere questo contrasto del tutto evidente. L'era delle esplorazioni terrestri finisce idealmente con la conquista del Polo⁷⁰, così come con la diffusione del telefono finisce l'era della conversazione legata a un faccia a faccia reale. Ciò significa che ogni angolo del globo appare raggiungibile, indipendentemente dalla sua collocazione: la pratica del viaggio di massa, per turismo e per affari, finirà poi con il rendere l'attraversamento degli oceani altrettanto facile, e talvolta anche più agevole, che l'attraversamento di una città. Alla stessa maniera ogni individuo appare contattabile, indipendentemente dalla sua presenza: l'uso di strumenti come la ricetrasmittente, il telex, ecc., prima dell'affermarsi dell'interattività informatica, renderanno poi la

⁶⁹ Cfr. S.M. Eijzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964 e G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 82 e segg.

⁷⁰ Restano fuori la montagna più alta (l'Everest) e l'abisso più profondo (la fossa delle Marianne) conquistati a metà del secolo.

consultazione reciproca un fatto banale. E tuttavia sia il sistema dei trasporti che quello della comunicazione non arrivano a eliminare tutte le distanze: la terra non cessa di avere confini nazionali o regionali; gli individui non cessano di subire segregazioni e emarginazioni.

La tensione tra prossimo e distante non investe solo un problema geografico: ha una declinazione anche ideologica (pensiamo alla vicinanza creata dalla condivisione di un ideale e al solco nel corpo sociale causato dal conflitto); una declinazione cognitiva (la curiosità per le vicende del mondo e l'incomprensione di quanto capita accanto); o una declinazione per così dire morale (un sentimento di appartenenza ormai generalizzato e l'insorgere di razzismi quotidiani). In questo senso essa trova dei sinonimi nella coppia familiarità e spaesamento, o in quella conformità e difformità. Tra le molte tematizzazioni che una tale polarità ha avuto nel corso del secolo, vorrei ricordare il Gregor Samsa de *La metamorfosi*: egli ci dimostra assai bene come l'idea di vicinanza e di lontananza sia da sé che dagli altri non sia più definibile con chiarezza: si può essere in esilio restando nel seno di una famiglia; l'altrove e il qui non sono più distinguibili con sicurezza.

Il cinema, di nuovo, ci offre un'esemplificazione di questo contrasto, prima ancora che nell'impegno manifestato da alcune opere devote alla buona causa, nei suoi meccanismi di base. Da un lato infatti lo schermo è in grado di convocare e mettere sotto gli occhi dello spettatore qualunque porzione di mondo, anche la più lontana rispetto all'esperienza corrente: l'esotico così come l'inverosimile, il mai visitato così come il sorprendente, al cinema sono letteralmente di casa. Dirò di più: il cinema si presenta come una straordinaria collezione di ciò che il mondo reale o inventato può ospitare; e come tutte le collezioni, mette i suoi oggetti a portata di mano. Dall'altro lato tuttavia quanto si presenta sullo schermo non è realmente attingibile dallo spettatore: il mondo al cinema non è altro che un miraggio, in cui ciò che appare a portata di mano non si può toccare per davvero. La realtà è dunque lì, davanti a noi; ma ciò che abbiamo davanti agli occhi è solo un'immagine, separata dalla realtà da una linea tenace.

vi. Individuale/collettivo.

Parlando della metropoli, abbiamo incontrato l'esperienza della folla, corpo composito e multiforme pronto a attirare e a inglobare, a sommare e a confondere. Nella folla scatta una appartenenza diversa da quella consentita dai gruppi tradizionali come la famiglia, la comunità o l'etnia, e contemporaneamente ogni vincolo appare più debole, quasi provvisorio; ci si sente parte di un'entità più ampia e contemporaneamente abbandonati a se stessi, costretti a muoversi da soli. La percezione dell'individualità e quella della collettività ne vengono rimodellate. Questi due termini trovano un'ulteriore ridefinizione e entrano ancor più in tensione reciproca con il Novecento, un secolo che da un lato fa della massa la protagonista della storia, dall'altro riserva al singolo un'attenzione spesso esasperata.

Che le masse costituiscano un nuovo e decisivo soggetto sociale appare ormai chiaro a diversi livelli: oltre a quello della produzione e del consumo, con l'ampliamento della forza lavoro e l'espansione delle possibilità di acquisto delle merci, pensiamo all'ambito politico, con i movimenti e i partiti di massa a partire dagli anni '20, all'ambito militare, con gli eserciti di massa della prima e seconda guerra mondiale, ai processi di conoscenza, con la cultura di massa esplosa negli anni '40 e '50, ecc. Il problema semmai è di definire cosa si intende per massa: siamo di fronte a un aggregato diffuso (quanto la folla è un aggregato localizzato: ma tra i due termini c'è contiguità) che appare di volta in volta totalmente destrutturato ma anche pronto a organizzarsi in nome di un ideale o sotto la guida di un leader; privo di un proprio sistema di valori ma anche animato da passioni magari irrazionali e tuttavia profonde; contrassegnato da un livellamento nei comportamenti e negli orientamenti ma anche capace di far emergere tendenze originali e significative; ecc. La cosa dipende forse dalla molteplicità dei fenomeni in gioco: sulla massa pesano la proletarianizzazione che porta a unificare i destini di uomini dalla diversa origine, e la democrazia diffusa che nasce dall'egualitarismo; la mondializzazione che estende all'intero universo gli scenari dell'agire sociale, e la deideologizzazione che sembra azzerare ogni punto di riferimento; ecc. Quale sia l'ottica

adottata, la presenza e il peso delle masse costituiscono comunque nel XX secolo un dato eclatante.

Anche l'individuo appare un'entità cruciale e insieme dalle molte facce. Se nel corso del Settecento la sua affermazione ci riporta al riconoscimento dell'eguaglianza naturale di tutti gli uomini, nell'Ottocento e soprattutto nel Novecento essa coincide con il riconoscimento della singolarità di ciascuno: ciò che progressivamente viene enfatizzato è l'unicità che in ogni uomo caratterizza la ricerca di sé e la realizzazione del proprio destino ⁷¹. In questo quadro l'individuo singolo non appare come la parte di un tutto, ma piuttosto come un microcosmo che riflette e esemplifica il macrocosmo sociale, magari per diffrazione. Il modo in cui egli cerca di realizzarsi è un'avventura, non di rado tutta interiore, che incrocia i percorsi comuni, ora sintetizzandoli, ora spostandoli. In questo senso la dimensione individuale non è più semplicemente l'opposto di quella collettiva; come appunto il singolo non è l'opposto della massa. Tra i due poli c'è piuttosto tensione: una complementarietà, ma non pacifica.

Salterò ogni esemplificazione di questa tensione nel dominio delle arti: vado subito al cinema. Questo registra la tensione tra individuale e collettivo, tra singolo e massa, in varie forme. Penso al modo più consueto di costruire una sequenza, che prevede un avvio con un'ambientazione di insieme, uno svolgimento focalizzato sui protagonisti della vicenda e sulle loro azioni, e una chiusura in cui si ritorna all'ambiente generale, con i protagonisti collocati nel contesto umano in cui operano. Nei kolossal specie in costume questa formula trova il suo equivalente in un montaggio che alterna il Piani ravvicinati sull'eroe con il Totale della folla attorno a lui. Ma penso anche alla struttura del racconto classico hollywoodiano, in cui le vicende individuali riflettono e esemplificano vicende comuni, mantenendo nel contempo tutta la loro singolarità. Chi è al centro

⁷¹ "È (nell'epoca moderna) che sorge un orientamento etico che tende a enfatizzare più che mai prima la libertà essenziale di ogni individuo, la sua *unicità*, e la sua *responsabilità personale* nella definizione del proprio destino e nella *realizzazione di sé*": P. Jedlowski, *Il mondo in questione*, Carrocci, Roma 1998, p. 112. Jedlowski qui si riferisce al pensiero di Simmel e alla sua contrapposizione tra individuo e società

della storia vive un'avventura irripetibile che però potrebbe anche capitare a chiunque. Infine penso al modo in cui il film viene consumato: lo si fruisce in gruppo, dentro una sala, consapevoli dell'esistenza degli altri; e lo si fruisce singolarmente, in una sorta di "a tu per tu" con lo schermo, idealmente isolati rispetto al resto della sala. Spettacolo "a pubblico" e insieme "a spettatore", il cinema ci mostra quanto le frontiere tra il singolo e i molti siano ormai diventate provvisorie ⁷².

vii. Libero/vincolato.

