Maria Russo

Il cinema come scoperta del mondo. Kracauer e l'estetica del reale

Si potrebbe dire che Siegfried Kracauer abbia dedicato le sue due opere principali al modo in cui il cinema sia in grado di generare figure concettuali a partire da personaggi ricorrenti (*Da Caligari a Hitler*) e di restituirci gesti che siamo in grado di vedere per la prima volta, insieme al mondo che li circonda, grazie alle immagini in movimento (*Teoria del cinema*).

Nel primo di questi lavori, che sarebbe riduttivo definire come un mero saggio di sociologia del cinema, Kracauer mostra come i temi, i personaggi e le immagini del cinema tedesco del periodo di Weimar esprimano tutte le contraddizioni del ceto medio e anticipino la disintegrazione della società e della modernità che si compirà con l'avvento del nazionalsocialismo[1]. In una lettera, egli scrive che quest'opera è «una sorta di biografia della nostra generazione, […] attraverso il cinema riemergono tutte quelle cose, semidimenticate, ma che sono appartenute alla parte più intima della nostra vita»[2]. Per Kracauer lo schermo è una sorta di epidermide sulla quale si imprimono i cambiamenti drammatici di un'epoca, che può essere colta in profondità solamente a partire dalle sue manifestazioni superficiali. Inoltre, il cinema – Benjamin lo aveva già straordinariamente intuito comprendendo il mutamento della funzione sociale dell'arte – è in grado di creare risonanze sensoriali tra ciò che rappresenta e il suo spettatore, innestando così una funzione di specchio che non si limita a riflettere la realtà, come mero dispositivo di registrazione, bensì che rivela qualcosa che nella vita era sfuggito.

Lungi dal presentare un'autopsia del corpo sociale tedesco proponendo una visione determinista o una filosofia della storia assoggettata all'idea di destino, Kracauer mostra come la lotta per la libertà si sia persa strada facendo, e come a ogni svolta

1 Ricordiamo che Kracauer negli anni Venti si era dedicato alla descrizione dei cosiddetti "colletti bianchi", gli impiegati sospesi tra il desiderio di socialdemocrazia e la riluttanza a perdere i privilegi borghesi. Cfr. S. Kracauer, *Gli impiegati*, Meltemi, Milano 2020; S. Kracauer, *La massa come ornamento*, Cue Press, Imola 2023.

2 Lettera a H. e G. Levin, 15 ottobre 1942, Kracauer-Nachlaß, Deutsches Literaturarchiv, Marbach.

Title

Cinema as a discovery of the world. Kracauer and the aesthetics of reality

Abstract

The essay explores how Kracauer's figures and gestures configure cinema as a device for enhanced vision. In the image, the world can be "seen for the first time": what everyday life and history left unnoticed emerges through a reorganization of perception. Cinema thus affirms itself as a site where seeing becomes both knowledge and reinvention of the world.

Keywords

Siegfried Kracauer
-
realism
-
contingency
-
experience
-
bourgeoisie

avrebbe potuto essere recuperata. La sua è una filosofia della storia e insieme una teoria del cinema della contingenza, che al destino preferisce l'incidente. Il film è un'opera che resta aperta ad altre immagini e a un altro futuro, che dice ciò che si voleva essere o fare diversamente rispetto al corso storico: un archivio di aspettative, sogni e progetti. Più che una profezia, *Da Caligari a Hitler* mostra l'emergere di segni ricorrenti, di scelte tecnico-stilistiche che rimandano a una sorta di struttura psichica collettiva, sebbene connotata nella sua contingenza (i borghesi tedeschi di una certa epoca – con periodi limitati a tre o quattro anni), e soprattutto di figure concettuali che divengono chiavi di comprensione della storia umana oltre che della storia del film, che spesso poco interessa all'autore.

È come se l'inconscio si inscrivesse su una pelle, per rendere visibile ciò che continua a passare inosservato. L'accostamento del cinema con lo svelamento del lapsus è già presente in Benjamin, ma Kracauer porta avanti questa intuizione: si tratta di riconoscere gli atti mancati, rendendo conto di tutti gli slittamenti, della borghesia di Weimar. È quanto Kracauer dichiara, con una formula molto semplice, nella prefazione al testo: «L'indagine critica sul cinema tedesco non è, in questo libro, fine a sé stessa ma ha lo scopo di approfondire, per questa via particolare, la nostra *conoscenza* della Germania pre-hitleriana»[3]. Se c'è una risonanza tra una sorta di inconscio collettivo in un determinato tempo e luogo (Germania anno 1918, per esempio) e le tecniche e i contenuti narrativi del cinema, si potrà dire che sullo schermo la storia ripassa una seconda volta, concedendo la posizione privilegiata dell'osservatore. Qualcosa, mentre si viveva, non è stato colto; ma ecco che «lo schermo rivela un particolare interesse proprio per tutto ciò che è meno appariscente e che normalmente passa inosservato»[4]. Il cinema è dunque un dispositivo di visione potenziata della storia attraverso il singolare, che si manifesta in unità emblematiche: dal

3 S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, Lindau, Torino 2001, p. 47, corsivo mio.
4 *Ivi,* p. 52.

personaggio con la sua vicenda personale che diviene figura concettuale al gesto che racchiude un'epoca.

