

Note

Ripensando alle cose di allora

Fra i pezzi che il lettore troverà in questo volume (1) ci sono alcuni originariamente scritti in tedesco poco prima o poco dopo il mio arrivo in Italia nel 1933. Altri, un po' più tardi, furono concepiti in tedesco ma poi scritti in una specie di italiano. Finalmente, il pensiero adattandosi alla nuova lingua, alcuni saggi e « voci » furono concepiti e scritti interamente in italiano, e ne sono contento.

Oggi, ripensando alle cose di allora, debbo di nuovo cambiar lingua e cioè tradurre in quel poco di italiano che mi è rimasto le osservazioni che mi arrivano in inglese. Inoltre, allo scopo di scrivere queste poche pagine introduttive, debbo tornare a un soggetto di cui recentemente mi sono occupato poco ma che mi ha insegnato molte cose senza le quali non potrei far oggi quel che sto facendo. Il cinematografo? Scusi un momento, debbo rovesciare la pila delle idee, tirar fuori quelle di sotto, che hanno fedelmente servito di base a quanto si sviluppò più tardi.

A rischio che il lettore si annoi di un ragionamento troppo personale, dirò che, a primo sguardo, la sequenza degli argomenti di cui mi sono occupato durante il quarto di secolo passato potrebbe sembrar troppo screziata — una fuga di rapidi innamoramenti e abbandoni. Eppure ultimamente mi sono accorto che in fondo durante tutto questo periodo ho lottato con un argomento solo, il problema epistemologico posto dal punto di vista psicologico: Quale è il rapporto fra la realtà oggettiva e l'uomo che la percepisce e ricrea?

Succede spesso nella vita dell'uomo che all'incirca nel ventesimo anno si presenta l'idea germinale, al cui sviluppo sarà poi dedicata tutta la sua attività ulteriore. Ricordo che in quei primi anni feci innumerevoli note per una « Materialtheorie », intesa a dimostrare il fatto che le affermazioni scientifiche e artistiche non sono semplici derivati dalla realtà osservata ma piuttosto equivalenti della realtà

(1) Riportiamo la prefazione che R. Arnheim ha scritto per il volume *Il cinema come arte e altri saggi*, di prossima pubblicazione presso l'Editore Mondadori.

creati secondo le proprietà formali del relativo medium. Ero impressionato dalle forme geometricamente o numericamente semplici, dalla regolarità e simmetria che osservai nelle concezioni cosmologiche degli antichi oppure nel modello atomico di Bohr, nei sistemi filosofici e nei disegni dei primitivi e dei bambini. Ero allora studente di psicologia all'Università di Berlino, fedele adepto di quella scuola sperimentale che in quegli anni, sotto il nome intraducibile di gestalt, aveva cominciato a dare contributi decisivi allo sviluppo della psicologia moderna. Fui colpito in particolare da quel che si potrebbe chiamare l'aspetto kantiano della nuova dottrina e cioè il fatto che perfino i processi elementari della percezione visiva non compiono registrazioni puramente meccaniche, ma organizzano la materia grezza sensoria in modo creativo secondo criteri di semplicità, regolarità ed equilibrio inerenti nell'organo ricevitore stesso.

Applicata al mio preferito soggetto di studio, ossia le arti figurative, questa teoria indicò che l'opera d'arte non era semplice imitazione o distillato selettivo tratto dalla realtà, ma piuttosto una configurazione formale, riflettendo la struttura della realtà con mezzi suoi propri. Si vede che la fotografia e il cinematografo dovevano essere un test case, o caso critico, per questa teoria. Se una semplice riproduzione fedele fatta a macchina poteva risultare un'opera d'arte, la teoria aveva torto. E' per questa ragione che negli anni fra il 29 e il 32 mi misi a dimostrare nel mio libro « Film als Kunst » che il cinema poteva essere arte proprio in virtù di certe « imperfezioni » di riproduzione, cioè differenze fra realtà e immagine fotografata. Questa analisi sistematica dei mezzi formali mi sembra che abbia conservato un certo valore. E' vero che gli esempi sono presi da film ormai leggendari e sepolti nelle cineteche. Anche i riferimenti ai processi tecnici sono invecchiati in parte, specialmente per il fatto che molte operazioni allora compiute con la macchina da presa stessa si fanno ormai a mezzo della stampatrice ottica. Inoltre, le interpretazioni psicologiche potrebbero essere fatte oggi con maggiore competenza. Nonostante ciò, a giudicare dalle reazioni degli studenti americani, che si servono dell'edizione inglese, il libro continua ad offrire un'introduzione utile agli aspetti artistici del cinematografo.

Però, sfogliando il libro oggi, mi accorgo che, a causa della mia preoccupazione per i mezzi formali, vi ho trascurato l'importantissimo elemento documentario, ossia il fatto che la fotografia si distingue dalla pittura e dalla scultura per il suo carattere ibrido creato dalla continua presenza della materia grezza meccanicamente fissata. E' per questa ragione che l'elemento informativo e descrittivo rappresenta uno dei valori principali in quasi tutti i migliori film a soggetto e che

la stilizzazione troppo pittorica risulta una falsificazione perchè tende a celare la natura parzialmente « accidentale » del medium fotografico.