Possiamo muoverci (nel mondo, nella società, nel linguaggio) come vogliamo, o gli ambiti in cui ci muoviamo (appunto, il mondo, la società, il linguaggio) sono in realtà delle gabbie? Qual è la misura della libertà, questo bene che appare irrinunciabile? E quale il peso dei vincoli, questi legami che appaiono inevitabili?

Queste domande, certo assai vecchie, si riaffacciano nella modernità novecentesca con una forza nuova. Forse a causa delle vicende del secolo, contrassegnate dalla possibilità per gli individui di essere come non mai arbitri del proprio destino e insieme dall'instaurarsi dei più perfetti totalitarismi; o anche da una

⁷² Questa doppia valenza (spettatore/pubblico) è stata recentemente esplorata con puntigliosità dai Reception Studies. Tra i diversi contributi, mi limito qui a ricordare il volume di J. Staiger, *Interpreting Films*, Princeton University Press, Princeton 1992 (approccio storico/teorico sulle forme di ricezione e di interpretazione del film), quello di D. Gomery, *Shared Pleasures*, The University of Wisconsin Press, Madison 1992 (analisi storica sulle forme di offerta di cinema) e quello curato da L. Williams, *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994 (contributo più teorico sull'atto del vedere un film e sulle sue implicazioni). Non vorrei tuttavia dimenticare, in ambito italiano, l'ampia panoramica di G. Brunetta, *Buio in sala*, Marsilio, Venezia, 1989. Aggiungo anche che il cinema propone un prodotto che, per i suoi caratteri (facilità di comprensione, universal appeal, ecc.) e per le forme della sua distribuzione viene consumato simultaneamente in molti punti del globo: sotto questo aspetto esso non è solo un medium "a pubblico" (comunità di individui che vivono la stessa esperienza in co-presenza), né solo un medium "a spettatore" (individuo singolo che vive la "sua" esperienza), ma anche, sia pur in nuce, un medium "a audience" (comunità di individui che vivono un'esperienza analoga, ma a distanza; comunità dunque virtuale), anticipando in questo quello che sarà, più compiutamente, la televisione.

sperimentazione nel campo artistico senza alcun obbligo evidente, e insieme dal solidificarsi di altre regole, come quelle dell'industria culturale. Sulla sfondo comunque cogliamo la dialettica che marca tutta la modernità: un allentamento dei vincoli tradizionali, appartenenze più larghe, un'aumentata mobilità, un'apertura al diverso; e insieme il bisogno del controllo sociale, la ricerca di nuove conformità nel comportamento, il tentativo di incanalare la complessità in una progettazione etica o sociale.

Dunque libertà e vincoli: e una relazione tra i due termini che diventa sempre meno prevedibile. Non è un caso che nel Novecento riemergano figure come quella del labirinto, con i suoi percorsi preordinati che però mettono di fronte a una continua scelta. Solo che nel labirinto moderno, meno strutturato e geometrico di quello tradizionale, l'ordine sottostante diventa imperscrutabile e la scelta da compiere assomiglia all'azzardo. La conseguenza è che le regole, che pur agiscono, ormai sfuggono; e che l'esercizio della propria libertà, che pure continua a essere richiesto, è spesso vano. Borges (ma il rimando fin troppo ovvio: mi piacerebbe scrivere invece, ad esempio, Karen Blixen...) ci ha offerto le immagini forse più chiare di questo tipo di labirinto: il suo riferimento più diretto è ai percorsi del linguaggio, con le vie che ogni parola apre e le svolte che ogni segno comporta; ma in lui la figura assume anche al ruolo di una vera e propria cosmografia, e in questo senso può essere letta in chiave ancor più generale.

L'esperienza cinematografica ripropone in modo esemplare il dilemma da cui siamo partiti: fa dello spettatore un puro occhio che può attraversare spazi e tempi senza apparenti vincoli; e insieme fa del film, con il suo scorrere preordinato, un binario dal quale è impossibile uscire. Davanti allo schermo, il nostro sguardo avanza leggero, e nello stesso tempo il suo percorso è dettato da altri. Quanto più la leggerezza aumenta (come nel cinema moderno rispetto a quello classico: si pensi a quello che Deleuze chiama il *film-balade*)⁷³, tanto più la guida appare paradossale, e viceversa. In questi casi ci

⁷³ G. Deleuze, *L'immagine tempo*, cit. Sulla temporalità filmica come forma di costrizione dello spettatore (la "durezza" della durata) si veda G. Bettetini, *Tempo del senso*, Bompiani, Milano 1979.

troviamo ancor più in un labirinto: con ampia libertà di manovra, e con una costruzione (e una costrizione) ineliminabile. In un gioco di continue tensioni, da cui forse nasce il piacere della visione.

viii. Attivo/passivo

La traiettoria dell'eroe moderno è perlomeno curiosa. Il punto di partenza è la scoperta di poter essere arbitro del proprio destino grazie a un operato pieno e consapevole. "In principio era l'azione", afferma il Faust goethiano parafrasando Giovanni; e in questo modo esalta il ruolo di un progetto e i mezzi per realizzarlo ⁷⁴. Ma le cose paiono ben presto confondersi. Agire non significa automaticamente raggiungere il proprio obiettivo: l'intenzione non basta; ci vogliono anche carattere e fortuna. E d'altra parte le condotte non sono mai univoche e lineari: conoscono pause, ripensamenti, cambi di marcia. Infine il mondo o gli altri verso cui ci si rivolge sono spesso determinanti: dettano loro i ritmi e l'estensione dell'operare. L'eroe moderno scopre allora che all'azione sono spesso associati la stanchezza, lo scacco, l'indecisione, l'inerzia; e parallelamente che agire significa spesso essere agiti.

Nel cuore della metropoli, questa complessità e insieme questa ambiguità dell'agire diventano del tutto evidenti. In particolare, diventa evidente il difficile equilibrio tra l'agire e l'essere agiti. Pensiamo a come ciascuno porti avanti il suo lavoro, e come i ritmi e le scadenze con cui lo compie gli vengano però imposti. O pensiamo a come ciascuno possa contribuire all'effervescenza della folla, e insieme ne subisca gli ondeggiamenti e le pieghe. Sul piano percettivo le cose sono ancor più chiare: ognuno gode dello spettacolo della grande città, e insieme costituisce un elemento dello spettacolo; ognuno è tenuto a decifrare la situazione in cui si trova, per poter esplicitare al meglio il proprio comportamento, e insieme fa parte di questa situazione, quale oggetto in vista, per gli altri e per sé. Nella metropoli si è indifferentemente burattinai e burattini, spettatori e attori.

⁷⁴ Su questo aspetto, si vedano le illuminanti pagine di F. Moretti, *Opere mondo*, cit., pg. 14.