Seguendo questa intuizione, il cinema avrebbe quindi il potere di portare in superficie la profondità[5], di far emergere il sommerso, non attraverso la mediazione linguistica tipica della psicanalisi, ma tramite lo spazio delle immagini. Un sommerso che per Kracauer non corrisponde tanto all'inconscio individuale, quanto a una sorta di figura concettuale collettiva. Infatti, egli non propone una banale analisi psicologica dei personaggi, ma si chiede perché il popolo tedesco non abbia inventato una figura simile a quella di Sherlock Holmes o di Buster Keaton, cioè perché non abbia potuto immaginare un detective che conduce autonomamente e creativamente le proprie indagini e un attore di *slapstick* che basasse la propria gestualità sul continuo incontro-scontro con la contingenza e con il caso[6]. E così, ancora, *Lo studente di Praga*, che certamente riprende il tema tutto romantico del *Doppelgänger*[7], non è per Kracauer occasione di esplorazione della psiche del protagonista, bensì dell'interesse ossessivo del cinema tedesco per l'indagine sulla psiche. Lo sdoppiamento della personalità del personaggio principale,

5 Per Bratu Hansen, «Kracauer finiva per vedere sempre più la superficie, l'*Oberfläche*, come *Denkfläche*, un ambito del pensiero, una mappa, non ancora tracciata, per esplorare la vita contemporanea». M. Bratu Hansen, *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Johan & Levi Editore, Bologna 2013, p. 73.

6 «[…] mentre francesi e americani riuscirono a creare una copia nazionale dell'archetipo di Conan Doyle, i tedeschi concepirono sempre il grande detective come personaggio inglese. Ciò è spiegabile ove si consideri il detective classico come un prodotto della democrazia liberale». *Ivi,* p. 65. Ancora: «[…] il film [comico] ha il potere di mettere in risalto il fortuito della vita […]. Logico che questo genere di comica, basato sul caso e su un ingenuo desiderio di felicità, si rivelasse inaccessibile ai tedeschi, la cui ideologia tradizionale tende a preferire al concetto di fortuna quello di fato. […] Poiché esiste, inoltre, uno strettissimo legame tra struttura mentale e movimenti fisici, può darsi che gli attori tedeschi abbiano intuito che con i loro princìpi non erano tagliati per trovare i gesti cari ai comici americani». S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit., pp. 67-68.

7 Cfr. O. Rank, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, SE, Milano 2022. Non a caso, anche nell'opera di Rank si cita *Lo studente di Praga*.

Baldwin, è allora il tentativo della classe media che dovrebbe agire di rifugiarsi nella patologia individuale per non prendere sul serio l'origine sociale di quel disagio, che richiederebbe un intervento politico. Di più, il personaggio scisso diviene figura concettuale di una spaccatura più profonda, «una versione fantastica del rapporto vissuto dalla classe media tedesca con la casta feudale che dominava la Germania»[8]. La favolizzazione di un dualismo esterno che richiederebbe un'azione risolutiva (le due Germanie da riunire in una socialdemocrazia) in un dualismo interno (i due Baldwin) riflette allora la rinuncia a occuparsi del disturbo schizofrenico socio-politico che invoca un cambiamento a favore di uno stato di follia che non può che condurre alla rassegnazione.

Perfino i *kolossal* che i tedeschi iniziano a finanziare, sulla scia del successo degli italiani *Cabiria* e *Quo vadis?*, trasformano rivoluzioni politiche come quella francese (proprio negli anni dell'assassinio di Rosa Luxemburg da parte dei Freikorps) in drammi psicologici: è un amante deluso della contessa Dubarry che incita alla presa della Bastiglia, per pura vendetta personale. Lungi dall'interessarsi alla trama e all'intrigo, Kracauer resta su questo svuotamento di senso sociale della rivoluzione e sulla scelta di sciogliere la storia nella psicologia. Di nuovo, ne *Il gabinetto del Dottor Caligari*, l'aspetto che interessa maggiormente è la chiusura della sceneggiatura originale in una cornice narrativa[9]

8 S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler*, cit., p. 77. Questo ovviamente non vale solo per il cinema tedesco degli anni Venti. Si potrebbe trovare un corrispettivo più contemporaneo nella serie televisiva *Homeland*, dove la personalità borderline della protagonista, agente della CIA, rimanda a quella del governo per cui lavora, gli Stati Uniti d'America, o, ancora, nel disturbo dissociativo d'identità di Homelander, una sorta di versione antieroica di Capitan America nella serie *The Boys*, che si riferirebbe allo stesso modo a una patologia identitaria americana.

