

## L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [seconda stesura]

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

PAUL VALÉRY, *Pièces sur l'art* [Scritti sull'arte], Paris, pp. 104 sgg. (*La conquête de l'ubiquité* [La conquista dell'ubiquità]).

### Premessa.

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

Il rovesciamento della sovrastruttura, che procede molto più lentamente di quello dell'infrastruttura, ha impiegato più di mezzo secolo per rendere evidente in tutti i campi della cultura il cambiamento delle condizioni di produzione. In quale forma ciò sia avvenuto può essere indicato soltanto oggi. Queste indicazioni devono rispondere ad alcuni requisiti di natura prognostica. Ma a questi requisiti rispondono non tanto determinate tesi sull'arte del proletariato dopo la presa del potere, e tanto meno tesi su quella della società senza classi, quanto piuttosto tesi sulle tendenze dello sviluppo dell'arte nelle attuali condizioni di produzione. La dialettica di queste ultime si fa sentire nell'ambito della sovrastruttura non meno che nell'economia. Perciò sarebbe errato sottovalutare il valore di queste tesi per la lotta di classe. Esse eliminano un certo numero di concetti tradizionali – quali quelli di creatività e di genialità, di valore eterno e di mistero – la cui applicazione incontrollata (e per il momento difficilmente controllabile) induce a un'elaborazione in senso fascista del materiale concreto. *I concetti che in quanto segue vengono introdotti per la prima volta nella teoria dell'arte si distinguono da quelli correnti per il fatto di essere del tutto inutilizzabili per gli scopi del fascismo. Per converso, essi sono utilizzabili per la formulazione di esigenze rivoluzionarie nella politica culturale.*

RIPRODUCIBILITÀ / RIPRODUCIBILITÀ

In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Quanto fatto dagli uomini ha sempre potuto essere imitato da altri uomini. In questo senso copie venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per diffondere le opere, e infine da terzi semplicemente avidi di guadagni. La riproduzione tecnica dell'opera d'arte è invece qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza, a ondate spesso lontane l'una dall'altra, e tuttavia con una crescente intensità. I greci conoscevano soltanto due procedimenti per la riproduzione tecnica delle opere d'arte: la fusione e il conio. Bronzi, terrecotte e monete erano le uniche opere d'arte che essi fossero in grado di produrre in quantità. Tutte le altre erano uniche e non tecnicamente riproducibili. Con la xilografia per la prima volta diventò tecnicamente riproducibile la grafica; così rimase a lungo, prima che, attraverso la stampa, diventasse riproducibile anche la scrittura. Gli enormi mutamenti che la stampa, cioè la riproducibilità tecnica della scrittura

ra, ha suscitato nella letteratura sono noti. Ma essi costituiscono soltanto *un* caso, benché certo particolarmente importante, del fenomeno che qui viene considerato sulla scala della storia mondiale. Nel corso del Medioevo, alla xilografia vengono ad aggiungersi l'acquaforte e la puntasecca, come, all'inizio del secolo XIX, la litografia. ~~VENIVA LITOGRAFIA~~

Con la litografia, la tecnica riproduttiva raggiunge un grado sostanzialmente nuovo. Il procedimento, molto più efficace, che rispetto all'incisione del disegno in un blocco di legno o in una lastra di rame è costituito dalla sua trasposizione su una lastra di pietra, per la prima volta diede alla grafica la possibilità non soltanto di introdurre i suoi prodotti sul mercato in grande quantità (come già avveniva prima), ma anche di farlo conferendo loro configurazioni ogni giorno nuove. Attraverso la litografia, la grafica si vide in grado di accompagnare in forma illustrativa la dimensione quotidiana. Cominciò a tenere il passo della stampa. Ma fin dall'inizio, pochi decenni dopo la sua invenzione, la litografia venne superata dalla fotografia. Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano a essere di spettanza dell'occhio che guardava dentro l'obiettivo. Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare, il processo della riproduzione figurativa venne accelerato al punto da essere in grado di star dietro all'eloquio. L'operatore cinematografico nel suo studio, manovrando la sua manovella, riesce a fissare le immagini alla stessa velocità con cui l'interprete parla. Se nella litografia era virtualmente contenuto il giornale illustrato, nella fotografia si nascondeva il film sonoro. La riproduzione tecnica del suono venne affrontata alla fine del secolo scorso. Questi sforzi convergenti hanno prefigurato una situazione che Paul Valéry definisce con questa frase: «Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica entrano grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano»<sup>1</sup>. Verso il 1900, la riproduzione tecnica aveva raggiunto un livello che le permetteva non soltanto di prendere come oggetto tutto l'insieme delle opere d'arte tramandate e di modificarne profondamente gli effetti, ma anche di conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici. Per

<sup>1</sup> PAUL VALÉRY, *Pièces sur l'art*, Paris 1934, p. 105 (*La conquête de l'ubiquité*) [N.d.A.]

lo studio di questo livello nulla è più istruttivo del modo in cui le sue due diverse manifestazioni – la riproduzione dell'opera d'arte e l'arte cinematografica – hanno agito sull'arte nella sua forma tradizionale.

## II.

Anche nel caso della riproduzione più perfetta, manca *un* elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova. Ma proprio su questa esistenza, e in null'altro, si è attuata la storia a cui essa è stata sottoposta nel corso del suo durare. In quest'ambito rientrano sia le modificazioni che essa ha subito nella sua struttura fisica nel corso del tempo, sia i mutevoli rapporti di proprietà in cui può essersi venuta a trovare<sup>2</sup>. La traccia delle prime può essere reperita soltanto attraverso analisi chimiche o fisiche che non possono venir eseguite sulla riproduzione; quella dei secondi è oggetto di una tradizione la cui ricostruzione deve procedere dalla sede dell'originale.

L'*hic et nunc* dell'originale rappresenta l'idea della sua autenticità. Analisi di genere chimico della patina di un bronzo possono essere necessarie per la constatazione della sua autenticità; corrispondentemente, la dimostrazione del fatto che un certo codice medievale proviene da un archivio del secolo XV può essere necessaria per stabilirne l'autenticità. L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica – e naturalmente non soltanto di quella tecnica<sup>3</sup>. Ma mentre l'autentico mantiene la sua piena autorità di fronte alla riproduzione manuale, che di regola viene da esso bollata come un falso, ciò non accade per quanto riguarda la riproduzione tecnica. Il motivo è duplice. In primo luogo, attraverso la fotografia essa può, ad esempio, rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista, ma non

<sup>2</sup> Naturalmente la storia dell'opera d'arte abbraccia anche altre cose; la storia della *Gioco*, per esempio, il genere e il numero delle copie che ne sono state fatte nel secolo XVII, nel XVIII, e nel XIX secolo [N.d.A.].

<sup>3</sup> Proprio perché l'autenticità non è riproducibile, l'intensa diffusione di certi procedimenti riproduttivi – tecnici – ha offerto strumenti per una differenziazione e una graduazione dell'autenticità. Una delle funzioni più importanti del mercato artistico era quella di elaborare queste distinzioni. Con l'invenzione della xilografia si può dire che la qualità collegata all'autenticità veniva colpita alle radici, prima ancora di conoscere la sua tarda fortuna. Un'effigie medievale della Madonna, al momento in cui veniva dipinta, non era ancora autentica; diventava autentica nel corso dei secoli successivi e nel modo più pie-

all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale. E questo è il primo punto. In secondo luogo essa può inoltre introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, sia nella forma della fotografia sia in quella del disco. La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amante dell'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può venir ascoltato in una camera.

Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte – ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. Benché ciò non valga soltanto per l'opera d'arte, ma anche, e allo stesso titolo, ad esempio, per un paesaggio che in un film si dispiega di fronte allo spettatore, questo processo investe, dell'oggetto artistico, un ganglio che in nessun oggetto naturale è così vulnerabile. Vale a dire: la sua autenticità. L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale al suo carattere di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, il carattere di testimonianza storica della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa<sup>4</sup>.

Ciò che vien meno può essere riassunto con la nozione di «aura»; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'«aura» dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. *La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, al posto del suo esserci unico essa pone il suo esserci in massa. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto.* Entrambi i processi portano a un violento sconvolgimento che investe ciò che viene tramandato – a uno sconvolgimento della tradizione, che è

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

l'altra faccia della crisi attuale e dell'attuale rinnovamento dell'umanità. Essi sono strettamente legati ai movimenti di massa dei nostri giorni. Il loro agente più potente è il cinema. Il suo significato sociale, anche nella sua forma più positiva, e anzi proprio in questa, non è pensabile senza quella distruttiva, catartica: la liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale. Questo fenomeno risulta particolarmente evidente nei grandi film storici. Esso include sempre nuove posizioni nella sua sfera, e quando, nel 1927, Abel Gance esclama entusiasticamente: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven faranno dei film... Tutte le leggende, tutte le mitologie e tutti i miti, tutti i fondatori di religioni, anzi tutte le religioni... aspettano la loro risurrezione nel film, e gli eroi si accalcano alle porte»<sup>5</sup>, senza rendersene conto, invita a una liquidazione generale.