Il cinema registra questo snodo a diversi livelli. Pensiamo innanzitutto al modo in cui ci presenta il corpo umano, attraverso un lavoro che molti studiosi, da Balász a Aumont, hanno giustamente giudicato come uno dei più rilevanti tra quelli portati avanti dalla "settima arte"⁷⁵. Ebbene, il cinema ci familiarizza con noi stessi, o almeno con la nostra dimensione fisica, attraverso due strade: da un lato promuove l'immagine di un corpo attivo, in grado di competere con le forze della natura e di sottomettere quest'ultima al dominio umano; dall'altro esalta la capacità del corpo di farsi oggetto di ammirazione e di desiderio, e dunque di porsi al centro di un'azione altrui, oltre che esplicitare un'azione propria. Nel cinema classico (un cinema "patriarcale") questa distinzione tende a coincidere con una differenza di gender: da un lato abbiamo l'eroe, vero motore della vicenda; dall'altra l'eroina, nel ruolo di preda, quando non in quello di semplice "token" da scambiare⁷⁶. Non mancano tuttavia le eccezioni: molte volte l'eroe è chiamato sia a agire che a subire (l'esempio forse più illustre è Rodolfo Valentino)⁷⁷, dando luogo, più che a un ibrido, a un condensatore di tensioni; e molte volte l'eroina declina il patimento su di un registro attivo (l'esempio forse più chiaro sono i personaggi femminili di Hitchcock)⁷⁸, riscattandosi così da un ruolo marginale. Soprattutto, c'è da dire che il cinema moderno provvederà a articolare assai accortamente il campo: mettendo in scena sia eroi che eroine che variano da una straordinaria capacità di iniziativa a una inerzia totale.

Il secondo livello a cui il cinema registra la tensione tra attività e passività è quello, ancora una volta, della sua ricezione. Da un lato il film esalta le capacità dell'occhio umano di afferrare il mondo sullo schermo: apparentemente, ne fa il vero padrone del gioco. Dall'altro lato trasforma l'occhio in un semplice bersaglio: oggetto di

⁷⁵ Cfr. B. Balász, *L'uomo visibile. Essenza di un'arte nuova*, Einaudi, Torino 1952; J. Aumont, *Le visage au cinéma*, op. cit.

⁷⁶ Si veda in particolare il lavoro di Claire Johnston, in C. Johnston (ed.), *Notes on Woman's Cinema*, SEFT, London 1973, e P. Cook - C. Johnston, "The Place of Woman in the Cinema of Raul Walsh", in *Raul Walsh*, Edinburgh Film Festival, Edinburgh 1974.

⁷⁷ M. Hansen, *Babel and Babylon*, Harvard University Press, Cambridge, 1991.

⁷⁸ T. Modleski, *The Women Who Knew Too Much*, Methuen, New York 1988.

sollecitazioni che provengono dall'esterno; puro organo di registrazione di stimoli che gli sono imposti. In parallelo con i modi in cui il corpo è rappresentato sullo schermo, il corpo dello spettatore ondeggia tra questi due poli. Fonte d'azione o semplice pedina? Entità attiva o soggetto che subisce? Non è un caso che il cinema nasca nello stesso giro di anni in cui vengono messi a punto altri due sguardi che esaltano la capacità dell'uomo di affrontare la realtà più inaccessibile, e insieme fanno dell'uomo l'oggetto principale dell'osservazione, ne fanno, letteralmente, un *paziente*: penso all'indagine psicoanalitica e all'applicazione dei raggi Roentgen ⁷⁹. Dunque ruolo attivo o ruolo passivo? Non saper rispondere al dilemma costituisce per il cinema un punto di forza: ne fa appunto uno dei luoghi più chiari in cui quest'incertezza che attraversa il moderno si riflette e si esalta.

ix. Naturale/artificiale

L'intervento sempre più massiccio della tecnica muta l'ambiente di vita. Si pensi ad esempio a come cambia, nella sostanza prima ancora che nella forma, il paesaggio circostante: agli orizzonti inesplorati si sostituiscono profili in cui domina la presenza di manufatti; e parallelamente le zone rimaste ancora selvagge non appaiono più come territori immuni dall'azione umana, ma piuttosto come il frutto di una accurata conservazione. Le foreste di sequoie diventano selve di grattacieli: o, se rimangono foreste, sono promosse a parchi naturali. Ciò significa che la natura sembra perdersi, travolta da un mondo artificiale; ma anche che in questo mondo artificiale il desiderio di natura rimane forte, al punto che ci si applica con tutte le tecniche necessarie a mantenerne una testimonianza.

La stessa cosa si potrebbe dire delle forme di contatto con il mondo e con gli altri. Anche qui i rapporti basati sull'immediatezza (sui nudi sensi, secondo la bella espressione di Goffman) ⁸⁰ vengono sostituiti da rapporti mediati dalla tecnologia: la viva voce diventa

⁷⁹ Sulla vicinanza di queste tre invenzioni, si veda M. Sicard, *L'année 1895. L'image écartelée entre voir et savoir*, Les Empecheurs de penser en ronde, Paris 1995.

⁸⁰ E. Goffman, "Where Action is", in *Interaction Ritual*, Garden City, Doubleday, 1967 (tr. it. *Modelli di interazione*, Bologna, Il Mulino, 1971).

quella che proviene da una cornetta del telefono; lo sguardo diretto diventa quello di una telecamera. Ciò non cancella tuttavia la nostalgia di una relazione naturale: solo che quest'ultima, quando sopravvive, va protetta con cura e valorizzata come una rarità. Una conversazione a ruota libera (come insegnano bene le sedute dallo psicanalista) deve obbedire ormai a dei precisi rituali e rischia di costare piuttosto cara.

Questa tensione tra naturale e artificiale, in cui scompare un preciso confine tra i due poli a favore di una loro continua e reciproca contaminazione, trova un riscontro anche nell'emergere di alcune grandi figure, a metà strada tra un nuovo olimpo e un nuovo bestiario. Penso all'aviatore: la sua capacità di dominare i cieli facendo corpo con una macchina lo fa apparire come la sublimazione di un vecchio sogno, ma anche come un perfetto ibrido; è un icaro realizzato, ma anche un angelo meccanico. O penso al palombaro ⁸¹: uomo-pesce e insieme esploratore perfettamente attrezzato, scende nelle profondità inesplorate e quasi vi si confonde; ma intanto le depreda, o perlomeno le colonizza. E penso all'automobilista, sia quello eroico, avvolto dalla polvere e dal gas di scarico, che percorre la strada come un proiettile, sia quello quotidiano, che anima le vie della metropoli: la sua sensibilità si adatta ai ritmi del motore; e quest'ultimo costituisce ormai un pezzetto della sua anima.

Questi eroi moderni, nell'esaltare la fusione tra natura e macchina, evidenziano anche i problemi che ne derivano. Fin a che punto l'uomo nell'attrezzarsi per nuove performances rischia di disumanizzarsi? Fino a che punto nel vincere le distanze e gli abissi rischia di perdersi, o perlomeno di perdere il contatto con il mondo che lo circonda? La tecnica è ambigua: come il *pharmakon* platonico ⁸², può essere una medicina ma anche un veleno. L'artificiale può aiutare a salvare la natura, ma anche può definitivamente ucciderla.

Il cinema riflette assai bene sia i miti che gli interrogativi di cui abbiamo appena detto. Lo fa attraverso alcuni dei suoi temi o dei suoi procedimenti ricorrenti. Pensiamo ad esempio alle performance

⁸¹ Ringrazio Antonio Costa per avermi segnalato l'importanza di questa figura.

⁸² J. Derrida, "La pharmacie de Platon", in *La dissémination*, Seuil, Paris 1972 (tr. it. *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano 1985).

acrobatiche che punteggiano le “comiche finali”, i film d’avventura o i musical, grazie a attori come Douglas Fairbanks, Harold Lloyd o Gene Kelly: il corpo umano si comprime, rimbalza, schiva, salta, pencola o plana, come una molla, o come una gomma, o come una rotella. È un corpo al meglio di sé, ma anche un corpo-macchina, un corpo denaturato. O pensiamo al montaggio alternato, vera e propria base del suspense, come ha ben mostrato ad esempio Griffith: ciò che succede in un luogo viene sistematicamente collegato a ciò che succede in un altro; ogni inquadratura appare come un dente di un ingranaggio in movimento perfettamente inserito nell’ingranaggio complementare; con il risultato che il flusso del tempo è regolato né più né meno che come il flusso di un liquido in un dispositivo industriale.