9 Se nella sceneggiatura originale firmata da Janowitz e Mayer Caligari incarnava gli aspetti criminali dell'autoritarismo e alla fine veniva rinchiuso in manicomio, nella versione finale di Wiene la storia del giovane Francis non è altro che il delirio di un pazzo in cura dallo stesso Caligari, qui addirittura direttore del manicomio.

che replica e quindi raddoppia il gesto di chiudere il protagonista in un manicomio:

> il film rispecchia questo doppio aspetto della vita tedesca, saldando a una realtà in cui trionfa l'autorità di Caligari con un'allucinazione in cui la stessa autorità viene abbattuta. Non si poteva trovare migliore combinazione di simboli per esprimere la rivolta contro le tendenze autoritarie che si celava dietro la facciata di un comportamento contrario alla rivolta stessa[10].

La pellicola rivela dunque le contraddizioni vive della borghesia, spesso relegate in una forma allucinatoria e spettrale - si pensi anche ai vari mostri di questi anni, da Nosferatu a Mabuse. Poiché non hanno sufficiente voce nella vita e nel dibattito politico, queste contraddizioni popolano il cinema di Weimar, creando una rete di immagini che per Kracauer sono un'insostituibile espressione di quanto accade nella storia. La figura che emerge maggiormente, accanto agli schizofrenici e ai mostri con invincibili poteri seduttivi e manipolatori (la cosiddetta "parata dei tiranni"), è quella del borghese filisteo, che se sperimenta la ribellione è solo perché essa è una fase transitoria per una resa inequivocabile, una negazione dialettica necessaria alla devozione per l'autorità, dai diversi film dedicati alla figura di Federico Re (che sarà poi il riferimento mitico delle parate naziste) allo squallido protagonista de *La strada* di Grüne, anticipazione sbiadita del più celebre professore di provincia de *L'angelo azzurro*, o, nella sua evoluzione più brutale, del mostro di Düsseldorf e del suo inquietante infantilismo.

Per Kracauer, questi film, che ripetono la regressione progressiva della figura del borghese filisteo, «nascono dalla situazione psicologica di quegli anni cruciali e anticipano quanto sarebbe accaduto su larga scala se gli uomini non fossero riusciti a liberarsi dagli spettri che li inseguivano»[11]. Dunque, già in

10 *Ivi*, p. 115.
11 *Ivi*, p. 284.

questa operazione, che è molto più di un'archiviazione, Kracauer intuisce il potere rivelativo delle immagini, sulle quali torna nel suo lavoro più maturo, la *Teoria del cinema*, con una maggiore attenzione al gesto e alla sua eccedenza, al di là della figura concettuale a cui può rimandare.

Qui la questione del gesto si intreccia con quella del realismo[12], inteso come la naturale inclinazione cinematografica di scoprire il mondo. In che modo la macchina, già questione dell'amico Benjamin, restituisce la vita? Nell'estetica materiale di Kracauer, la realtà comprende molti fenomeni che difficilmente sono percettibili quando vengono vissuti; di più, diventano visibili solo quando sono colti dalla cinepresa:

> Il cinema è giustamente animato dal desiderio di rappresentare la vita materiale nel suo rapido scorrere, la vita nei suoi aspetti più effimeri. La folla nelle strade, *i gesti* involontari e altre impressioni fuggevoli costituiscono il suo cibo naturale […]. Penso dunque che le opere cinematografiche siano fedeli al loro mezzo nella misura in cui penetrano il mondo che abbiamo dinanzi agli occhi[13].

Per Kracauer il cinema «realizza il proprio compito rappresentando il fremito delle foglie»[14], cioè quando non assume una funzione ideologica, bensì inaugura una nuova sensorialità.

---

12 La questione del realismo in Kracauer non va ovviamente intesa in senso ingenuo, ossia come un'insistenza fuori tempo sulla natura fotografica del film, che sarebbe peraltro oggi inadeguata rispetto alle immagini in movimento digitali e a una pratica mediale dove molto spesso è la postproduzione ad avere il ruolo preponderante. Il realismo che ha in mente Kracauer riguarda la capacità del cinema di restituire il mondo, e non la presunta autenticità della corrispondenza referenziale tra pellicola e realtà, una sorta di versione tecnologico-riproduttiva dell'aura benjaminiana ("la cosa è stata qui"), dunque al di là della «dimensione indexicale della pellicola». M. Bratu Hansen, *Prefazione* a S. Kracauer, *Teoria del cinema. La redenzione della realtà fisica*, Cue Press, Imola 2022, p. 11.

13 S. Kracauer, *Teoria del cinema*, cit., p. 38, corsivo mio.

14 *Ivi,* p. 39.

Il cinema sottopone la natura a una sorta di metamorfosi, di contro a una visione riduzionista della riproduzione che può intendere la fotografia come un mero specchio della realtà. Da questo punto di vista, l'immagine cinematografica può essere più reale del reale, permettere di addentrarsi nella realtà più del vissuto stesso, spogliarla delle sue maschere apparenti portando in primo piano ciò che si vive inconsciamente.