### III.

Nel giro di lunghi periodi storici, insieme con i modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale. Il modo secondo cui si organizza la percezione sensoria umana – il *medium* in cui essa ha luogo – non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico. L'epoca delle invasioni barbariche, durante la quale sorge l'industria artistica tardo-romana e la *Genesis di Vienna*<sup>6</sup>, possedeva non soltanto un'arte diversa da quella antica, ma anche un'altra percezione. Gli studiosi della scuola viennese, Riegl e Wickhoff, opponendosi al peso della tradizione classica che gravava su quell'arte, sono stati i primi ad avere l'idea di trarre da essa conclusioni a proposito della percezione nell'epoca in cui essa veniva riconosciuta. Per quanto notevoli fossero i loro risultati, essi avevano un limite nel fatto che questi studiosi si accontentavano di rilevare il contrassegno formale proprio della percezione nell'epoca tardo-romana. Essi non hanno mai tentato – e forse non potevano sperare di riuscirvi – di mostrare i rivolgimenti sociali che in questi cambiamenti della percezione trovavano un'espressione. Per quanto riguarda il presente, le condizioni per una cor-

<sup>5</sup> ABEL GANCE, *Le temps de l'image est venu* [Il tempo dell'immagine è giunto], in *L'art cinématographique* [L'arte cinematografica], II, Paris 1927, pp. 94 sgg. [N.d.A.].

<sup>6</sup> La *Wiener Genesis* è un famoso codice viennese del libro biblico della *Genesis*, probabilmente del secolo VI, particolarmente rinomato per le sue miniature, su cui cfr. FRANZ WICKHOFF, *Die Wiener Genesis*, Freytag, Wien 1895 [N.d.T.].

rispondente comprensione sono piú favorevoli. E se le modificazioni nel *medium* della percezione di cui noi siamo contemporanei possono venir intese come una decadenza dell'«aura», sarà anche possibile indicarne i presupposti sociali.

È qui opportuno illustrare il concetto, sopra proposto, di aura a proposito degli oggetti storici mediante quello applicabile agli oggetti naturali. Noi definiamo questi ultimi apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra su colui che si riposa - ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo. Sulla base di questa descrizione è facile comprendere il condizionamento sociale dell'attuale decadenza dell'aura. Essa si fonda su due circostanze, entrambe connesse con la sempre maggiore importanza delle masse nella vita attuale. *E cioè: rendere le cose, spazialmente e umanamente, piú vicine è per le masse attuali un'esigenza vivissima<sup>7</sup>, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione.* Ogni giorno si fa valere in modo sempre piú incontestabile l'esigenza a impossessarsi dell'oggetto, da una distanza il piú possibile ravvicinata, nell'opera, o meglio nella copia, nella riproduzione. E inequivocabilmente la riproduzione, quale viene proposta dai giornali illustrati o dai settimanali, si differenzia dall'immagine diretta, dal quadro. L'unicità e la durata s'intrecciano tanto strettamente in quest'ultimo, quanto la labilità e la ripetibilità nella prima. La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sono il contrassegno di una percezione la cui *sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere* è cresciuta a un punto tale che essa, attraverso la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico. Così, nell'ambito dell'intuizione si annuncia ciò che in quello della teoria si manifesta come un incremento dell'importanza della statistica. L'adeguamento della realtà alle masse e delle masse alla realtà è un processo di portata illimitata sia per il pensiero sia per la visione della realtà.

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

## IV.

L'unicità dell'opera d'arte si identifica con la sua integrazione nel contesto della tradizione. È vero che questa tradizione è a sua volta qualcosa di vivente, di straordinariamente mutevole. Un'antica statua di Venere, ad esempio, stava in un contesto tradizionale completamente diverso presso i greci, che la rendevano oggetto di culto, da quello in cui la ponevano i monaci medievali, che vedevano in essa un idolo maledetto. Ma ciò che si faceva incontro sia ai primi sia ai secondi era la sua unicità, in altre parole: la sua aura. Il modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto. Le opere d'arte piú antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora, riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza, avvolto da un'aura particolare, non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale<sup>8</sup>. In altre parole: *il valore unico dell'opera d'arte «autentica» trova la sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso.* Questo fondarsi, per mediato che sia, è riconoscibile, sotto forma di rituale secolarizzato, anche nelle forme piú profane del culto della bellezza<sup>9</sup>. Il culto profano della bellezza, che si sviluppa con il Rinascimento e poi mantiene la sua validità per tre secoli, una volta scaduto questo termine, nel momento del primo serio sconvolgimento da cui sia stato colpito, lascia riconoscere chiaramente quei fondamenti. Vale a dire: quando, con la nascita del primo mezzo di riproduzione veramente rivoluzionario, la fotografia (contemporaneamente al delinearci del

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

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

socialismo), l'arte avvertì l'approssimarsi di quella crisi che passati altri cento anni è diventata innegabile, essa reagì con la dottrina dell'*art pour l'art*, che rappresenta una teologia dell'arte. Successivamente da essa è emersa addirittura una teologia negativa nella forma dell'idea di un'arte «pura», la quale non soltanto respinge qualsivoglia funzione sociale, ma anche qualsiasi determinazione da parte di un elemento oggettivo (nella poesia, Mallarmé è stato il primo a raggiungere questo stadio).

Per un'analisi che abbia a che fare con l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica è indispensabile tenere conto di questi nessi. Essi, infatti, preparano il terreno per la cognizione qui decisiva: per la prima volta nella storia del mondo la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale. In misura sempre maggiore l'opera d'arte riprodotta diventa la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità<sup>10</sup>. Da una pellicola fotografica, ad esempio, è possibile tutta una serie di stampe; la questione della stampa autentica non ha senso. *Ma nell'istante in cui nella produzione dell'arte viene meno il criterio dell'autenticità, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica.*

<sup>10</sup> Nel caso delle opere cinematografiche la riproducibilità tecnica del prodotto non è, come ad esempio nel caso delle opere letterarie o dei dipinti, una condizione di origine esterna della loro diffusione tra le masse. *La riproducibilità tecnica dei film si fonda immediatamente sulla tecnica della loro produzione. Questa non soltanto permette immediatamente la diffusione in massa delle opere cinematografiche: piuttosto, addirittura la impone.* La impone perché la produzione di un film è talmente costosa che un singolo in grado di permettersi di acquistare, ad esempio, un dipinto, non è in grado di permettersi di acquistare un film. Nel 1927 si è calcolato che un film di mole maggiore, per diventare redditizio, doveva raggiungere un pubblico di nove milioni di persone. Con il film sonoro si è manifestata una tendenza inversa; il suo pubblico venne a trovarsi limitato dai confini linguistici, e ciò avvenne contemporaneamente all'accentuazione degli interessi nazionali da parte del fascismo. Più che registrare questa recessione, che peraltro venne subito attenuata mediante la sincronizzazione, è importante considerare il suo nesso col fascismo. La contemporaneità dei due fenomeni si basa sulla crisi economica. Le stesse perturbazioni che, viste nel loro complesso, hanno portato al tentativo di conservare con l'uso aperto della forza i rapporti di proprietà costituiti, hanno indotto il capitale cinematografico ad accelerare i lavori preliminari per la produzione di film sonori. L'avvento del film sonoro produsse un temporaneo sollievo. E ciò non soltanto perché il film sonoro indusse di nuovo le masse ad andare al cinema, ma anche perché esso stabilì la solidarietà di nuovi capitali, che venivano dall'industria elettrica, col capitale cinematografico. Così, visto dall'esterno, il cinema sonoro ha promosso gli interessi nazionali, ma visto dall'interno ha internazionalizzato ancora di più la produzione cinematografica [N.d.A.].

v.