Ma il cinema riflette i miti e gli interrogativi di cui abbiamo detto soprattutto allineando l’occhio dello spettatore a quello della cinepresa: l’occhio vivo all’occhio di vetro. Apparentemente il secondo è chiamato in aiuto del primo: dovrebbe aiutarlo a cogliere il mondo in tutta la sua estensione e nelle sue sfumature. E tuttavia l’occhio umano rischia anche di farsi assorbire dall’occhio della macchina, che per la sua precisione implacabile e per la sua ampiezza quasi illimitata emana un fascino del tutto particolare. L’effetto è quello di innescare una sorta di corto circuito: alla comprensione della realtà si può sovrapporre la sua pura registrazione; all’esperienza effettiva si può sovrapporre un’esperienza mediatica. L’occhio umano può letteralmente confondersi con l’occhio di vetro: perdendo il senso dei propri limiti e insieme la propria capacità di far rivivere, attraverso un’occhiata, il mondo ⁸³.

⁸³ Su questo tema rimangono essenziali le osservazioni che Luigi Pirandello avanza nel proprio romanzo *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 1915, in cui il cinema è visto come il luogo in cui i rapporti e le percezioni “naturalì” sono trasformati in rapporti e sguardi del tutto “artificiali”: di qui un contrasto tra cinema e pittura (l’uno “macchinetta” che agisce al di fuori della volontà dell’uomo, l’altra azione umana che interpreta e fa trascendere il reale), e in parallelo il contrasto tra pianola meccanica e violino, o quello tra stampa a composizione manuale e linotype, ecc. E nondimeno i modi di osservazione del mondo che il cinema propone invadono lo stesso romanzo e ne marcano la scrittura..

x. Originale/derivato

Tra le idee che la modernità ha valorizzato e insieme ha portato a scontrarsi, quelle di originale e copia, o più in generale di originale e derivato, hanno un rilievo speciale. Se non altro perché riguardano direttamente il modo di concepire e di praticare il terreno dell'estetica.

L'idea di originale si afferma sulla base del principio, tipico della coscienza romantica, che l'opera d'arte sia il frutto di una creazione individuale, o il momento idiosincratico di manifestazione del genio. L'oggetto estetico nasce dal cuore dell'artista attraverso un gesto in qualche modo unico e irripetibile. Questa concezione rappresenta un momento di rottura rispetto a una visione dell'opera come risultato dell'applicazione di norme riconosciute, come lavoro di imitazione dell'esempio eccellente: visione che invece trionfava nell'approccio classicista. L'idea di copia che la modernità promuove, più che recuperare questi ultimi aspetti, sposta l'ottica con cui guardare al problema: si tratta di congiungere l'atto di creazione con un sistema di produzione di tipo industriale; e dunque di vedere nella moltiplicazione degli esemplari di un'opera non il trionfo di un canone, bensì la possibilità di una sua maggior presenza sul mercato. Ciò significa che se un oggetto viene riprodotto, in forma letterale, e magari su grande scala, non viene per questo svuotato della sua carica di possibile novità; conserva il valore che aveva acquistato nascendo da un'invenzione, e in più viene reso maggiormente fruibile. In questo modo originale e copia possono essere visti come termini complementari. Così facendo tuttavia ci si prepara anche a dissolvere l'opposizione: se la copia non è un tradimento dell'originale, ma piuttosto una sua prosecuzione (e per converso, se l'originale non è più autentico di una copia, ma solo un suo stato anteriore), ecco allora che il concetto di originale non ha più senso, così come non ha più senso quello di copia.

Walter Benjamin ⁸⁴ ha mostrato con grande chiarezza come questo movimento contrassegni la fase matura della modernità. Alla base della moltiplicazione di un'opera attraverso tecniche di riproduzione

⁸⁴ In particolare in W. Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", cit.

meccanica (pensiamo alla litografia, alla fotografia, o anche allo stesso film) c'è l'esigenza di rendere disponibili gli oggetti d'arte al più grande numero di persone possibili: meglio, di strapparli dalla loro inaccessibilità, che l'esistenza di un solo esemplare inevitabilmente favorisce. Quest'esigenza travalica il terreno estetico: il bisogno di accedere alle cose investe tutti gli oggetti del mondo, e riflette lo spirito di un'epoca in cui le masse vogliono essere protagoniste. Tuttavia il fatto che la riproducibilità diventi la norma (se si vuole, il fatto che anche la produzione artistica adotti la riproducibilità tecnica quale proprio procedimento) finisce anche con il cambiare il rapporto tra originale e copia: l'uno perde il senso di "privilegio" che sembrava possedere, per spartirlo con l'altra; ma anche questa perde il suo carattere "derivato", per ribaltarlo su quello. Insomma, l'originale non è "primario" rispetto alla copia; e la copia non è "secondaria" rispetto all'originale. Anzi, originale e copia sono pronti a confondersi.

Il cinema, di nuovo, registra questo snodo nei suoi meccanismi più intimi. A livello di produzione, lo fa attraverso un piccolo paradosso: i film normalmente messi in cantiere si presentano come dei *prototipi*, e cioè come degli esemplari unici che però possono essere clonati; andare al cinema è godere di qualcosa che possiede una sua singolarità e insieme è aperto alla molteplicità. Questo vale a maggior ragione quando si pensa che i film tendono a apparire anche come delle *riprese* di opere precedenti, vuoi in quanto ripetono una combinazione che ha già avuto successo, vuoi in quanto fanno parte di un genere riconosciuto, vuoi in quanto rappresentano l'episodio di una serie (e, al di là della attuale passione per i sequel o i prequel, la produzione seriale è di casa al cinema). Dunque originale e copia possono qui mescolarsi e sovrapporsi, più ancora di quanto non avvenisse ad esempio nella letteratura di consumo, che pure aveva sperimentato fin dall'Ottocento un tale tipo di logica.

Ma il cinema registra questo snodo anche a altri livelli. Basterà pensare a come il negativo da cui sono tratte le pellicole che vengono proiettate nelle sale non costituisca un "originale" in senso stretto, ma una matrice, predisposta appunto per trarne delle copie (anche se poi a sua volta questo negativo è ormai investito da un rispetto

reverenziale, soprattutto vista la sua possibilità di deteriorarsi; ma il restauro avverrà non reintegrando quel primo esemplare, ma traendone una copia-matrice più acconcia). E basterà pensare a come le immagini sullo schermo siano tutte delle “copie” rispetto a quell’“originale” costituito dalla realtà che esse riflettono: copie dichiarate, nel senso che mai lo spettatore può dubitare che sullo schermo ci sia qualcosa d’altro che non delle immagini; ma anche copie perfette, se non altro perché nascono da una presenza reale davanti alla cinepresa di ciò che è rappresentato sullo schermo, e dunque da un effettivo “esserci stato” di ciò che ora è solo in effigie; copie che perciò sono pronte a sovrapporsi al loro “originale”, fino a sostituirlo pienamente. Al cinema, la dialettica tra i due poli è in qualche modo al calor bianco ⁸⁵.

9. Il decalogo della modernità

Ogni lista è inevitabilmente approssimata. Anche la nostra, in cui abbiamo elencato una serie di tensioni che il cinema ha incontrato alla sua nascita e che ha poi accompagnato nel loro sviluppo; tensioni che nascono nel contesto culturale e sociale, ma che si riflettono anche perfettamente sia in alcuni film particolarmente indicativi, sia in alcuni procedimenti o in alcune figure ricorrenti, sia nel meccanismo cinematografico di base; tensioni dunque che il cinema ha saputo raccogliere e rilanciare in modo esemplare, fino quasi a identificare i propri problemi con quelli.