Da qui, per esempio, la cruda verità de *La tragedia della miniera* di Pabst appare solo grazie al lavoro di scenografia di Metzner, *verità* che non sarebbe stata raggiunta con la ripresa in diretta di un *vero* disastro minerario. Allo stesso modo, il realismo non riguarda un ideale di accuratezza: piuttosto scettico rispetto ai film in costume e a quelli fantastici, il problema per Kracauer non sta mai in una questione di meticolosità filologica, bensì nell'impossibilità di reinventare i gesti di un tempo che non è più o che non è mai stato. Gli attori in costume non faranno mai un gesto del tredicesimo secolo: «condizionati da influenze ambientali di lunga data, le loro più insignificanti espressioni, ogni loro minimo gesto, sono quasi incompatibili con la parte che rappresentano»[15]. Al di là della messa in scena cinematografica, si tratta di riconoscere che il gesto è legato alla sua contingenza. Ecco perché Kracauer salva quelle opere, come *Dies Irae* di Dreyer, che vanno a cercare i gesti di quell'epoca dove essi si sono registrati, ossia nelle opere pittoriche. È guardando il cosmo dei maestri olandesi che è possibile pensare un mondo completamente diverso dal nostro, che precede l'avvento delle masse.

Dunque, a prescindere dal genere e dalla genesi produttiva del film, ma, forse, potremmo aggiungere, anche al di là della sua ontologia materiale, i film *veramente* cinematografici per Kracauer sono quelli che «combinano aspetti della realtà fisica con l'intento di farceli vivere come una nostra esperienza»[16]. Questi aspetti riguardano tanto i soggetti umani (le loro dinamiche, le abitudini inconsce, soprattutto i loro gesti) quanto la vita non animata, l'esplorazione del mondo degli oggetti (quali

15 *Ivi,* p. 120.
16 *Ivi,* p. 77.



Michelangelo Antonioni, *Blow-Up* - *(1966)*



sono i significati potenziali di un cappello, di una sedia o di una divisa - si pensi a quella de *L'ultima risata*?).

Il cinema, insomma, scopre qualcosa per noi[17]: seguendo Kracauer, cose che normalmente non si vedono oppure fenomeni di cui non si ha coscienza.

Si tratta, per esempio, di cose troppo piccole, che possono essere riconosciute solo grazie alla tecnica del primo piano. Il cinema in qualche modo scopre il volto umano, e la sua gestualità minima, la sua mimica, ma anche, al contempo, la sua continua eccedenza, il suo rimandare a un orizzonte che non è quello del significato. Per Kracauer, nell'adattamento dell'*Enoch Arden* di Tennyson *Dopo molti anni*, Griffith mostra un primo piano di Annie Lee per provare a suggerire cosa avviene dietro quel volto, ma anche per «farci assimilare il volto in sé stesso, non soltanto penetrarlo per andare oltre; il volto appare prima che i desideri e i sentimenti a cui si riferisce siano stati completamente definiti, invitandoci così a smarrirci nella sua indeterminatezza creatrice

17 Parafrasando una dichiarazione di Luis Buñuel: «Voglio che il film scopra qualcosa per me». Doniol-Valcroze e Bazin, *Conversation with Buñuel*, «Sight and Sound», vol. XXIV, n. 4, 1955, p. 185.

di perplessità»[18]. Ancora, cosa ne sappiamo di come si torcono le mani nell'angoscia e nella disperazione *prima* di avere visto il primo piano di quelle di Mae Marsh nell'episodio del processo di *Intolerance*? Riprendendo le parole di Benjamin, che cosa succede tra la mano e il metallo dell'accendisigari[19]? Come può cambiare questo gesto a seconda di cosa sta provando il corpo?

All'opposto, non siamo nemmeno abituati a vedere cose troppo grandi, come le vaste pianure che si possono racchiudere in una ripresa aerea o in un campo lunghissimo, o come, oggetto cardine dell'interesse di Kracauer fin dagli anni Venti, le masse, questo soggetto che irrompe nella storia e che cambia per sempre l'arte, dando vita, con la sua esigenza di avvicinarsi alle cose, al cinema come *medium*. Come cogliere i dettagli impercettibili di una folla in una strada? Si tratta di poter finalmente percepire il transitorio (qualcosa che si muove continuamente) nella contingenza (in un luogo dove può accadere qualunque cosa – non a caso, la strada è lo spazio cinematografico più citato da Kracauer).

In questa registrazione della realtà, che implica sia un'esplosione dello spazio sia un'apertura inedita rispetto alla gabbia della realtà convenzionale (la rottura del mondo simile a un carcere di Benjamin), il cinema coglie tutto ciò che sfugge, dai dettagli quasi invisibili ai già citati atti sintomatici di Freud, come ricorda anche il suo discepolo Sachs che fa da consulente a Pabst, «tutte quelle […] sviste inavvertite di condotta»[20], gesti rivelatori di un personaggio ma forse anche di un'epoca. Grazie a questa capacità, propria di un inconscio ottico che è altro dal soggetto, possiamo finalmente capire come si muove un corpo che desidera, intuire sensorialmente le forme del volere umano, recuperare una qualità dell'azione altrimenti sconosciuta. Con

18 S. Kracauer, *Teoria del cinema*, cit., p. 88.

19 Si veda W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2014, pp. 30-31. Per un approfondimento sulla concezione del cinema in Benjamin si veda G. Solla, *Walter Benjamin. Pensare per immagini, inventare gesti*, Feltrinelli, Milano 2023.