La ricezione di opere d'arte avviene secondo accenti diversi, due dei quali, tra loro opposti, assumono uno specifico rilievo. Il primo di questi accenti cade sul valore culturale, l'altro sul valore espositivo dell'opera d'arte<sup>11,12</sup>. La produzione artistica comincia con figurazioni che sono al servizio del culto. Di queste figurazioni si può ammettere che il fatto che esistano è più importante del fatto che vengano viste. L'alce che l'uomo dell'età della pietra raffigura sulle pareti della sua caverna è uno strumento magico. È vero che egli lo espone davanti ai suoi simili; ma esso è dedicato prima di tutto agli spiriti. Oggi sembra addirittura che il valore culturale come tale induca a mantenere l'opera d'arte nascosta: certe

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

<sup>12</sup> Il passaggio dal primo genere di ricezione artistica al secondo determina l'evoluzione storica della ricezione artistica in generale. A prescindere da ciò, è possibile reperire in linea di principio una certa oscillazione, per ogni opera d'arte, tra quei due modi polari di ricezione artistica. Così, ad esempio, per la *Madonna Sistina*. A partire dalla ricerca di Hubert Grimme si sa che la *Madonna Sistina* era stata originariamente dipinta per essere esposta. Grimme fu indotto alle sue ricerche da questa domanda: che cosa significa l'asse in primo piano, su cui si appoggiano i due putti? Come può essere venuta a Raffaello l'idea, si domandò inoltre Grimme, di munire il cielo di due tendine? La ricerca dimostrò che la *Madonna Sistina* era stata commissionata in occasione dell'esposizione in pubblico della salma di papa Sisto. L'esposizione della salma dei papi avveniva in una certa cappella laterale della basilica di San Pietro. Il quadro di Raffaello era stato esposto posato sulla bara in questa solenne occasione, sullo sfondo a nicchia della cappella. Raffaello rappresenta nel quadro la Madonna che, uscendo dallo sfondo della nicchia delimitata da due cortine verdi, si avvicina, in mezzo alle nubi, alla bara del papa. Quindi l'alto valore espositivo del dipinto di Raffaello venne utilizzato in occasione della cerimonia funebre in onore di Sisto V. Dopo qualche tempo esso venne sistemato sull'altar maggiore della cappella del convento dei Frati Neri a Piacenza. La causa di questo esilio va reperita nel rituale romano. Il rituale romano vieta che i dipinti esposti in occasione di una cerimonia funebre diventino oggetto di culto su un altar maggiore. Così, in seguito a questa norma, entro certi limiti l'opera di Raffaello subiva una svalutazione. Tuttavia, per ottenere un prezzo adeguato, la curia si dovette a vendere e a tollerare tacitamente il quadro su un altar maggiore. Per evitare costumi il quadro venne ceduto al convento della lontana città di provincia [N.d.A.].

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

Con i vari metodi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in una misura così poderosa che la discrepanza quantitativa tra i suoi due poli si è trasformata, analogamente a quanto è avvenuto nelle età primitive, in un cambiamento qualitativo della sua natura. E cioè: così come nelle età primitive, attraverso il peso assoluto del suo valore culturale, l'opera d'arte era diventata uno strumento della magia, che in certo modo soltanto più tardi venne riconosciuto quale opera d'arte, oggi, attraverso il peso assoluto assunto dal suo valore di esponibilità, l'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che successivamente potrà venir riconosciuta come marginale<sup>13</sup>. Certo è che attualmente la fotografia, e poi il cinema, forniscono gli spunti più fecondi per il riconoscimento di questo dato di fatto.

<sup>13</sup> Riflessioni analoghe, anche se su un altro piano, sono quelle di Brecht: «Se il concetto di opera d'arte diventa inutilizzabile per definire la cosa che si ha quando l'opera d'arte si è trasformata in merce, allora, con prudenza e cautela ma senza alcun timore, dobbiamo lasciar perdere questo concetto, se insieme non vogliamo liquidare anche la funzione della cosa stessa, poiché attraverso questa fase deve passare, e senza riserve; non si tratta di una deviazione irrilevante dalla retta via; bensì: ciò che così avviene la modifica radicalmente, estinguerà il suo passato, a un punto tale che qualora il vecchio concetto dovesse venir ripreso - e lo sarà, perché no? - non susciterà più alcun ricordo della cosa che un tempo designava» (BERTOLT BRECHT, *Der Dreigroschenprozess* [Il processo da tre soldi ripreso in *Versuche* 1-4 [Esperimenti 1-4], Berlin 1931, pp. 301-2] [N.d.A.]).

## VI.

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

## VII.

La disputa, che ebbe luogo nel corso del secolo XIX, tra la pittura e la fotografia, intorno al valore artistico dei rispettivi prodotti appare oggi fuori luogo e confusa. Ciò non intacca tuttavia il suo significato e anzi potrebbe anche sottolinearlo. Di fatto que-

sta disputa era espressione di un rivolgimento di portata storica mondiale, di cui nessuno dei due contendenti era consapevole. Privando l'arte del suo fondamento culturale, l'epoca della sua riproducibilità tecnica estinse anche e per sempre l'apparenza della sua autonomia. Ma la modificazione della funzione dell'arte, che così si delineava, era al di fuori del campo visuale del secolo. E del resto anche il secolo XX, che stava vivendo lo sviluppo del cinema, per molto tempo non se ne accorse.

Se già precedentemente era stato sprecato molto acume per decidere la questione se la fotografia fosse un'arte – ma senza che ci si fosse posta la domanda preliminare: e cioè, se attraverso la scoperta della fotografia non si fosse modificato il carattere complessivo dell'arte –, i teorici del cinema ripresero ben presto questa male impostata problematica. Ma le difficoltà che la fotografia aveva procurato all'estetica tradizionale, erano un gioco per bambini in confronto a quelle che il cinema avrebbe suscitato. Da qui la cieca violenza che caratterizza gli inizi della teoria cinematografica. Così, ad esempio, Abel Gance paragona il film ai geroglifici: «E così, in seguito a un ritorno, estremamente singolare, a ciò che è già stato, ci ritroviamo sul piano espressivo degli egiziani... Il linguaggio delle immagini non è ancora giunto alla sua maturità, perché il nostro occhio non è ancora alla sua altezza. Non c'è ancora una sufficiente considerazione, non c'è ancora un culto sufficiente per ciò che in esso si esprime»<sup>14</sup>. Oppure scrive Séverin-Mars: «A quale arte era serbato un sogno, che [...] potesse essere più poetico e più reale insieme! Considerato da questo punto di vista, il cinema rappresenterebbe un mezzo d'espressione assolutamente incomparabile, e nella sua atmosfera dovrebbero muoversi soltanto persone dalla mentalità nobilissima e negli attimi più perfetti e più misteriosi della loro vita»<sup>15</sup>. Alexandre Arnoux, dal canto suo, conclude una fantasia sopra il cinema muto addirittura con questa domanda: «Tutte le audaci descrizioni, di cui così ci siamo serviti, non tendono per caso a una definizione della preghiera?»<sup>16</sup>. È molto istruttivo osservare come lo sforzo di far rientrare il cinema nell'arte costringa tutti questi teorici ad attribuirgli, con una pervicacia senza precedenti, quegli elementi culturali che non ha. Eppure, all'epoca in cui venivano pubblicate tali speculazioni, esistevano già opere come *Una donna di Parigi* e *La febbre dell'oro*. Ciò non

impedisce ad Abel Gance di ricorrere alla comparazione con i geroglifici, e Séverin-Mars parla del cinema come si potrebbe parlare delle pitture del Beato Angelico. È caratteristico che, anche oggi, specialmente certi autori reazionari cerchino il significato del film nella stessa direzione; se non addirittura nel sacrale, perlomeno nel sovranaturale. In occasione della riduzione cinematografica, a opera di Reinhardt, del *Sogno di una notte di mezza estate*, Werfel afferma che indubbiamente, a bloccare l'accesso del film al regno dell'arte, è la sterile copia del mondo esterno, con le sue strade, i suoi interni, le sue stazioni, ristoranti, macchine, spiagge. «Il cinema non ha ancora colto il suo vero senso, le sue reali possibilità... Esse consistono nella possibilità che gli è peculiare di portare all'espressione con mezzi naturali e con una capacità di convincimento assolutamente incomparabile ciò che è magico, meraviglioso, sovranaturale»<sup>17</sup>.

## VIII.

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

<sup>14</sup> ABEL GANCE, *Le temps cit.*, pp. 100-1 [N.d.A.].

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 100 [N.d.A.].

<sup>16</sup> ALEXANDRE ARNOUX, *Cinéma*, Paris 1929, p. 28 [N.d.A.].

<sup>17</sup> FRANZ WERFEL, *Ein Sommernachtstraum. Ein Film nach Shakespeare von Reinhardt* [Sogno di una notte di mezza estate. Un film di Reinhardt da Shakespeare], in «Neues Wiener Journal», citato in LU 15 novembre 1935 [N.d.A.].

adeguare la sua interpretazione al pubblico durante lo spettacolo. Il pubblico viene così a trovarsi nella posizione di chi è chiamato a esprimere una valutazione senza poter essere turbato da alcun contatto personale con l'interprete. *Il pubblico s'immedesima nell'interprete soltanto immedesimandosi all'apparecchio. Ne assume quindi l'atteggiamento: fa un test*<sup>18</sup>. Non è, questo, un atteggiamento a cui possano venir sottoposti dei valori culturali.