Ogni lista è inevitabilmente approssimata. Alle coppie che abbiamo elencato ne avremmo potuto sostituire o aggiungere altre. Penso a termini come limitato e illimitato, o causale e fortuito, o continuo e discontinuo, su cui si è trattenuto ad esempio Kracauer, notando come il cinema sappia recepire la ristrutturazione del modo di pensare lo spazio e il tempo che interviene tra Otto e Novecento ⁸⁶.

⁸⁵ Su questo snodo ha scritto delle intense pagine G. Tinazzi, *La copia originale*, Marsilio, Venezia 1983.

⁸⁶ Cfr. S. Kracauer, *Theory of Film*, Oxford University Press, New York 1960 (tr. it. *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962).

Ancora, avremmo potuto affrontare snodi ancor più impegnativi. Penso a coppie come realtà e finzione o realtà e immaginario, su cui la teoria del cinema classica ha lavorato a lungo, mostrando come il film sposti decisamente le linee di confine precedentemente assestate⁸⁷. Infine, avremmo potuto articolare meglio l'elenco. Penso alla differenza, che potremmo reperire in tutte le nostre coppie, tra quegli aspetti che investono questioni di lunga data, ora portate allo scoperto con una nuova problematicità, e quegli aspetti che invece riguardano dialettiche in buona parte inedite, che appartengono specificatamente agli anni a cui abbiamo fatto riferimento.

Tuttavia i dieci spunti che ho elencato mi sembra ci mostrino bene come il cinema nel suo primo secolo di vita sia stato capace di dialogare a fondo con il suo tempo; in particolare, come abbia saputo riprendere e interpretare alcuni dei principali snodi dell'esperienza novecentesca, come sia riuscito a fonderli con la sua stessa azione, fino al punto da apparirne quasi come l'incarnazione, e come a partire di qui sia arrivato a proporsi quale possibile esempio a chiunque incontrasse gli stessi problemi.

Da un lato il cinema ha saputo riprendere e interpretare alcuni dei principali snodi dell'esperienza novecentesca. Non è un caso che dietro alle dieci coppie di termini che ho elencato si intravedano le grandi questioni poste dalla modernità, arrivata con l'ultimo secolo del secondo millennio al suo grado di maturazione forse più alto. In particolare, vi possiamo scorgere la volontà di affrontare il mondo in tutta la sua ampiezza e la sua complessità, assoggettandolo attraverso una conquista reale o perlomeno attraverso una conoscenza sistematica e progressiva, e insieme la volontà di tener conto dei diversi e multiformi aspetti di cui questo mondo è composto, rispettando il singolo, l'idiosincratico, il diverso, il parziale. Nella modernità, il ricorrente emergere di un progetto (industriale, militare, conoscitivo...) e insieme la costante attenzione rivolta alla varietà delle occorrenze, dei tipi, delle situazioni, in una specie di circolarità in cui i limiti di ciascuno sforzo sono compensati dall'altro,

⁸⁷ A partire da B. Balász, *Der Sichtbare Mensch*, cit.

rispecchia appunto questa doppia volontà ⁸⁸. Attraverso cui viene probabilmente proposta una nuova regolazione dell'eterna tensione tra identità e differenza: non più un'identità che riassorbe la differenza, come nel pre-moderno, e non ancora una differenza che riassorbe l'identità, come nel post-moderno, ma una sorta di precario equilibrio...

Dall'altro lato il cinema arriva a proporsi come esempio. Ci arriva grazie alla sua disponibilità a riflettere e rilanciare gli snodi di cui abbiamo detto. E ci arriva in quanto medium, visto che il rispecchiamento e il rilancio avvengono sia sul piano dei processi simbolici che su quello dei processi sociali. Ma la forza con cui esso compie questa azione, e in particolare la sua capacità di iscrivere le tensioni nel suo stesso meccanismo di base oltre che nella sua produzione filmica, lo rendono una sorta di laboratorio intensivo in cui possono trovare riscontri anche altri tipi di intervento, compreso quello espressivo. Dunque medium, ma anche arte. Insieme.

Resta certo da precisare il senso di questa esemplarità. In generale essa riposa sul fatto che il cinema, recependo gli snodi di cui abbiamo detto, li aiuta a mostrarsi in tutto il loro spessore. Li registra, li mette in forma, li porta al loro estremo. Il cinema è un testimone privilegiato della modernità in quanto mette sotto gli occhi di tutti le questioni che la attraversano. Tuttavia l'esemplarità può scattare anche in un'altra direzione, non meno rilevante e non meno nobile. Il cinema, registrando le tensioni che via via si affacciano sulla scena del mondo, aiuta anche a ridurle, a districarle, a scioglierle. Lo fa, questo è importante, a partire da una comprensione sia della loro crucialità che del loro spessore: le soluzioni offerte sono quasi sempre "alte", e non a caso possono poi servire da trampolino di lancio per nuovi problemi (mi spiego con un esempio: il cinema riflette a molti livelli la tensione tra visibile e invisibile; spesso la drammatizza, come quando costruisce dei fuori campi irriducibili; ma spesso la rende anche sopportabile, come quando nel gioco del

⁸⁸ Per un'interpretazione della modernità come luogo di coesistenza di progettualità e di rispetto per la varietà, utili osservazioni in D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, London, Basil Blackwell, 1990 (tr. it. *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 1993).

campo/controcampo istituisce un'assenza solo per recuperarla subito dopo. In questo caso la dialettica tra visibile e invisibile parrebbe banalizzarsi: e tuttavia, come ci ha mostrato in particolare Hitchcock, l'uso ossessivo del campo/controcampo, anziché "addomesticare" una tensione, può farne emergere la radicalità)⁸⁹. Quando sembra offrire delle soluzioni, il cinema non è meno esemplare che quando lascia aperti i problemi. Semplicemente, cambia di funzione: oltre a far emergere il groviglio delle questioni (l'inafferrabilità del reale, l'esistenza di zone d'ombra, l'esplosione delle esperienze, ecc.), cerca anche di mettervi un po' ordine: attenua le tensioni, riduce i conflitti simbolici, riporta l'eccedenza nei ranghi. Lo fa, come ho detto, soprattutto nella sua fase "classica"; lo fa magari da sentinella più che da esploratore; ma spesso, da sentinella, segnalando una postazione cruciale.

È a questo punto, credo, che si può chiarire il significato dei dieci spunti che abbiamo elencato. Dieci spunti: un piccolo decalogo. Come tutti i decaloghi, anche il nostro segnala degli elementi di disagio e insieme prefigura delle possibili soluzioni. Come tutti i decaloghi, anche il nostro descrive e prescrive. Il cinema lo adotta esattamente per questo. Come esattamente per questo esso vi si rispecchia il tempo in cui il cinema è vissuto. Dunque decalogo di un secolo che non è stato un tempo qualunque, ma quello in cui, come si dice, alcuni nodi sono venuti al pettine. E decalogo di un medium-arte che nei suoi primi cent'anni di vita, pur contrassegnati da svolte e trasformazioni, è riuscito a compiere un lavoro meritorio, tanto nella direzione di un'esaltazione dei problemi sottesi, quanto nella direzione di una loro riduzione a misure più praticabili. Decalogo del cinema; decalogo della modernità.

⁸⁹ Questo aspetto è stato sottolineato in particolare da R. Bellour, *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979.

10. Nuovo paesaggio, nuovi snodi

Ma quanto di questo quadro rimane ancora valido, nel momento in cui il cinema entra nel suo secondo secolo di vita e il Novecento lascia il posto al terzo millennio?

Il panorama sembra effettivamente assai mutato. Nella struttura produttiva e sociale, innanzitutto: siamo (almeno in Occidente, a cui si riferisce inevitabilmente tutta la nostra analisi) in quella che viene chiamata una società post-industriale. Nei grandi parametri di riferimento culturali, poi: l'orizzonte in cui ci muoviamo è quello della post-modernità⁹⁰. Nel paesaggio comunicativo ed estetico: che ha visto l'affermarsi dei mezzi elettronici, e che vede ancor più l'avanzare dei new-media, basati sulla telematica. E nel cinema, infine: che continua a regalarci grandi prove, ma sembra incapace di mantenere la propria forza problematica e propositiva.