20 H. Sachs, *Film Psychology*, «Close Up», vol. III, n. 5, 1928, p. 9.



Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* - *(1970)*

la sua rottura dello spazio abituale e della consuetudine, «la macchina da presa mobile ha il dono di poter disintegrare gli oggetti familiari e portare in primo piano – spesso semplicemente spostandosi – rapporti prima invisibili tra le loro parti»[21]. Al punto che cambia il contatto che si ha con la vita stessa: «uno degli effetti di elevazione prodotti dal cinema consiste nel permettere a coloro la cui sensibilità è stata resa ottusa dal predominio del pensiero tecnologico e analitico di riprendere con la vita un contatto sensoriale e immediato»[22].

Siamo dunque vicini alla dimensione del sogno, che frantuma le pareti normative attraverso le quali interagiamo con la realtà secondo gli schemi dell'abitudine. Da questo punto di vista, «le immagini sfondano il nostro ambiente in un duplice senso: lo ampliano letteralmente, e così facendo abbattono la prigione della realtà convenzionale, aprendo dinanzi a noi distese ignorate che avevamo prima potuto esplorare tutt'al più nei nostri sogni»[23]. Di più, «come accade nel sovrapporsi onirico dei residui diurni alla nascosta logica dell'inconscio, il cinema potrebbe animare e rimontare gli inerti, mortificati frammenti di natura fotografica e suggerire la possibilità di una storia diversa»[24].

Quella descritta da Kracauer non è dunque una semplice funzione scettica, che rimette in discussione i nostri pregiudizi sulla realtà, bensì la possibilità di fare esperienza del nuovo nella ripetizione, di vivere per la prima volta ciò che si è già vissuto, di far collassare la realtà su qualcosa di più reale. Il cinema consente di abitare il perturbante, ossia di vedere qualcosa che

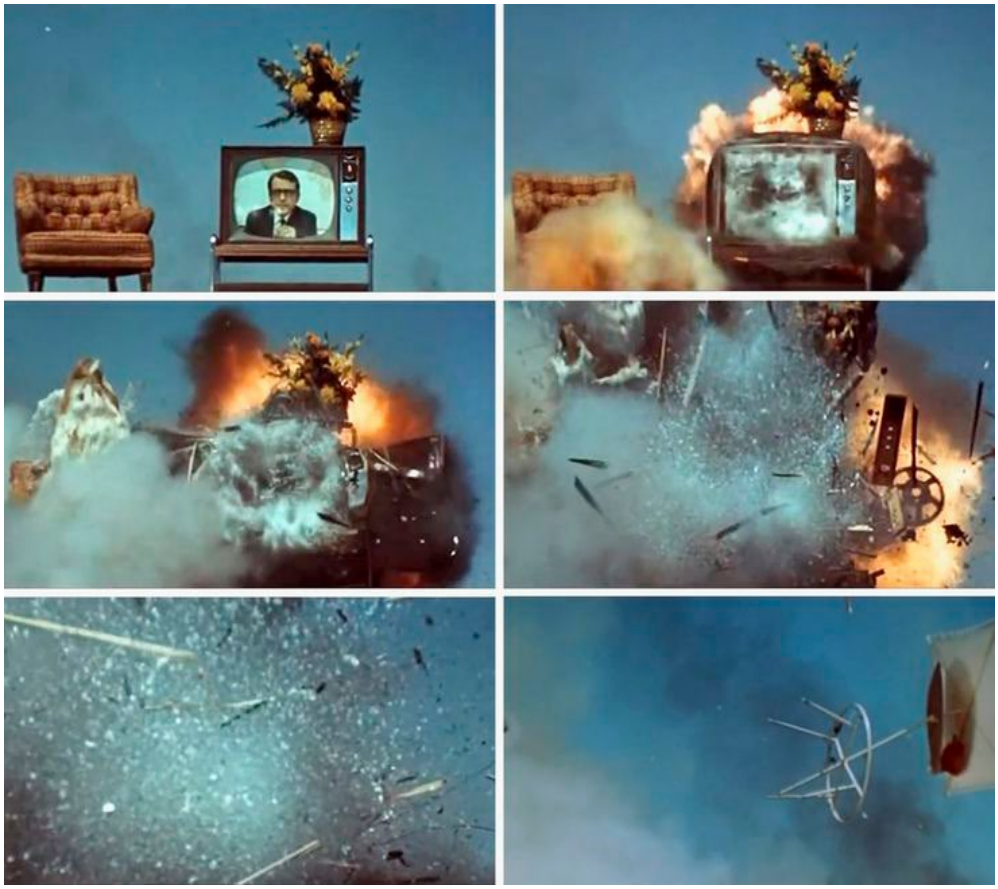
21 S. Kracauer, *Teoria del cinema*, cit., p. 92.
22 *Ivi*, p. 207.
23 *Ivi*, p. 87.
24 M. Bratu Hansen, *Cinema & Experience*, cit., p. 67.