## IX.

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

<sup>18</sup> «Il film... dà (o potrebbe dare): informazioni utilizzabili sulle azioni umane nei loro particolari... Vien meno ogni motivazione sulla base del carattere, la vita interiore dei personaggi non costituisce mai la causa principale ed è di rado il risultato principale dell'azione» (BERTOLT BRECHT, *Der Dreigroschenprozess* cit., p. 257). L'ampliamento del campo di ciò che è certificabile mediante test, ampliamento che l'apparecchiatura realizza nella persona dell'interprete cinematografico, corrisponde allo straordinario ampliamento del campo del certificabile mediante test, intervenuto, per l'individuo, in conseguenza delle circostanze economiche. Così cresce costantemente l'importanza delle prove volte a stabilire le attitudini professionali. In queste prove professionali si verificano frammenti della prestazione dell'individuo. La ripresa cinematografica e la prova di attitudine professionale nascono dallo stesso grembo, costituito dagli esperti. Il direttore di scena negli studi cinematografici occupa esattamente la stessa posizione che nelle prove professionali è occupata dal direttore dell'esperimento [N.d.A.].

re soltanto un'immagine muta, che tremola per un momento su lo schermo e scompare in silenzio, d'un tratto, come un'ombra inconsistente, giuoco d'illusione su uno squallido pezzo di tela... Pensa la macchinetta alla rappresentazione innanzi al pubblico, con le loro ombre; ed essi debbono contentarsi di rappresentare innanzi a lei»<sup>19</sup>. Questo stato di cose può essere definito anche come segue: per la prima volta - ed è questa l'opera del cinema - l'uomo viene a trovarsi nella situazione di dover agire sì con la sua intera persona vivente, ma rinunciando all'aura. Poiché la sua aura è legata al suo *hic et nunc*. L'aura che sul palcoscenico circonda Macbeth non può venir distinta da quella che per il pubblico vivente avvolge l'attore che lo interpreta. La peculiarità delle riprese negli studi cinematografici consiste però in questo, che esse pongono l'apparecchiatura al posto del pubblico. L'aura che circonda l'interprete deve così venir meno - e con ciò deve venir meno anche quella che circonda il personaggio interpretato.

Il fatto che proprio un drammaturgo come Pirandello intraveda involontariamente nelle caratteristiche del cinema la ragione della crisi di cui vediamo investito il teatro non è sorprendente. Dell'opera d'arte che è affidata senza residui alla riproduzione tecnica, e anzi - come il film - che da quest'ultima procede, non c'è di fatto una contrapposizione più netta di quella costituita dallo spettacolo teatrale. Qualsiasi analisi più approfondita lo conferma. Da tempo gli studiosi specializzati hanno riconosciuto che nello spettacolo cinematografico «si ottengono quasi sempre i maggiori risultati quando si "recita" il meno possibile... L'evoluzione più avanzata - sostiene Arnheim nel 1932 - consiste nel trattare l'attore alla stregua di un attrezzo, che viene scelto in base a determinate caratteristiche e... sistemato al posto giusto»<sup>20</sup>. A ciò si colle-

<sup>19</sup> LUIGI PIRANDELLO, *On tourne*, citato da LÉON PIERRE-QUINT, *Signification du Cinéma* [Significato del cinema], in *L'art cinématographique*, II, Paris 1927, pp. 14-15 [LUIGI PIRANDELLO, *Si gira...*, Milano 1916, pp. 93-94] [N.d.A.].

<sup>20</sup> RUDOLF ARNHEIM, *Film als Kunst* [Il cinema come arte], Berlin 1932, pp. 176-77. Cerchi particolari, apparentemente accessori, attraverso i quali il regista cinematografico si allontana dalle pratiche della scena, assumono in questo contesto un notevole interesse. Così, ad esempio, il tentativo di far recitare l'interprete senza trucco, come ha fatto Dreyer nella *Giovanna d'Arco*; Dreyer impiegò mesi soltanto per trovare i quaranta attori che avrebbero composto il tribunale. La ricerca di questi attori somigliava a una ricerca di determinati attrezzi difficilmente ottenibili. Dreyer cercò con estrema cura di evitare le somiglianze di età, di statura, di fisionomia. Se l'attore diventa un attrezzo, non di rado, d'altra parte, l'attrezzo funge da attore. O, in ogni modo, non è affatto inconsueto che il cinema attribuisca un ruolo all'attrezzo. Invece che ricorrere ad alcuni esempi tratti da una serie che potrebbe essere infinita, ci atteniamo a uno che ha una particolare forza dimostrativa. Un attrezzo in funzione sulla scena disturberà sempre. Sulla scena non è possibile attribuirgli il suo ruolo, che è quello di misurare il tempo. Anche in un dramma naturalistico, il tem-

ga strettamente un altro elemento. *L'attore che agisce sul palcoscenico, si cala in una parte. All'attore cinematografico, invece, ciò è spesso negato.* La sua prestazione non è mai unitaria, è bensì composta di numerose singole prestazioni. Accanto alle considerazioni casuali attinenti l'affitto degli studi, la disponibilità dei partner, la scenografia ecc., a scomporre la recitazione dell'attore in una serie di episodi montabili sono le necessità elementari dell'apparecchiatura. Si tratta in particolare dell'illuminazione, la cui installazione costringe a ridurre a una serie di singole riprese, che talora negli studi durano ore, la rappresentazione di un'azione che poi sullo schermo appare come una sequenza rapida e unitaria. Per non parlare poi di montaggi ancora più manifesti. Così, ad esempio, nello studio un salto dalla finestra può essere girato nella forma di un salto da un'impalcatura, ma poi, in dati casi, la fuga che segue a questo salto può venir girata a distanza di settimane nel corso di una ripresa in esterni. E comunque non è difficile costruire casi ancora più marcatamente paradossali. All'interprete può essere imposto di trasalire in seguito a un colpo bussato alla porta. È possibile che questo trasalimento non venga eseguito secondo quanto è desiderato. Allora il regista può ricorrere all'espedito, una volta che l'attore si trovi di nuovo nello studio, di fargli sparare alle spalle, senza che egli lo sappia, un colpo d'arma da fuoco. Lo spavento dell'attore può essere prontamente ripreso per essere montato nel film. Nulla mostra in modo più drastico come l'arte sia sfuggita dal regno della «bella apparenza», cioè da quel regno che per tanto tempo è stato considerato l'unico in cui essa potesse prosperare.

x.

Il senso di disagio dell'interprete di fronte all'apparecchiatura, così come viene descritto da Pirandello, è in sé della stessa specie del senso di disagio dell'uomo di fronte alla sua immagine nello specchio. Ora tuttavia, l'immagine speculare può essere staccata

po astronomico verrebbe a scontrarsi col tempo scenico. Allo stesso tempo è estremamente caratteristico del cinema il fatto che in certi casi esso possa ricorrere alla misurazione del tempo. Questo esempio mostra più chiaramente di altri come, in certe circostanze, ogni singolo attrezzo possa assumere nel cinema una funzione decisiva. C'è solo un passo da qui alla constatazione di Pudovkin, secondo cui «la recitazione dell'interprete connessa con un oggetto o basata su di esso è... sempre uno dei metodi più efficaci della rappresentazione filmica» (VSEVOLOD ILARIONOVIC PUDOVKIN, *Filmregie und Filmmanuskript* [Regia cinematografica e sceneggiatura], Berlin 1928, p. 126). Così il cinema è il primo mezzo artistico in grado di mostrare come la materia agisca insieme con l'uomo. Per questa ragione può essere un eccellente strumento per la rappresentazione materialistica [N.d.A.].

da lui, è diventata trasportabile. E dove viene trasportata? Davanti al pubblico<sup>21</sup>. La consapevolezza di ciò non abbandona mai, nemmeno per un istante, l'attore cinematografico. *Mentre si trova davanti all'apparecchiatura, l'attore cinematografico sa che in ultima istanza ha a che fare con il pubblico: il pubblico degli acquirenti, che costituiscono il mercato.* Questo mercato, nel quale egli viene immesso, non soltanto con la sua forza lavoro, ma anche con la sua pelle e i suoi capelli, col cuore e con i reni, nel momento della prestazione che è chiamato a fornire gli è inaccessibile quanto un articolo qualunque prodotto in una fabbrica. Questa circostanza, come potrebbe non contribuire all'imbarazzo, a quella nuova angoscia che secondo Pirandello si impadronisce dell'attore di fronte all'apparecchiatura? Il cinema risponde al declino dell'aura costruendo artificialmente la *personality* fuori dagli studi: il culto del divo, promosso dal capitale cinematografico, cerca di conservare quella magia della personalità che da tempo è ridotta alla magia fasulla propria del suo carattere di merce. Fintanto che a dettare la legge è il capitale cinematografico, non si potrà in generale attribuire al cinema odierno un merito rivoluzionario che non sia quello di promuovere una critica rivoluzionaria della nozione tradizionale di arte. Non neghiamo così che il cinema odierno possa poi, in casi particolari, promuovere una critica rivoluzionaria dei rapporti sociali o addirittura degli ordinamenti della proprietà. Ma il centro di gravità della presente ricerca non cade su questo elemento, così come non vi cade quello della produzione cinematografica europea occidentale.