Un segno di tali mutazioni (un effetto? una causa?) è che i fenomeni sotto la cui tutela il cinema era apparso sulla scena del mondo, sembrano in qualche modo rovesciarsi nel loro contrario.

Innanzitutto oggi non siamo più in presenza di un primato dello sguardo: altri sensi paiono prendere il sopravvento. Ad esempio l'udito: lo spazio che ci circonda è soprattutto uno spazio sonoro; il suo controllo è affidato alla capacità di identificare rumori e voci provenienti da tutte le direzioni. Non a caso bastano due cuffie in testa per ridurlo a dimensioni più personali; e per converso tecnologie come il dolby o casse acustiche a molti watt riescono a farlo letteralmente esplodere⁹¹. O il tatto: in modo apparentemente

⁹⁰ Il concetto di società postindustriale risale a A. Touraine, *La société post-industrielle*, Denoël, Paris 1969 (tr. it. *La società post-industriale*, Il Mulino, Bologna 1970); il concetto di postmoderno è stata lanciato da J.F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris 1979 (tr. it. *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981); si è diffuso, come concetto culturale in senso ampio, a partire dai lavori di F. Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991 (tr. it. parz. *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989). Per un recente quadro d'insieme si veda R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri 1997.

⁹¹ Michel Chion in *La musique au cinéma*, Fayard, Paris 1995, commenta la novità dello spazio sonoro nell'era del *walkman* e dell'autoradio, e le sue ricadute estetiche sul film.

paradossale, si profila l'importanza di una rinnovata manualità; saper toccare ridiventa essenziale. È attraverso la tastiera di un computer che le nuove tecnologie ci consentono di accedere al mondo; è attraverso un joystick manovrato con rapidità e accortezza che i videogiochi ci permettono di vincere gare impossibili; è attraverso una pressione accorta che le vecchie tecnologie del massaggio ci portano a riappropriarci del nostro corpo ⁹².

Parallelamente a questo declino dello sguardo, il legame tra vista e realtà muta di segno. L'occhio non è più chiamato a spalancarsi sul mondo: anzi tende sempre di più a sporgersi su altri territori. Ad esempio esso piega ormai volentieri verso il proprio interno: ad incontrare un paesaggio che ha la consistenza di un'immaginazione autoctona, di un sogno senza residui diurni, di un pensiero che segue un proprio filo segreto anziché il richiamo che gli eventi possono lanciargli. O piega verso i grandi archivi di immagini, quali sono ormai i documentari televisivi, i settimanali illustrati, le videocassette d'attualità, i CD o i siti web: luoghi in cui ai fatti si è sostituito il loro ricordo, alle cose la loro testimonianza, agli eventi la loro registrazione; luoghi che obbligano a un confronto con un universo ridotto a collezione di segni. O piega verso quella realtà particolare che è la realtà virtuale: mondo che ha gli stessi contorni e la stessa percorribilità di quello empirico, ma che con esso non ha alcuna necessaria tangenza; universo parallelo, che ormai si sta sovrapponendo a quello che abbiamo a lungo praticato.

In questo quadro, attribuire al vedere dei guadagni e delle perdite diventa difficile, se non inutile. L'occhio non può vantare delle conquiste ("ho visto di più e meglio") ma neppure lamentare delle deficienze ("intravedo soltanto"); può solo avventurarsi in tragitti limitati che difficilmente potranno essere messi ulteriormente alla prova, o fungere da punti di partenza per viaggi ulteriori, o diventare tracciati percorribili da tutti ("vedo questo e quello: per intanto...").

In secondo luogo oggi la metropoli tende a non essere più il nostro principale punto di riferimento. I due spazi che identifichiamo come

⁹² Sul predominio della dimensione tattile nella cultura contemporanea si veda M. Maffesoli, *Au creux des apparences*, Plon, Paris 1990 (tr. it. *Nel vuoto delle apparenze*, Garzanti, Milano 1993).

il terreno di manovra più immediato sono da un lato il mondo intero, che possiamo raggiungere quasi in ogni suo punto (mentre certi quartieri della città ci sono ormai interdetti) e comunque seguire quasi in diretta (grazie a strumenti come il telefono, il fax, la televisione, ecc.); dall'altro lato la casa, che possiamo attrezzare con tutti i terminali (appunto telefono, computer, fax, televisore, ecc.) con cui metterci in contatto con la realtà e con gli altri. Dunque il villaggio globale e lo spazio domestico. Certo, talvolta entrano in gioco anche altri ambiti: il quartiere in cui viviamo, almeno quando questo assume le vesti di un piccolo villaggio dotato di una sua autonomia e di una sua identità; o il nostro stesso corpo, quando spostiamo su di esso i terminali che prima stavano in casa (il telefono, il computer, lo schermo video, sono ormai "portatili")⁹³. In ogni caso, quello che sembra perdere consistenza è lo spazio pubblico, in cui l'individuo si confronta concretamente con gli altri e agisce sotto i loro occhi.

Parallelamente a questo declino della metropoli, il senso di appartenenza a un luogo o a una comunità cambia i suoi tratti. Non si è più parte di un territorio perché lo si abita realmente, e abitando si è imparato a orientarsi nella complessità delle sue costruzioni e a riconoscerlo nei suoi profili ricorrenti; lo si è piuttosto perché lo si può raggiungere. E non si è più parte ad esempio di un'etnia perché vi si è immersi realmente, e immergendosi si è imparato a spartirne rituali e valori, fino a identificarsi con essi; lo si è piuttosto perché la si può frequentare. Voglio dire che l'appartenenza non ha più a che fare con un *radicamento*, quale soltanto un contatto effettivo e costante può garantire; ha a che fare piuttosto con un *accesso*, e cioè con la capacità di toccare e attraversare senza un preciso impegno luoghi e situazioni sociali. Queste e quelli possono allora perdere i loro contorni concreti, farsi più ampi e più astratti: diventare appunto, come si accennava prima, luoghi e situazioni "virtuali". Un esempio ci viene dalla trasformazione del *pubblico*,

⁹³ Cfr. M. Featherstone (ed.), *Global Culture. Nationalism, Globalisation and Modernity*, Sage, London 1993. Sulla coppia *localismo e planetarizzazione* vedi anche O. Calabrese, *Mille di questi anni*, Laterza, Roma/Bari 1991, cap 6, condensa una delle dimensioni chiave della cultura del secondo millennio.

gruppo di persone collocate in uno stesso spazio che “reagisce” all’unisono allo stesso stimolo, in *audience*, comunità dispersa e indistinta costituita dai possessori di uno stesso terminale ⁹⁴. Un altro esempio è la tendenziale trasformazione del mondo (world) in rete universale (world wide web: www), percorribile sì su autostrade, ma su autostrade informatiche. In questo processo di deterritorializzazione e di derealizzazione, è appena il caso di notare che i vecchi parametri non funzionano più: non ha più senso distinguere tra noi e loro, o tra qui e là; viviamo tutti in una situazione *glocale*, e cioè simultaneamente locale e globale; e viviamo tutti in una possibile *diaspora*.

Infine, la presenza della tecnologia assume un peso diverso: da un lato è ancor più pervasiva; dall’altro tende a farsi più discreta. Le “macchine” penetrano sempre di più nella nostra vita, aiutandoci ormai anche nei minimi gesti con dispositivi di grande complessità (l’atto che sto compiendo, quello della scrittura, e lo strumento che uso, un computer piuttosto avanzato, ne sono un buon esempio). Ma queste “macchine” non hanno più l’evidenza dei loro antenati: si miniaturizzano nel loro formato o si mimetizzano nell’ambiente. La fabbrica ottocentesca era ben riconoscibile nel contesto urbano: oggi è decentrata e rispetta le regole dell’impatto ecologico. Il fonografo o la radio erano ben in vista nel salotto d’inizio secolo: oggi l’apparecchiatura hi-fi scompare nell’arredo, nonostante il suono che emette possa essere così diffuso e perfetto da occupare tutto l’ambiente. Insomma, la tecnica si smaterializza; penetra ancor più a fondo nel nostro mondo di vita e diventa elemento “naturale”.