ci è familiare come inaspettatamente estraneo, dal volto di una persona cara agli spazi che comunemente si abitano, la casa, o si attraversano, la strada. Il movimento della macchina da presa suggerisce nuove prese di posizione sulle relazioni: «la macchina si sposta, le tende si fanno eloquenti, gli occhi raccontano una storia per conto loro. Siamo condotti verso gli aspetti non familiari contenuti nel familiare»[25]. Via di uscita dalla quotidianità attraverso la rappresentazione del quotidiano, il vero "effetto speciale" del cinema è, allora, l'effetto traumatico che esso provoca nella sua ristrutturazione percettiva della realtà, che induce a pensare a un'altra storia (quella vera? O, semplicemente, più vera) al di là del travestimento narrativo – soprattutto quando si ha a che fare con il carattere inassimilabile dell'infanzia. Per Kracauer

> In un lampo la macchina da presa ci mette davanti tutto l'armamentario della nostra vita precedente, spogliandolo del significato che in origine lo trasfigurava e facendo di cose valide per sé stesse invisibili binari. […] Il brivido suscitato in noi da questi film è dovuto al fatto che ci mettono di fronte al mondo primigenio, simile a un bozzolo, da cui veniamo: a tutti gli oggetti, o meglio ai sedimenti di oggetti che furono nostri compagni quando eravamo allo stato di larve. L'oggetto più familiare, quello che continua a condizionare le nostre reazioni involontarie e i nostri impulsi spontanei, appare così il più estraneo[26].

Il cinema scopre i gesti e gli oggetti che raccontano, in una forma non linguistica, la storia dell'esperienza tramite una riparazione sensoriale. Questo non significa, ovviamente, produrre una riconciliazione rassicurante con la vita. Per Kracauer la fotografia e il cinema possono farci vedere anche ciò che si colloca oltre le possibilità dell'esperienza, ossia il nostro avvicinarci alla morte.

25 *Ivi,* p. 93.
26 *Ivi,* p. 94.



Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* - *(1970)*

Della *Recherche* di Proust (figura guida per Kracauer che è, con il cinema, *alla ricerca di un mondo perduto*), egli non richiama solo la potenza evocativa delle madeleine, ma anche quel passaggio de *I Guermantes* in cui il narratore vede sua nonna senza riconoscerla, assumendo su di sé la funzione del fotografo (quando vede la nonna, dice, è come se vedesse una fotografia). Sospeso lo sguardo affettivo e quotidiano, il narratore *vede* mediante l'inconscio ottico «la prossimità della nonna alla morte […], lo shock della propria contingenza materiale e della propria temporalità»[27]. Avviene, cioè, l'incontro con un gesto della morte (l'appassimento) invisibile nel vissuto ordinario.

Da questo punto di vista, le immagini in movimento, lungi dal mero *registrare* e *fissare* ciò che è transitorio e contingente, con un gesto filmico che rimanda alla funzione della memoria e del ricordo, ci investono con la tragicità della transitorietà e della contingenza, oltre che con l'impossibilità della ripetizione

27 M. Bratu Hansen, *Prefazione*, cit, p. 21.

reale del vissuto. Infatti, la ripetizione cinematografica del vissuto non è la ripetizione del vissuto. Il cinema apre sì a un potenziamento dell'esperienza che consente questa visione "per la prima volta" della nostra vita, ma al contempo rimanda anche all'impossibilità di riviverla, ossia alla sua innegabile ma spesso negata precarietà[28].

In Kracauer la componente esplicitamente narrativa del cinema passa dunque del tutto in secondo piano rispetto alla sperimentazione percettiva. Perfino quando scrive del cinema che racconta una storia considera le parole anzitutto come fenomeni sonori, per la loro possibilità di restituire un'esperienza al di là del contenuto, come ricorda l'effetto *lost in translation* del dialogo tra un soldato americano e una contadina siciliana in *Paisà* di Rossellini. Disinnescando le regole narrative classiche, possiamo ipotizzare che il cinema anticipi una sorta di filosofia della storia della contingenza, che dismette le grandi narrazioni secondo le quali la storia ha un *suo* corso, ossia che la storia ha una sua storia già scritta. Al contrario, la strada è la «zona in cui l'accidentale prevale sul provvidenziale»[29]. È per questo che essa diventa per Kracauer metonimia stessa del cinema.