La tecnica del film, esattamente come quella sportiva, implica che chiunque assista alle prestazioni che rappresenta assuma le vesti di un semispecialista. Basta aver sentito anche soltanto una vol-

<sup>21</sup> La modificazione, qui constatata, del modo di esposizione attraverso la tecnica riproduttiva, si fa sentire anche nella politica. L'attuale crisi delle democrazie borghesi implica una crisi delle condizioni determinanti per l'esposizione di coloro che governano. Le democrazie espongono colui che governa immediatamente, con la sua persona, e lo espongono di fronte ai rappresentanti del popolo. Il parlamento è il suo pubblico! Con le innovazioni delle apparecchiature di ripresa, che permettono di far sentire, e poco dopo di far vedere, l'oratore a un numero illimitato di spettatori, l'esposizione dell'uomo politico di fronte a queste apparecchiature di ripresa assume un ruolo di primo piano. Si svuotano i parlamenti, contemporaneamente ai teatri. La radio e il cinema modificano non soltanto la funzione dell'interprete professionista, ma anche, e allo stesso titolo, quella di coloro che, come i governanti interpretano se stessi. L'orientamento di questa modificazione è lo stesso, a parte i diversi compiti particolari, per l'interprete cinematografico e per colui che governa. Esso persegue la produzione di prestazioni verificabili, anzi adottabili, in determinate condizioni sociali. Ciò ha come risultato una nuova selezione, una selezione che avviene di fronte all'apparecchiatura; da questa selezione escono vincitori il divo e il dittatore [N.d.A.].

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

Per secoli, per quanto riguarda la scrittura, la situazione era la seguente: che un numero limitato di persone dedite a questa attività stava di fronte a numerose migliaia di lettori. Verso la fine del secolo scorso, questa situazione si trasformò. Con la crescente espansione della stampa, che metteva a disposizione del pubblico dei lettori sempre nuovi organi politici, religiosi, scientifici, professionali, locali, gruppi sempre più cospicui di lettori passarono - dapprima casualmente - dalla parte di coloro che scrivono. Il fenomeno cominciò quando la stampa quotidiana aprì loro la propria rubrica di «lettere al direttore»; oggi è ben difficile che ci sia un europeo partecipe del processo di produzione che non abbia per principio l'occasione di pubblicare da qualche parte un'esperienza di lavoro, una denuncia, un reportage o simili. Con questo la distinzione tra autore e pubblico è in procinto di perdere il suo carattere sostanziale. Diventa semplicemente funzionale, e agisce in modo diverso a seconda dei casi. Il lettore è sempre pronto a diventare autore. In quanto competente di qualcosa, poiché volente o nolente lo è diventato nell'ambito di un processo lavorativo estremamente specializzato - e sia pure anche soltanto in quanto competente di una funzione irrisoria - ha accesso alla schiera degli autori. È il lavoro stesso che si esprime. La sua rappresentazione mediante la parola costituisce una parte di quelle capacità che sono necessarie alla sua esecuzione. La competenza letteraria non viene più raggiunta attraverso una preparazione specializzata, bensì attraverso quella politecnica, e diventa così patrimonio comune<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Il carattere privilegiato delle tecniche in questione va perduto. Aldous Huxley scrive: «I progressi tecnici hanno [...] portato alla volgarità [...] la riproducibilità tecnica e la stampa in rotocalco ha reso possibile una moltiplicazione illimitata degli scritti e delle immagini. L'istruzione scolastica generale e gli stipendi relativamente alti hanno creato un

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

## XI.

Una ripresa cinematografica e specialmente una sonora offre uno spettacolo che in passato non sarebbe stato immaginabile. Essa rappresenta un processo al quale non può più essere associato un unico punto di vista da cui l'attrezzatura necessaria alle ripre-

pubblico molto largo che è capace di leggere e che è in grado di procurarsi oggetti di lettura e materiale illustrativo. Per produrre tutto ciò si è creata un'importante industria. Ora, però, le doti artistiche sono qualcosa di molto raro; da ciò consegue [...] che in ogni epoca e in ogni luogo la maggior parte della produzione artistica è sempre stata scadente. Oggi tuttavia la percentuale degli scarti nella produzione artistica complessiva è maggiore di quanto sia mai stata [...] Ci troviamo di fronte a una relazione aritmetica semplice. Nel corso del secolo scorso la popolazione dell'Europa occidentale è aumentata di più del doppio. Ma il materiale letterario e figurativo è aumentato, a quanto mi è dato valutare, in una proporzione che va da 1 a 20, e forse anche 50 o 100. Se una popolazione di x milioni possiede n talenti artistici, una popolazione di 2x milioni avrà 2n talenti artistici. Ora, la situazione può essere descritta nel modo che segue. Se cento anni fa si pubblicava una pagina a stampa occupata da materiale letterario e da illustrazioni, oggi se ne stampano venti o non cento. Se d'altra parte, cento anni fa esisteva un talento artistico, oggi ne esistono due. Ammetto che, in seguito all'istruzione scolastica generale, oggi possono diventare produttivi parecchi talenti virtuali che un tempo non sarebbero riusciti a sviluppare le loro doti. Poniamo dunque [...] che oggi ci siano tre o quattro talenti artistici di contro a quell'uno di un tempo. Resta tuttavia indubbio che il consumo di materiale letterario e figurativo ha superato di molto la naturale produzione di scrittori e di disegnatori dotati. Non diversa è la situazione a proposito del materiale sonoro. La prosperità, il grammofoono e la radio hanno suscitato un pubblico che consuma in modo del tutto sproporzionato rispetto all'incremento della popolazione e quindi al naturale aumento di musicisti di talento. Risulta così come in tutte le arti, in senso assoluto come in senso relativo, la produzione di scarti da maggiore di quanto fosse un tempo; e così sarà fintanto che la gente continuerà a praticare un consumo sproporzionato di materiale letterario, illustrativo e sonoro» (ALDOUS HUXLEY, *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale* (1933) [Crociera d'inverno. Viaggio in America Centrale], Paris 1935, pp. 273 sgg.). Evidentemente questo modo di vedere non è progressista [N.d.A.].

se, il parco lampade, il gruppo degli assistenti ecc., che non rientrano nella vicenda ripresa vera e propria, possano esulare dal campo visuale di chi sta a guardare (a meno che la posizione della sua pupilla non coincida con quella dell'obiettivo della cinepresa). Questo fatto – questo più che qualunque altro – rende superficiali e irrilevanti le eventuali analogie tra una scena ripresa nello studio cinematografico e una scena recitata in teatro. Per principio, il teatro conosce un punto dal quale ciò che avviene in scena non deve necessariamente essere visto come illusorio. Di fronte alla scena ripresa nel film invece questo luogo non esiste. La sua natura illusionistica è una natura di secondo grado; è il risultato del montaggio. Vale a dire: *nello studio cinematografico l'apparecchiatura è penetrata così profondamente dentro la realtà che l'aspetto puro di quest'ultima, l'aspetto libero dal corpo estraneo dell'apparecchiatura è il risultato di uno speciale procedimento, cioè della ripresa mediante la macchina disposta in un certo modo e del montaggio di questa ripresa insieme ad altre dello stesso genere.* Quell'aspetto della realtà che rimane sottratto all'apparecchio è diventato così il suo aspetto più artificioso e la vista sulla realtà immediata è diventata una chimera nel paese della tecnica.

La stessa situazione, che così si differenzia da quella del teatro, può essere ancora più utilmente confrontata con quella che si dà nella pittura. Qui la domanda da porre è la seguente: qual è il rapporto tra l'operatore e il pittore? Per rispondere a questo interrogativo ci sia consentito ricorrere a una costruzione ausiliaria fondata su un concetto di operatore derivante dalla chirurgia. Il chirurgo incarna il polo di un ordinamento, all'opposto del quale c'è il mago. L'atteggiamento del mago, che guarisce un ammalato mediante imposizione delle mani, è diverso da quello del chirurgo, il quale intraprende invece un intervento sull'ammalato. Il mago conserva la distanza tra sé e il paziente; in termini più precisi: la riduce – grazie all'imposizione delle sue mani – soltanto di poco e l'accresce – mediante la sua autorità – di molto. Il chirurgo procede alla rovescia: riduce la sua distanza dal paziente di molto – penetrando nel suo interno –, e l'accresce di poco – mediante la cautela con cui la sua mano si muove tra gli organi. In una parola a differenza del mago (che ancora si nasconde anche nel medico comune), nel momento decisivo il chirurgo rinuncia a porsi di fronte all'ammalato da uomo a uomo; piuttosto, penetra nel suo interno operativamente. Il mago e il chirurgo si comportano rispettivamente come il pittore e l'operatore. Nel suo lavoro, il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l'operatore in

vece penetra profondamente nel tessuto dei dati<sup>23</sup>. Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è totale, quella dell'operatore è multiformemente frammentata e le sue parti si compongono secondo una legge nuova. *Così, la rappresentazione filmica della realtà è per l'uomo di oggi incomparabilmente più significativa, poiché, precisamente sulla base della sua intensa penetrazione mediante l'apparecchiatura, gli offre quell'aspetto, libero dall'apparecchiatura, che egli può legittimamente richiedere dall'opera d'arte.*

## XII.

*La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte modifica il rapporto delle masse con l'arte. Da un rapporto estremamente retrivo, ad esempio nei confronti di un Picasso, si rovescia in un rapporto estremamente progressistico, per esempio nei confronti di un Chaplin.* Ove l'atteggiamento progressistico è contrassegnato dal fatto che il gusto del vedere e del rivivere si connette in lui immediatamente con l'atteggiamento del giudice competente. Questa connessione è un importante indizio sociale. Infatti, quanto più il significato sociale di un'arte diminuisce, tanto più il contegno critico e quello della mera fruizione da parte del pubblico divergono. Il convenzionale viene goduto senza alcuna critica, ciò che è veramente nuovo viene criticato con riluttanza. Al cinema l'atteggiamento critico e quello del piacere del pubblico coincidono. Dove il fatto decisivo è questo: in nessun luogo più che nel cinema le reazioni dei singoli, la cui somma costituisce la reazione di massa del pubblico, si rivela preliminarmente condizionata dalla loro immediata massificazione. Appena si manifestano, si controllano. Anche qui continua a rivelarsi utile il confronto con la pittura. Il dipinto ha sempre affacciato la pretesa peculiare di venir osservato da uno o da pochi.