Parallelamente a questa trasformazione, cambiano i rapporti tra “protesi” tecnologiche e corpo (sia umano che sociale). Da un lato le protesi non si aggiungono più al corpo: vi si calano dentro. Penso a dispositivi medici come il pace-maker, ormai collocati sotto pelle; ma anche al complesso sistema di sensori di cui si dotano le città (le stazioni di controllo per l’inquinamento, i sistemi di allarme, le

⁹⁴ Si veda a questo proposito l’idea di “tribù” (comunità fusiva, in cui l’importante è la circolazione dello stesso “sentimento delle cose”), di M. Maffesoli, in *Le temps des tribus*, Klincksieck, Paris 1988 (tr.it. *Il tempo delle tribù*, Armando, Roma 1988).

telecamere a circuito chiuso) e più in generale il sistema di cavi che le attraversa (dal doppino telefonico al cavo in fibra ottica) che fanno letteralmente tutt'uno con essa. Dall'altro lato il corpo non deve più adeguarsi a queste protesi, assumendone ritmi e modalità: può riacquistare scioltezza e indipendenza. Il modo in cui la mia mano sta lavorando attraverso il mouse su questo computer, con gesti ormai diversi da quelli cui obbligava la macchina da scrivere, e analoghi piuttosto a quelli compiuti un tempo con la matita (si trattava solo di rispettare le righe e di rendere riconoscibile l'ortografia), sono un buon esempio di questo parziale affrancarsi del corpo dai vincoli della tecnica. O meglio, del saldarsi del corpo, diventato ospitale, con la tecnica, orientata a essere friendly, senza che ci siano prevaricazioni né da una parte né dall'altra ⁹⁵.

Una delle conseguenze di questa nuova situazione, è che l'esperienza del mondo e degli altri appare "piena" anche quando si realizza attraverso degli strumenti. Ciò non significa che le situazioni più dirette cessino d'essere considerate come qualcosa di necessario e di autentico (pensiamo alla pervicacia con cui si invoca la conversazione in famiglia, o all'apparente dissennatezza con cui ci si mette in condizioni di rischio fisico): solo che appaiono sempre più come delle occasioni preziose (e talvolta costose: parlare a quattr'occhi, come nella seduta psicanalitica, o verificare di persona, come nei tour avventurosi, ormai costa); mentre la base dell'esperienza può ben essere data da un'apprensione del reale e degli altri mediata da dispositivi che apparentemente non incidono sull'esperienza stessa (parlare al telefono equivale a parlare faccia a faccia; corrispondere via internet equivale a conversare di persona; vedere la televisione equivale ad osservare le cose dalla finestra...). In questo senso è interessante notare come l'"evidenza" di un evento non sia più legata solo alla constatazione "de visu" che ne può fare un osservatore, ma anche al fatto che esso abbia un alto numero di testimoni magari a distanza, o che sia stato registrato e possa essere richiamato da qualche archivio, o che si costituisca a oggetto di analisi e di conversazione, ecc. Dunque un evento "esiste" nella

⁹⁵ Sul tema del "nuovo corpo" si veda il volume collettaneo P.L. Capucci (ed.), *Il corpo tecnologico*, Baskerville, Bologna 1994.

misura in cui è (anche) trasmissibile, documentabile, parlabile: per “esserci”, deve assorbire in se stesso una serie di tecnologie che lo sostengono e lo prolungano.

Queste tendenze (perché di tendenze si tratta, e non di processi ormai conclusi come alcuni futurologi amano far credere: è quasi ovvio ricordare come il nostro mondo sia in realtà un territorio a macchie di leopardo, in cui all’innovazione materiale e culturale più avanzata si affiancano sacche di arretratezza; e in cui, nonostante l’avanzare dei processi di cui ho appena detto, uomini e donne in carne ed ossa spendono ancora “vecchie cose” come le lacrime e il sangue; lacrime vere, salate; e sangue autentico, caldo), queste tendenze ci mostrano quanto siamo lontani dal paesaggio che ha visto prima l’apparire e poi l’affermarsi del cinema. In questo nuovo quadro d’insieme, è pressoché inevitabile che da un lato gli snodi che abbiamo elencato nel nostro “decalogo” perdano la loro crucialità, dall’altro che nuovi e differenti media sappiano incarnare meglio lo spirito dei tempi.

Penso ad esempio ai media elettronici, e in particolare alla televisione. Terminale che ci mette in contatto con il mondo e insieme elettrodomestico per la casa, essa esemplifica assai bene il perfetto sovrapporsi della dimensione globale e di quella domestica. Medium che non ha un pubblico, ma un’audience, illustra bene come oggi l’ascolto collettivo non richieda più una compresenza fisica ma semplicemente la presupposizione di compiere atti comuni. Infine, dispositivo che antepone la capacità di collegarsi agli eventi in tempo reale alla capacità di riprodurli fedelmente (il cinema dà una migliore raffigurazione delle cose: ma sono cose che sono già avvenute...), esemplifica bene come il far sentire in contatto conti più della qualità della visione. (Aggiungo tra parentesi una considerazione: è perlomeno curioso che il cinematografo, di per sé legato alla temporalità, se non altro in quanto “scrittura del movimento”, come dice il suo nome, abbia poi operato soprattutto sulla spazialità, dandoci come mai nessuno prima il senso della “prossimità” alle cose; mentre la televisione, di per sé impegnata sulla spazialità, se non altro in quanto “visione a distanza”, ha lavorato soprattutto sulla

nostra esperienza del tempo, dandoci come mai prima nessuno il senso della contemporaneità)⁹⁶.

Penso in secondo luogo alle immagini di sintesi, e in particolare alla realtà virtuale. Dispositivo che offre delle figure che hanno l'evidenza della realtà, ma che non ne sono in alcun modo il ricalco, essa ci illustra assai bene i nuovi problemi che investono la rappresentazione: non si tratta più di "restituire" qualcosa che è assente, o di "rinviare" a qualcosa che sta altrove, ma di "allargare i confini del mondo", mescolando come se fossero sullo stesso piano realtà tangibile e realtà possibile, o realtà empirica e parvenza di realtà. In questa logica (che ha al proprio centro la simulazione), più che la tensione tra realtà e linguaggio, o tra dimensione fisica e dimensione mentale, emerge la tensione tra effettivo e potenziale, o tra realizzazione e progetto, ecc. Il "mondo virtuale", con la sua ambigua esistenza, è proprio ciò che meglio porta alla luce questi nuovi snodi⁹⁷.

E infine penso alla telematica, e in particolare ai media interattivi. La loro capacità di creare una situazione di "conversazione a distanza", da un lato aperta ad una partecipazione pressoché illimitata, dall'altro sganciata da ogni radicamento spaziale e da ogni vera responsabilità personale (basta essere allacciati, senza importanza per dove si è e per chi si è), ci suggerisce che anche sul versante delle relazioni si aprono nuovi problemi: i punti "caldi" non sono più costituiti dal confronto tra individuo e folla, o tra uso dei nudi sensi e utilizzo di strumenti, ma piuttosto dalla tensione tra identità e maschera (senza effettivi vincoli, i soggetti possono perseguire la propria affermazione e insieme scegliere la "parte" che loro più conviene), o tra partecipazione e appartenenza (impegnati

in quello che è per molti aspetti un gioco, sia pur un gioco comunicativo, i soggetti possono calarsi nel loro ruolo, senza per

⁹⁶ Oltre a diventare oggi uno dei principali "orologi sociali", che scandiscono e organizzano il nostro tempo di vita.