La storia e il cinema, potremmo dire, sono uno spazio di incidenti, che vanno dalla tragicità dell'impossibilità di controllo sulla vita all'elemento fortuito della *slapstick comedy*, dove Chaplin e Keaton compiono gesti in grado di rispondere all'assenza di un senso umano della realtà con una torsione che è, insieme, accettazione e resistenza. Il tessuto accidentale della realtà è così preponderante che anche quando il cinema sembra farsi investigativo, e dunque dichiara di voler risalire ai rapporti di causa ed effetto tra i fenomeni, in realtà fa scoprire l'inesauribilità della catena causale e, dunque, l'impossibilità di tracciare *una* storia con un suo inizio e una sua fine, come l'alba e il tramonto che costituivano l'orizzonte della storia del mondo da Hegel a

28 D'altronde, accanto alla morte, il ritorno del rimosso attraversa tutta la storia del cinema, dall'apparizione di tombini e rifiuti in *Berlino, sinfonia di una grande città* di Ruttmann alla disturbante assonanza tra sonoro fuori campo e limitazione visiva de *La zona di interesse* di Glazer.

29 S. Kracauer, *Teoria del cinema*, cit., p. 103.

Spengler. Se si va indietro, scrive Kracauer, non ci sono due racconti che coincidono in *Rashomon* di Kurosawa, così come nel finale di *Quarto potere* di Welles è per puro caso che possiamo rispondere alla domanda di ricerca (lo spettatore capisce cosa fosse Rosebud, ma la macchina si ferma sulla scritta *No trespassing*).

Non è un caso che Kracauer concluda la sua ricerca con un'opera incompiuta dal titolo *Prima delle cose ultime*, in cui la storia sembra rispondere alle stesse dinamiche del cinema[30], poiché entrambi hanno a che fare con quello che egli definisce il «fluire della vita». Anche quando il materiale storico sembra avere una sua fisionomia, come capita con l'interconnessione di alcuni eventi come la Riforma della Chiesa in Europa, esso resta fortuito, «confuso, eterogeneo e oscuro»[31]. Per Kracauer, «la parete è sempre piena di buchi che consentono a noi di evadere e all'improbabile di scivolare dentro»[32]: né la storia né il cinema possono essere intrappolati nel racconto, sia quello dello Spirito Assoluto o la connessione che si viene a creare tra le immagini con il montaggio. Contro l'idea di personalità integrata nella sua epoca storica, si tratta di riscattare la singolarità dell'evento e del personaggio. Storia e cinema si occuperebbero allora delle «penultime cose», non delle grandi idee (e ideologie) di universalità e progresso, ma di quello spazio intermedio che tuttavia è il solo che abitiamo.

Ecco perché l'immagine deve sempre dire di più rispetto alla sua posizione nella storia, un'eccedenza che si situa al di là della grammatica del montaggio. L'immagine non sta lì solo per indicare ciò che verrà dopo di lei, ma «si impone come un'imma-

30 Kracauer lo dichiara apertamente nel saggio *L'approccio storico* contenuto nel testo, in cui instaura una corrispondenza tra la storiografia contemporanea e l'invenzione di Daguerre. In entrambi i casi ci si oppone all'astrattezza della scienza a favore del concetto di *Lebenswelt*. Inoltre, egli riconosce precise analogie tra lo studio storiografico dei microeventi e dei ritratti di specifiche figure con il primo piano, i quali restituiscono un punto di vista completamente diverso da quello dello storico che inquadra un macrofenomeno e dallo spazio catturato dal campo lunghissimo.

31 S. Kracauer, *Prima delle cose ultime*, Marietti, Casale Monferrato 1985, p. 38.

32 *Ivi,* p. 7.

gine ricca di significati molteplici»[33]. Da qui, in polemica con Ejzenstejn, che escogita connessioni tra immagini e concetti, Kracauer stabilisce il suo principio fondamentale di montaggio: «il racconto cinematografico deve essere montato in modo che non soltanto serva a rafforzare l'intreccio, ma se ne distacchi anche, volgendosi verso gli oggetti rappresentati per permettere loro di apparire nella loro indeterminatezza suggestiva»[34]. Pensa, cioè, a un mondo dove le immagini rimandano ad altre immagini, o dove le immagini in qualche modo *restano* anche presso loro stesse, al di là della loro funzione nell'operazione di composizione del film. Infatti, per Kracauer il regista deve creare il film mentre lo fa, lasciando spazio all'imprevedibile: non si può esplorare la realtà se la si è già decisa prima di guardare nell'obiettivo. È quello che dirà anche un autore come Antonioni, sei anni dopo la *Teoria* di Kracauer, nel suo *Blow-up*: in contrapposizione a una fotografia predatoria e vincolata all'ideologia del consumismo si apre la possibilità di scoprire qualcosa, rompendo lo spazio teatrale della posa, per chiudere, infine, con il gesto del mimo, che ripete *diversamente* la realtà.