<sup>23</sup> Le audacie dell'operatore sono effettivamente comparabili a quelle del chirurgo. Luc Durtain, in un elenco di prodezze tecniche specificamente gestuali, cita quelle «che sono necessarie nella chirurgia nel corso di certi difficili interventi. Scelgo come esempio un caso tolto dall'otorinolaringologia; alludo al cosiddetto procedimento prospettico endonasale, oppure ricorderò l'acrobatico intervento che è costretto a compiere la chirurgia della laringe, guidata dall'immagine della laringe rovesciata nello specchio; potrei parlare anche della chirurgia dell'orecchio, che ricorda il lavoro di precisione degli orologiai. Quale ricorrenza di delicatissime acrobazie muscolari non è costretto a eseguire l'individuo che vuol riparare o salvare il corpo umano; si pensi anche soltanto all'operazione della cataratta, in cui il bisturi lavora su tessuti pressoché fluidi, oppure agli importantissimi interventi nella zona intestinale (laparatomia)» (LUC DURTAIN, *La technique et l'homme*, in «Vendredi», 11 marzo 1936, n. 19) [N.d.A.].

L'osservazione simultanea da parte di un vasto pubblico, quale si delinea nel secolo XIX, è un primo sintomo della crisi della pittura, crisi che non è stata affatto suscitata dalla fotografia soltanto, bensì, in modo relativamente autonomo, attraverso la pretesa dell'opera d'arte di trovare un accesso alle masse.

Il fatto è appunto questo, che la pittura non è in grado di proporre l'oggetto alla ricezione collettiva simultanea, cosa che invece è sempre riuscita all'architettura, che riusciva un tempo all'epopea, che riesce oggi al film. E per quanto, in sé, da questa circostanza non vadano tratte conclusioni riguardanti il ruolo sociale della pittura, nel momento in cui, in seguito a particolari circostanze e in certo modo contro la sua natura, la pittura viene messa a diretto confronto con le masse, precisamente quella circostanza agisce come una grave limitazione. Nelle chiese e nei chiostrì del Medioevo e alle corti principesche fin verso la fine del secolo XVIII, la ricezione collettiva di dipinti non avveniva simultaneamente, bensì in modo mediato, secondo una complessa gradualità e secondo una gerarchia. Se questa situazione si è trasformata, in tale mutamento si esprime il particolare conflitto in cui la pittura è stata coinvolta attraverso la riproducibilità tecnica del quadro. Ma benché si cercasse di portarla di fronte alle masse, mediante le gallerie e i salons, non esisteva una via lungo la quale le masse potessero organizzare e controllare se stesse in vista di una simile ricezione<sup>24</sup>. Perciò lo stesso pubblico che di fronte a un film grottesco reagisce in modo progressistico, di fronte al surrealismo deve per forza diventare un pubblico retrivo.

## XIII.

Il cinema non trova le sue caratteristiche soltanto nel modo in cui l'uomo si rappresenta di fronte all'apparecchiatura necessaria alla ripresa, ma anche nel modo in cui esso rappresenta a se stesso, con l'aiuto di quest'ultima, il mondo circostante. Un'occhiata alla psicologia della prestazione illustra la capacità dell'apparec-

<sup>24</sup> Questo modo di considerare le cose può apparire goffo; ma come dimostra il grande teorico Leonardo da Vinci, al momento opportuno si può far ricorso anche a considerazioni goffe. Leonardo istituisce un confronto fra la pittura e la musica: «Ma la pittura eccelle e signoreggia la musica perché essa non muore immediate dopo la sua creazione, come fa la sventurata musica [...] la musica, che si va consumando mentre ch'ella nasce, è men degna della pittura, che con vetri si fa eterna» (cfr. FERNAND BALDIENSPERGER, *Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840*, in «Revue de Littérature Comparée», XVI, Paris 1935, p. 79 [LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, parte I, §§ 25, 27]) [N.d.A.]

chiatura di sottoporre l'interprete a test. Un'occhiata alla psicanalisi la illustra dal lato opposto. Infatti il cinema ha arricchito il nostro mondo degli indici di metodi che possono venir illustrati mediante la teoria freudiana. Cinquant'anni fa, un lapsus nel corso di una conversazione passava più o meno inosservato. Il fatto che a tratti potesse dischiudere prospettive profonde nella conversazione stessa, che prima sembrava avvenire tutta in primo piano, poteva venir annoverato tra le eccezioni. Dopo la *Psicopatologia della vita quotidiana* questa situazione è cambiata. Quest'opera ha isolato e reso analizzabili cose che in precedenza fluivano inavvertite dentro l'ampia corrente del percepito. Il cinema ha avuto come conseguenza un analogo approfondimento dell'appercezione su tutto l'arco del mondo della sensibilità ottica, e ora anche di quella acustica. Il fatto che le prestazioni che il film propone sono analizzabili in modo molto più esatto e da punti di vista molto più numerosi di quelle che si rappresentano in un dipinto o sulla scena costituisce soltanto l'altra faccia di questa situazione. Rispetto alla pittura, la maggiore analizzabilità della prestazione rappresentata nel film è determinata dalla resa incomparabilmente più precisa della situazione. Rispetto al palcoscenico, la maggiore analizzabilità della prestazione rappresentata nel film è condizionata dalla maggiore isolabilità. Questa circostanza, e precisamente in ciò sta il suo significato principale, comporta una tendenza a promuovere la vicendevole compenetrazione tra l'arte e la scienza. Infatti, di un atteggiamento chiaramente circoscritto nell'ambito di una determinata situazione - come di un muscolo in un corpo - è difficile dire che cosa sia più affascinante: il suo valore artistico o la sua applicabilità scientifica. *Una delle funzioni rivoluzionarie del cinema sarà quella di far riconoscere l'identità dell'utilizzazione artistica e dell'utilizzazione scientifica della fotografia, che prima in genere divergevano*<sup>25</sup>.

Mentre il cinema, mediante i primi piani di certi elementi dell'inventario, mediante l'accentuazione di certi particolari nascosti di sfondi per noi abituali, mediante l'analisi di ambienti banali,

<sup>25</sup> Se cerchiamo un'analogia a questa situazione, ne troviamo una, molto istruttiva, nella pittura del Rinascimento. Anche qui troviamo un'arte la cui incomparabile fioritura e la cui importanza si fondano non in ultima istanza sul fatto che essa riesce a integrare tutta una serie di nuove scienze o perlomeno di nuovi dati scientifici. Essa si serve dell'anatomia e della prospettiva, della matematica e della meteorologia oltre che della teoria dei colori. «Che cosa è più remoto da noi - scrive Valéry - della singolare pretesa di un Leonardo, per il quale la pittura era il fine ultimo e un'altissima dimostrazione della conoscenza, e ciò, secondo le sue convinzioni, perché esigeva l'onniscienza, mentre egli stesso non si esimeva da un'analisi teorica che noi contemporanei consideriamo sconcertati, per la sua profondità e la sua precisione!» (PAUL VALÉRY, *Pièces sur l'art* cit., p. 191, «Autour de Corot») [N.d.A.]

grazie alla guida geniale dell'obiettivo, aumenta da un lato la comprensione degli elementi costrittivi che governano la nostra esistenza, riesce dall'altro anche a garantirci un margine di libertà enorme e impreveduto! Le nostre bettole e le vie delle nostre metropoli, i nostri uffici e le nostre camere ammobiliate, le nostre stazioni e le nostre fabbriche sembravano chiuderci irrimediabilmente. Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere; così noi siamo ormai in grado di intraprendere tranquillamente avventurosi viaggi in mezzo alle sue sparse rovine. Con il primo piano si dilata lo spazio, con la ripresa al rallentatore si dilata il movimento. E come l'ingrandimento non costituisce semplicemente chiarificazione di ciò che si vede «comunque», benché indistintamente, poiché esso porta in luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non fa apparire soltanto motivi del movimento già noti: in questi motivi noti ne scopre di completamente ignoti, «che non fanno affatto l'effetto di un rallentamento di movimenti più rapidi, bensì quello di movimenti propriamente scivolanti, plananti, sovranaturali»<sup>26</sup>. Si capisce così come la natura che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla all'occhio. Diversa specialmente per il fatto che al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente. Se di solito ci si rende conto, sia pure approssimativamente, dell'andatura della gente, certamente non si sa nulla del suo comportamento nel frammento di secondo in cui affretta il passo. Se siamo più o meno abituati al gesto di afferrare l'accendisigari o il cucchiaino, non sappiamo pressoché nulla di ciò che effettivamente avviene tra la mano e il metallo, per non dire poi del modo in cui ciò varia in relazione agli stati d'animo in cui noi ci troviamo. Qui interviene la cinepresa con i suoi mezzi ausiliari, con il suo scendere e salire, con il suo interrompere e isolare, con il suo ampliare e contrarre il processo, con il suo ingrandire e ridurre. Dell'inconscio ottico sappiamo qualche cosa soltanto grazie a essa, come dell'inconscio istintivo grazie alla psicanalisi.