⁹⁷ Nella ormai amplissima riflessione sul tema della simulazione, a partire dai primi contributi di Baudrillard, ricorderò, per la loro attinenza al cinema, G. Tinazzi *La copia originale*, Marsilio, Venezia 1983, e G. Bettetini, *La simulazione visiva*, Bompiani, Milano 1991.

forza legarsi ad esso). Oltre a questioni, peraltro essenziali, come il rapporto tra accesso alle conoscenze e capacità di una loro elaborazione e di una loro applicazione; o al rapporto tra diritto di informazione e responsabilità di parola; ecc.⁹⁸.

11. Dentro il cinema, fuori del cinema

In questo nuovo quadro, che ruolo rimane al cinema? Quali margini di manovra possiede ancora? La sua presenza è ormai irrimediabilmente fuori gioco?

La tentazione di considerarlo un oggetto d'antiquariato è forte. Non pochi pensano che esso costituisca un tipo di esperienza ancora rilevante, ma legata soprattutto al passato: un po' come l'opera lirica, testimonianza di una civiltà che non c'è più. Non a caso il cinema, per sopravvivere, deve cercare abbondanti compromessi con il nuovo paesaggio audiovisivo, e più in generale con la nuova industria dello spettacolo e dell'informazione. La produzione di un film, ad esempio, è sempre più spesso legata al lancio sul mercato della sua colonna sonora, o alla diffusione di videogiochi ispirati alle vicende raccontate, o alla presenza di attrazioni da ospitare in parchi di divertimento specializzati tipo Disneyland o Universal Studios, o più in generale alla possibilità di trarne un ricco merchandising. Così come lo sfruttamento di una pellicola passa sempre di più attraverso canali quali la televisione, le videocassette, il dvd, ecc. Infine i punti di forza di un film sono sempre più spesso i grandi effetti speciali elaborati elettronicamente, che avvicinano la fruizione di una pellicola alla fruizione della realtà virtuale. Dunque il cinema esce dal

⁹⁸ Naturalmente questi riferimenti non esauriscono la complessità dell'attuale panorama mediale: si pensi ad esempio al ruolo dei videogiochi o degli ipertesti (con l'uscita da un modello lineare di esposizione e di racconto), o alla presenza degli archivi, sia in forme di banche dati che di CD-Rom (con la fine dell'idea che il sapere abbia bisogno di un luogo "fisico" in cui stare); ecc. Un'ampia e problematica rassegna è in G. Bettetini- F. Colombo (eds.), *Le nuove tecnologie della comunicazione*, Bompiani, Milano 1993.

suo terreno tradizionale, e si inserisce in un nuovo territorio: sopravvive perché cambia pelle, e forse il suo statuto profondo⁹⁹.

D'altra parte, c'è chi oppone a una simile convinzione l'idea che il cinema continui a occupare una posizione di forza perché ci sono ancora registi capaci di prove convincenti. Ora, pensare di valorizzare il cinema solo come luogo di un'espressione individuale, concentrandosi sulle diverse prove "d'autore", equivale a sottoporlo ad una sterilizzazione analoga e contraria. Il cinema non resiste semplicemente perché sa darci nuove personalità e nuovi capolavori. Credo invece che si debba insistere nel pensare al cinema come ad una "macchina" e insieme come ad un complesso di "opere", come ad un dispositivo comunicativo e insieme come ad uno strumento d'espressione; magari trasformando il termine in un nome collettivo (cinema, al plurale: a marcare la varietà delle situazioni e delle esperienze); ma continuando a considerarlo come il punto di congiunzione di un medium e di un'arte. Solo così intravedo delle ragioni per rispondere negativamente alla questione appena posta: no, il cinema non è fuori gioco; semmai cambia ruolo; ma continua ad essere della partita.

Due mi paiono essenzialmente i motivi a favore di una tale ipotesi. Il primo è l'intatta capacità del cinema di elaborare delle immagini forti della realtà, nel senso di immagini pregnanti (in grado cioè di definire una situazione) e di immagini condivise (in grado cioè di diventare punto di riferimento collettivo). Pensiamo a quelle "vecchie cose" di cui dicevo prima, le lacrime e il sangue: altri media ce ne possono dare delle raffigurazioni più diffuse (la televisione), o più elaborate (la computer graphic), o più soggettive; ma in fondo è ancora il cinema, sia pur senza la continuità e la sistematicità di un tempo, che riesce a farle diventare veri e propri emblemi, attraverso cui riconoscere e in cui riconoscersi. Detto altrimenti, il cinema si dimostra ancora pienamente in grado sul piano dei processi simbolici di elaborare delle rappresentazioni che la società può utilizzare per

⁹⁹ Nel suo saggio "Early Cinema, Late Cinema: Transformations in the Public Sphere" (in L. Williams (ed.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, cit.), M. Hansen discute sia il ruolo che il cinema conserva nel fornire alla "Public Sphere" una serie di temi, sia le analogie in questa azione tra il cinema di oggi e il cinema primitivo.

interpretare il mondo, e sul piano dei processi sociali di fare di queste rappresentazioni un patrimonio comune che porti gli individui a sentirsi legati tra loro.

Aggiungo una cosa: il fatto che il cinema non sia più al centro dei processi comunicativi ed estetici, si traduce in questo caso in un vantaggio. Se infatti è vero, come ho detto, che la sua azione è meno continua e meno sistematica di una volta, è anche vero che gode di una maggior libertà: le immagini forti elaborate dal cinema sono spesso assai forti, talvolta addirittura laceranti, sempre sorprendenti; al punto che, proposte dal cinema, vengono poi non di rado rese "potabili" da altri media. Da questo punto di vista, il cinema si trova oggi molto di più ad aprire delle strade che non, come un tempo, a consolidare dei percorsi.

Il secondo motivo è l'intatta capacità del cinema di lavorare sul racconto. Altri media (penso a supporti come il CD-rom, ma anche all'attuale uso della realtà virtuale, o anche di Internet), sembrano spostarsi sul terreno del gioco: e indubbiamente la dimensione ludica è il luogo migliore in cui far scontrare reale e possibile, ordine e caos, volontà e legge. Il cinema invece sembra voler restare sul terreno del narrativo: ma proprio per questo risponde a delle esigenze che nessun gioco soddisfa appieno. Penso in particolare al bisogno di far i conti con lo scorrere del tempo, con il divenire, con il cambiamento: il cinema appunto ci dà ancora delle rappresentazioni che hanno iscritto in sé il senso della trasformazione e ci consente dei legami che contengono in sé il senso della prospettiva. Detto in una parola, il cinema rimane ancora il medium e l'arte (di massa) in cui, come nei racconti, si è chiamati a misurarsi con il destino.

Di nuovo, aggiungo che l'apparente debolezza del cinema è in questo caso un punto di forza. Infatti il cinema può oggi sperimentare formule e modalità narrative come mai prima gli è stato consentito: dalla storia minimalista alla grande saga collettiva; dalla breve novella al romanzo fiume; dalla cronaca minuta all'illustrazione delle vicende storiche. Può farsi narrazione esilissima, tenue come lo scorrere dei giorni; o narrazione incalzante, piena di batticuori come in un momento di pericolo. Breve, lunga, distesa, spezzata, circolare, senza fine, ciclica, sospesa. Se è vero che

già il racconto è una forma totalmente flessibile, il decentramento del cinema si traduce in una ulteriore libertà d'azione.

Ma è proprio di questo che oggi forse abbiamo più bisogno. Di un terreno di sperimentazione, non fine a se stessa, ma ancora capace di una dimensione produttiva. Sul piano dei processi simbolici e sul piano dei processi sociali. Il cinema, forse un po' a lato, sa in questo senso operare ancora da protagonista.

EB BOOK

Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica
<http://www.unicatt.it/librario>
versione digitale 2007
ISBN 88-8311-016-1