Nelle immagini, insomma, si nasconde un segreto, una serie di fenomeni materiali fino a quel momento invisibili che modificano la percezione della realtà e la posizione in essa assunta dallo spettatore. Nella distrazione (Benjamin) o nella riduzione della consapevolezza (Kracauer) si tratta di fruire l'arte con una modalità diversa dalla concentrazione, che implica che l'attenzione sia orientata da un autore che vuole esprimere qualcosa al suo pubblico, un cosmo compiuto con le sue regole predefinite dall'inizio dell'opera. Lo spettatore cinematografico può invece perdersi e abitare gli spazi dell'immagine, che sono spazi aperti e che rimandano sempre ad altro rispetto alla loro funzione.

Nel cinema Kracauer vede un nuovo modo di fare esperienza del mondo, uno spazio in cui le contraddizioni della modernità sono percepite sensorialmente e, dunque, non a partire da un pensiero astratto che ingabbia la realtà.

33 S. Kracauer, *Teoria del cinema*, cit., p. 109.
34 *Ivi*, p. 110.





Michelangelo Antonioni,
Zabriskie Point
-
(1970)

Forse, il cinema è l'inizio della rivoluzione, come accade con l'esplosione per immagini, in una apocalisse di oggetti, nel finale di *Zabriskie Point*. Lungi dal condurre quel gesto catastrofico dentro i confini di un immaginario che non ha presa sulla realtà, si tratta di riconoscere il fatto che esso apre a una possibilità di azione. Lo spazio della riflessività non si dà, quindi, a partire da un ideale di ragione che rischia una perversione dialettica, ma solo a fronte di una nuova esperienzialità che si emancipi da quella precostituita dalla moderna cultura di massa, e che rimandi a una soggettività alternativa: «il cinema aggredisce lo spettatore con un'immediatezza fisica, sensoriale, e con la molteplicità dei punti di vista, mandando in pezzi l'integrità dell'identità individuale»[35]. Il cinema, potremmo dire, è una forma di sopravvivenza del mondo dopo la crisi: una frontiera di resistenza percettiva rispetto al colonialismo del pensiero astratto e tecnologico della scienza che per Kracauer domina la vita tentando di imprigionarla in categorie e schemi preconfezionati, i quali ostacolano l'esperienza del mondo e non sanno pensare una storia se non all'interno dei loro bisogni autoreferenziali.

35 M. Bratu Hansen, *Cinema & Experience*, cit., p. 309.

L'analisi di Kracauer, pur evolvendosi nel tempo, rimane dunque una ricerca dei gesti di *resistenza*, dall'opposizione alla complicità ideologica con il nazionalsocialismo nei film di *Da Caligari a Hitler* al tentativo di ristrutturare l'esperienza percettiva dello spettatore. Questo significa che il cinema è per lui la possibilità più promettente di scardinare la ripetizione delle dinamiche borghesi responsabili della catastrofe. In questo senso va intesa la sua avversione per il soggetto teatrale, ossia quando il cinema ripete le logiche del teatro borghese; invece di opporre a un'ideologia un'altra ideologia, il cinema sposta la potenziale rivoluzione sul piano esperienziale, ci fa vedere il mondo al di là delle idee che abbiamo di esso:

> Registrando ed esplorando la realtà fisica, il cinema rivela un mondo mai visto, un mondo che sfugge […]. Per quanto possa apparire strano, pur avendole costantemente sotto gli occhi, strade, volti, stazioni ferroviarie erano state finora per noi pressoché invisibili. […] Il cinema ci permette di vedere quello che non vedevamo, o forse addirittura non potevamo vedere, prima del suo avvento. […] Riscattiamo letteralmente questo mondo dal suo stato di sonno, di virtuale non-esistenza, sforzandoci di farne l'esperienza attraverso la macchina da presa[36].

Forse allora si può contrastare quella figura concettuale che è il borghese filisteo, colui che ha fatto accadere la catastrofe senza resistere, l'uomo che ha lasciato capitare il nazionalsocialismo, non tanto con il perfezionismo narrativo del montaggio tradizionale, che in fondo è un altro modo per far tornare tutti i conti (cause, effetti, responsabili in un mondo chiuso), ma con la liberazione delle immagini. In questo senso, la singola immagine non deve essere costretta in un significato derivato da un centro ideologico, ma deve essere lasciata esistere nella sua indeterminatezza e molteplicità.

36 S. Kracauer, *Teoria del cinema*, cit., pp. 338-339.

L'immagine ci insegna a guardare la storia non come successione di eventi, fatti e sezioni, bensì come un caotico insieme di gesti, di dolori e di gioie, di conflitti e di speranze, il mondo delle azioni degli uomini, che è imprevedibile e opaco, attraversato da una contingenza che non si può dominare ma a partire dalla quale si può provare a vivere. Se il soggetto che attraversa la crisi della modernità cerca inconsciamente un tempo e un mondo perduto, il cinema risponde riparando questa realtà in rovina mostrandola per come è *realmente*, salvandola conservando di essa la sua apparizione contingente, con un gesto rivoluzionario di redenzione che è quello di fare «virtualmente del mondo la nostra casa»[37].

37 *Ivi*, p. 342.