Dato che il mio studio del cinematografo era nato come risposta ad una sfida di carattere più generale sarà comprensibile che presto mi misi a estendere l'impresa ad altri campi dell'arte. Il lettore ne troverà un esempio nel saggio intitolato, un po' sfacciatamente, « Nuovo Laocoonte ». Questo saggio, scritto poco prima della mia partenza dall'Italia e pubblicato da 'Bianco e Nero' nel 1938, originò dal bisogno di chiarire il problema base del film parlato, ma si sviluppò subito in una indagine più larga sulle regole valide per la combinazione di vari media artistici in un'opera d'arte. Infatti, le osservazioni sul carattere della poesia contenute in quel saggio mi condussero in seguito a una teoria della metafora poetica, pubblicata in America pochi anni fa.

Nel « Nuovo Laocoonte » avevo cercato di dimostrare che mentre nella percezione di ogni giorno le impressioni provenienti dalle varie fonti sensibili, cioè dalla visione, dall'udito, dal tatto e dall'odorato, si fondono liberamente, nell'opera d'arte una precisa distinzione formale fra i vari mezzi è indispensabile. Nel libro « La radio cerca la sua forma », di cui Hoepli pubblicò la versione italiana nel '37, tentai di descrivere le nuove capacità artistiche derivanti da un mondo auditivo privo di sensazioni visive. La radiocommedia era, per così dire, l'inversione del film muto.

Il mio trattamento del cinematografo poteva sembrar formalistico ai rappresentanti dell'empiricismo anglosassone. Infatti, gli scritti di Rotha, Grierson ed altri si occupavano essenzialmente degli aspetti documentari e sociali, che io avevo negletto. D'altra parte, mi pare che i cineasti italiani trovavano nelle mie analisi un elemento concreto di cui potevano servirsi. In quegli anni, in Italia, il cinematografo era un argomento un po' astratto. La censura ideologica e l'autarchia economica del regime fascista mutilavano o escludevano gran parte della più importante produzione estera. La produzione commerciale nazionale era povera di mezzi e di idee. In conseguenza, la passione cinematografica dei giovani si scatenò su carta. Era una passione che si manifestava in varie forme. Vi erano quelli che potremmo chiamare gli aderenti alla scuola nordica, cioè i collezionisti di dati filologici. C'erano poi i saggisti del tipo francese, che offrivano ragionamenti brillanti ma basati spesso su esperienze di seconda o terza mano. Prima di tutto però fui impressionato dall'arguta dialettica dei tanti studenti, i quali si servivano del formidabile strumentario crociano, acquistato nelle aule universitarie, per impadronirsi almeno in modo teorico di un campo culturale particolarmente attraente per loro. Per

mezzo del cinematografo trapelava attraverso le frontiere quasi impermeabili un po' di quello spirito forestiero e proibito delle democrazie, reso anche più affascinante dalla rarità ed incompletezza degli accenni. Ma data questa scarsità di materia prima, insieme a quell'irrealismo astratto il quale sotto i regimi totalitari crea inevitabilmente una specie di pellagra del pensiero, le discussioni sul cinematografo si esaurivano spesso nel maneggiamento dei concetti più generici; bellezza e forma, realtà e intuizione. E' forse per questa ragione che incontrai nelle conversazioni coi miei amici italiani un certo interesse per una concreta analisi del nuovo medium basata sulla diretta conoscenza della produzione internazionale e dei processi pratici e tecnici. E visitando l'Italia nel 1949 dopo dieci anni di assenza fui contentissimo di trovare fra i registi e scenaristi del risuscitato cinema italiano non pochi dei giovani teorici di allora.

Nel frattempo, l'industria cinematografica nel mondo continuava il suo corso, che era già stato chiaramente percepibile intorno al 1930. Il film commerciale combinava un sempre più convincente verismo di presentazione con la falsificazione della realtà e la tessitura dei sogni facili. Tanto universale era il conformismo reazionario e l'ottimismo o pessimismo superficiali che rivedendo i vecchi classici di Chaplin, Stroheim o dei Russi ci si sentiva colpiti da un realismo quasi insopportabile e incontrato molto di rado in film più recenti come per esempio 'Sciuscià', 'Ladri di biciclette', oppure l'americano 'The Quiet One'. Avida di illusione anzi di verità, l'industria aggiunse in modo meccanico il suono e i colori all'immagine visiva riducendo attraverso la riproduzione sempre più completa la capacità di interpretare la realtà. In conseguenza, lo sviluppo dei mezzi espressivi si arrestò; non solo, ma le conquiste dei pionieri furono abbandonate fino al punto che, per esempio, il formalismo ricercato del tipo Orson Welles fu acclamato come importante scoperta da quelli che non ricordavano il pane quotidiano di venti anni prima. Direi che l'unico progresso genuino del medium da quindici anni l'ho trovato nei deliziosi filmetti astratti a colori del canadese Norman McLaren.

Eppure le possibilità del cinema sono sempre più grandi, e mentre la crescente industrializzazione della produzione commerciale tende a livellare sempre di più le caratteristiche evocative della macchina, l'originalità creativa della personalità, e l'acutezza delle idee, ci accorgiamo che il progresso tecnico sta mettendo il cinema alla porta dell'individuo. L'impressionante movimento dei cineamatori indica che la macchina da presa sta diventando uno strumento privato simile al pennello del pittore o alla penna del poeta. I film fatti in casa possono riacquistare e sfruttare la libertà artistica perduta nelle fabbriche

delle cinecittà. E sembra probabile che presto l'industria dello spettacolo si troverà costretta a servirsi di un poco di questo sangue nuovo per alleviare la noia esalante dagli schermi televisivi. Ecco perchè mi sembra necessario di tener viva in tutti quelli che si possono occupare del cinematografo la coscienza teorica delle sue possibilità passate e future.

Rudolf Arnheim