## XIV.

Uno dei compiti principali dell'arte è stato da sempre quello di generare esigenze che al momento attuale non è ancora in grado

<sup>26</sup> RUDOLF ARNHEIM, *Film als Kunst* cit., p. 138 [N.d.A.].

di soddisfare<sup>27</sup>. La storia di ogni forma d'arte conosce periodi critici in cui questa determinata forma mira a certi risultati, i quali potranno per forza essere ottenuti soltanto a un livello tecnico diverso, cioè attraverso una nuova forma d'arte. Le stravaganze e le prevaricazioni che da ciò conseguono, specie nelle cosiddette epoche di decadenza, procedono in realtà dal loro centro di forza storicamente più ricco. Di simili forme barbariche brulicava ancora recentemente il dadaismo. L'impulso che lo muoveva è riconoscibile soltanto oggi: *il dadaismo cercava di ottenere con i mezzi della pittura (oppure della letteratura) quegli effetti che oggi il pubblico cerca nel cinema.*

Ogni formulazione nuova, rivoluzionaria, di determinate esigenze è destinata a colpire al di là del suo bersaglio. Il dadaismo lo fa nella misura in cui sacrifica i valori di mercato, che ineriscono al film in così larga misura, a favore di intenzioni di maggior rilievo – delle quali naturalmente non è consapevole nella forma che qui viene descritta. I dadaisti davano all'utilizzabilità mercantile delle loro opere un peso molto minore che non alla loro inutilizzabilità nel senso di oggetti di un rapimento contemplativo. Essi cercavano di attingere questa inutilizzabilità, non in ultima istanza mediante una radicale degradazione del loro materiale. Le loro poesie sono «insalate di parole», contengono locuzioni osce-

<sup>27</sup> «L'opera d'arte – dice André Breton – ha valore soltanto in quanto sia traversata dai riflessi del futuro». Effettivamente ogni forma d'arte evoluta si trova nel punto d'incidenza di tre linee di sviluppo. E cioè, anzitutto, la tecnica tende verso una determinata forma d'arte. Prima che il cinema fosse inventato c'erano certi libricini di fotografie le cui immagini, scattando di fronte all'osservatore sotto la spinta di un colpo di pollice, gli proponevano il corso di un incontro di boxe o di una partita di tennis; nei bazar c'erano macchine automatiche in cui il flusso delle immagini era ottenuto mediante il movimento di una manovella. In secondo luogo, giunte a certi stadi del loro sviluppo, le forme d'arte tradizionali tendono a ottenere effetti che più tardi vengono ottenuti liberamente dalla nuova forma d'arte. Prima che il cinema s'imponesse, i dadaisti cercarono nelle loro manifestazioni di suscitare nel pubblico una reazione che più tardi un Chaplin ottenne in modo più naturale. In terzo luogo, spesso, impercettibili modificazioni sociali tendono a modificare la ricezione in un modo che torna poi a vantaggio soltanto della nuova forma d'arte. Prima che il cinema cominciasse a formarsi un suo pubblico, nel cosiddetto *Kaiserpanorama* venivano consumate, da un pubblico riunito all'uopo, immagini (che avevano già cessato di essere immobili). Questo pubblico si raccoglieva di fronte a un paravento dentro al quale erano sistemati stereoscopi, uno per ogni visitatore. Davanti a questi stereoscopi comparivano automaticamente immagini che indugiavano brevemente e che poi venivano sostituite da altre. Con mezzi analoghi lavorava ancora Edison quando (prima che si fosse inventato lo schermo e il procedimento della proiezione) mostrò la prima pellicola cinematografica a un pubblico che guardava dentro un apparecchio in cui si susseguivano le immagini. Del resto nel congegno del *Kaiserpanorama* si esprime con particolare chiarezza una dialettica di questo sviluppo. Poco prima che il film renda collettiva la visione delle immagini, davanti agli stereoscopi di questi stabilimenti, peraltro rapidamente tramontati, la visione delle immagini da parte del singolo riacquista la stessa pregnanza che un tempo aveva la visione dell'immagine del dio per il sacerdote nella cella [N.d.A.].

ne e tutti i possibili e immaginabili cascami del linguaggio. Non altrimenti i loro dipinti, dentro i quali essi montavano bottoni o biglietti ferroviari. Ciò che essi ottengono con questi mezzi è uno spietato annientamento dell'aura dei loro prodotti, ai quali, con i mezzi della produzione, imponevano il marchio della riproduzione. Di fronte a un quadro di Arp o a una poesia di August Stramm è impossibile concedersi, come di fronte a un quadro di Derain o a una lirica di Rilke, il tempo per il raccoglimento e per un giudizio. Al rapimento, che con la decadenza della borghesia è diventato una scuola di comportamento asociale, si contrappone la diversione quale varietà di comportamento sociale<sup>28</sup>. Effettivamente, le manifestazioni dadaiste concedevano una diversione veramente violenta rendendo l'opera d'arte centro di uno scandalo. L'opera d'arte era chiamata principalmente a soddisfare un'esigenza: quella di suscitare la pubblica indignazione.

Con i dadaisti, da parvenza attraente o struttura sonora capace di convincere, l'opera d'arte diventò un proiettile. Venne proiettata contro l'osservatore. Assunse una qualità tattile. In questo modo favorisce la domanda di cinema, il cui elemento diversivo è appunto in primo luogo di ordine tattile, si fonda cioè sul mutamento dei luoghi dell'azione e delle inquadrature, che investono gli spettatori a scatti. Si confronti la tela su cui viene proiettato il film con la tela su cui si trova il dipinto. Quest'ultimo invita l'osservatore alla contemplazione; di fronte a esso lo spettatore può abbandonarsi al flusso delle sue associazioni. Di fronte all'immagine filmica non può farlo. Non appena la coglie visivamente, essa si è già modificata. Non può venir fissata. Duhamel – che odia il cinema, che non ha capito nulla del suo significato, ma ha compreso parecchie cose della sua struttura – definisce questo fatto nella nota che segue: «Non sono già più in grado di pensare quello che voglio pensare. Le immagini mobili si sono sistemate al posto del mio pensiero»<sup>29</sup>. Effettivamente il flusso associativo di colui che osserva queste immagini viene subito interrotto dal loro mutare. Su ciò si basa l'effetto di shock del film che, come ogni effetto di shock, esige di essere accolto con una maggiore presenza di spirito<sup>30</sup>. *In vltu*

<sup>28</sup> Il prototipo teologico di questo rapimento è la coscienza di essere soli col proprio dio. Sulla base di questa coscienza, nelle grandi epoche borghesi, si è rafforzata la capacità di liberarsi dalla tutela della chiesa. Nelle epoche di decadenza della borghesia, la stessa coscienza era destinata a obbedire alla nascosta tendenza a sottrarre le forze che il singolo mette in opera nel suo rapporto con dio agli interessi della collettività [N.d.A.].

<sup>29</sup> GEORGES DUHAMEL, *Scènes de la vie future* [Scene della vita futura], Paris 1930, p. 44 [N.d.A.].

<sup>30</sup> Il cinema è la forma d'arte che corrisponde al pericolo sempre maggiore di perdersi

della sua struttura tecnica, il film riesce a liberare l'effetto di shock fisico – che il dadaismo manteneva ancora, per così dire, impacchettato nell'effetto di shock morale – da questo imballaggio<sup>31</sup>.

#### XV.

La massa è una matrice dalla quale attualmente esce rinato ogni comportamento abituale nei confronti delle opere d'arte. La quantità si è ribaltata in qualità: *le masse sempre più vaste dei partecipanti hanno determinato un modo diverso di partecipazione*. L'osservatore non deve lasciarsi ingannare dal fatto che questa partecipazione si manifesta dapprima in forme screditate. Eppure non sono mancati quelli che si sono pervicacemente attenuti a questo aspetto superficiale della cosa. Tra costoro Duhamel è colui che si è espresso nel modo più radicale. Egli riconosce al cinema un peculiare modo di partecipazione da parte delle masse. Egli definisce il cinema «un passatempo per iloti, una distrazione per creature incolte, miserabili, esaurite dal lavoro, dilaniate dalle loro preoccupazioni...», uno spettacolo che non esige alcuna concentrazione, che non presuppone la facoltà di pensare..., che non accende nessuna luce nel cuore e non suscita alcuna speranza se non quella, ridicola, di diventare un giorno, a Los Angeles, una «star»<sup>32</sup>. È evidente che si tratta in fondo della vecchia lagnanza secondo cui le masse nell'opera d'arte cercano soltanto la distrazione, mentre l'amante dell'arte si accosta a essa con concentrazione. Si tratta di un luogo comune. Resta soltanto da vedere se costituisca un terreno utile per lo studio del cinema. Per le masse l'opera d'arte sarebbe un'occasione di intrattenimento, mentre per l'amante del-

la vita, pericolo di cui i contemporanei sono costretti a tener conto. Il bisogno di esporsi a effetti di shock è un tentativo di adeguazione dell'uomo ai pericoli che lo minacciano. Il cinema risponde a certe profonde modificazioni del complesso percettivo – modificazioni che nell'ambito della esistenza privata sono subite da ogni passante immerso nel traffico cittadino, e nell'ambito storico da ogni cittadino [N.d.A.].

<sup>31</sup> Come dal dadaismo, anche dal cubismo e dal futurismo si possono trarre importanti conclusioni a proposito del cinema. Entrambi questi movimenti appaiono come tentativi incompleti di tener conto della penetrazione nella realtà da parte della macchina. A differenza del cinema, questi movimenti intrapresero il loro tentativo non mediante l'utilizzazione dell'apparecchiatura per la rappresentazione artistica della realtà, bensì attraverso una sorta di fusione tra una realtà rappresentata e un'apparecchiatura rappresentata. Dove il ruolo preminente, nel cubismo, è il presentimento della costruzione di questa apparecchiatura, che si basa sull'ortica; nel futurismo è il presentimento degli effetti di questa apparecchiatura, effetti che poi si manifesteranno nel rapido scorrere della pellicola cinematografica [N.d.A.].

<sup>32</sup> GEORGES DUHAMEL, *Scènes de la vie* cit., p. 58 [N.d.A.].

l'arte sarebbe un oggetto di raccoglimento. È opportuno qui considerare le cose più da vicino. La distrazione e il raccoglimento vengono contrapposti in un modo tale che consente questa formulazione: colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte vi sprofonda; penetra nell'opera, come racconta la leggenda di un pittore cinese alla vista della sua opera compiuta. La massa distratta, al contrario, fa sprofondare l'opera d'arte dentro di sé. Ciò avviene nel modo più evidente per gli edifici. Da sempre l'architettura ha fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione e da parte della collettività. Le leggi della sua ricezione sono le più istruttive.

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

Anche colui che è distratto può abituarsi. Più ancora: il fatto di essere in grado di assolvere certi compiti anche nella distrazio-

ne dimostra innanzitutto che per l'individuo in questione è diventata un'abitudine portarli a termine. Attraverso la distrazione, quale è offerta dall'arte, si può controllare di sottomano in che misura l'appercezione è in grado di assolvere compiti nuovi. Poiché del resto il singolo sarà sempre tentato di sottrarsi a questi incarichi, l'arte affronterà quello più difficile e più importante quando riuscirà a mobilitare le masse. Attualmente essa fa questo attraverso il cinema. *La ricezione nella distrazione, che si fa sentire in modo sempre più insistente in tutti i settori dell'arte e che costituisce il sintomo di profonde modificazioni dell'appercezione, trova nel cinema lo strumento più autentico su cui esercitarsi.* Grazie al suo effetto di shock il cinema favorisce questa forma di ricezione. Il cinema svaluta il valore culturale non soltanto inducendo il pubblico a un atteggiamento valutativo, ma anche per il fatto che al cinema l'atteggiamento valutativo non implica attenzione. Il pubblico è un esaminatore, ma un esaminatore distratto.

#### Postilla.

La crescente proletarizzazione degli uomini di oggi e la crescente formazione di masse sono due aspetti di un unico e medesimo processo. Il fascismo cerca di organizzare le recenti masse proletarizzate senza però intaccare i rapporti di proprietà di cui esse perseguono l'eliminazione. Il fascismo vede la propria salvezza nel consentire alle masse di esprimersi (non di veder riconosciuti i propri diritti)<sup>9</sup>. Le masse hanno diritto a un cambiamento dei rapporti di proprietà; il fascismo cerca di fornire loro una *espressione* nella conservazione delle stesse. *Coerentemente, il fascismo tende a un'estetizzazione della vita politica.* Alla violenza esercitata sulle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde la

<sup>9</sup> Qui, e specialmente nei cinegiornali, di cui sarà ben difficile sopravvalutare l'importanza propagandistica, è importante un fattore tecnico. *Alla riproduzione in massa è particolarmente favorevole la riproduzione di masse.* Nei grandi cortei, nelle adunate oceaniche, nelle manifestazioni di massa di genere sportivo e nella guerra, tutte cose che oggi vengono registrate dagli apparecchi di ripresa, la massa guarda in faccia se stessa. Questo processo, la cui portata non ha bisogno di essere sottolineata, è strettamente connesso con lo sviluppo della tecnica di riproduzione e di ripresa. In generale, i movimenti di massa si presentano più chiaramente di fronte a un'apparecchiatura che non per lo sguardo. Il punto di vista migliore per cogliere schiere di migliaia di uomini è la prospettiva aerea. E anche se questa prospettiva è accessibile all'occhio quanto all'apparecchiatura, tuttavia l'immagine che l'occhio ne ricava non consente quell'ingrandimento a cui invece è sottoposta la scena. Ciò significa che i movimenti di massa, e così anche la guerra, rappresentano una forma di comportamento umano particolarmente favorevole all'apparecchiatura [N.d.A.].

violenza da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali.

*Tutti gli sforzi di estetizzazione della politica convergono in un unico punto. Questo punto è la guerra.* La guerra, e soltanto la guerra, permette di fornire uno scopo ai movimenti di massa di grandi proporzioni, previa conservazione dei rapporti di proprietà tradizionali. Ecco come questa situazione si configura dal punto di vista della politica. Dal punto di vista della tecnica, invece, essa si formula come segue: soltanto la guerra permette di mobilitare tutti i mezzi tecnici attuali, previa conservazione dei rapporti di proprietà. È ovvio che l'apoteosi della guerra da parte del fascismo non si serva di questi argomenti. Nonostante questo, è utile gettarvi un'occhiata. Nel manifesto di Marinetti per la guerra coloniale d'Etiopia si dice che da «ventisette anni i futuristi si oppongono a che la guerra venga definita come antiestetica. Pertanto constatiamo: ... la guerra è bella perché - grazie alle maschere antigas, ai terrificanti megafoni, ai lancifiamme e ai piccoli carri armati - fonda il dominio dell'uomo sulla macchina soggiogata. La guerra è bella perché inaugura la sognata metallizzazione del corpo umano. La guerra è bella perché arricchisce un prato in fiore delle fiammanti orchidee delle mitragliatrici. La guerra è bella perché riunisce in una sinfonia il fuoco di fucili, le cannonate, le pauerse tra gli spari, i profumi e gli odori della decomposizione. La guerra è bella perché crea nuove architetture, come i grandi carri armati, le geometriche squadriglie aeree, le spirali di fumo elevatissimi da villaggi bruciati e molto altro ancora... I poeti e gli artisti del futurismo... si ricordino di questi principi di un'estetica della guerra, perché da essi venga illuminata... la loro lotta per una nuova poesia e una nuova plastica!»<sup>34</sup>

Questo manifesto ha il vantaggio di essere chiaro. La sua impostazione merita di essere ripresa dal dialettico. Per lui l'estetica della guerra attuale si presenta nel modo che segue: se l'utilizzo naturale delle forze produttive viene frenato dall'ordinamento attuale dei rapporti di proprietà, l'espansione dei mezzi tecnici, dei ritmi di lavoro, delle fonti di energia spinge verso un utilizzo in naturale. Tale uso avviene nella guerra, la quale, con le sue istruzioni, fornisce la dimostrazione che la società non era sufficientemente matura per fare della tecnica un proprio organo, e che la tecnica non era sufficientemente elaborata per dominare le energie elementari della società. La guerra imperialistica è determina-

ta in tutta la sua spaventosa fisionomia dalla discrepanza tra l'esistenza di poderosi mezzi di produzione e l'insufficienza del loro utilizzo nel processo di produzione (in altre parole, dalla disoccupazione e dalla mancanza di mercati di sbocco). *La guerra imperialistica è una ribellione della tecnica, la quale recupera dal «materiale umano» le esigenze alle quali la società ha sottratto il loro materiale naturale.* Invece che incanalare fiumi, essa devia la fiumana umana nel letto delle trincee, invece che utilizzare gli aeroplani per spargere le sementi, essa li usa per seminare le bombe incendiarie sopra le città; nella guerra dei gas ha trovato un mezzo per eliminare l'aura in modo nuovo.

*Fiat ars, pereat mundus,* dice il fascismo, e, come ammette Marinetti, si aspetta dalla guerra il soddisfacimento artistico della percezione sensoriale modificata dalla tecnica. E questo, evidentemente, il compimento dell'arte per l'arte. L'umanità, che in Omero era uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua autocestrazione ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. *Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte.*

<sup>34</sup> «La Stampa», Torino [N.d.A.].