

Aesthetica Preprint

Supplementa

# *Premio Nuova Estetica*

della Società Italiana d'Estetica



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint<sup>®</sup>

## **Supplementa**

è la collana editoriale pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* a integrazione del periodico **Aesthetica Preprint<sup>®</sup>**. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



### **Il Centro Internazionale Studi di Estetica**

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica<sup>®</sup>** e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint<sup>®</sup>** con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint  
Supplementa

23  
Aprile 2009

Centro Internazionale Studi di Estetica



Questo volume è pubblicato col patrocinio della Società Italiana d'Estetica.

Società Italiana d'Estetica

*Premio Nuova Estetica*

a cura di Luigi Russo

La Società Italiana d'Estetica ha promosso il *Premio Nuova Estetica*, conferito a cadenza biennale ai saggi più significativi composti dai propri soci più giovani. Il presente volume raccoglie i lavori premiati nella prima edizione 2009.

## Indice

<i>Si può imparare dalla letteratura?</i> di Carola Barbero	7
<i>La nascita dell'animale estetico</i> <i>Indagine preliminare a una filogenesi della relazione estetica</i> di Lorenzo Bartalesi	41
<i>Per un'estetica del crimine: da Sade a Lombroso</i> di Francesco Paolo Campione	65
<i>Estetica del cibo e teorie del sensibile</i> <i>Paradigmi estetico-alimentari nel solco della modernità</i> di Delfo Cecchi	91
<i>Johann Jakob Bachofen e Thomas Mann:</i> <i>un'affinità (non) elettiva?</i> di Pietro Conte	113
<i>Realtà e rappresentazione:</i> <i>l'esperienza del cinema tra Musil, Balázs e Arnheim</i> di Emanuele Crescimanno	131
<i>Due livelli di sopravvenienza estetica</i> di Filippo Focosi	155
<i>L'immagine e il nulla</i> <i>Metafisica dell'immaginazione nel giovane Sartre</i> di Michele Gardini	179
<i>L'unità di buono, bello e vero nell'estetica di Nishida Kitarō</i> di Marcello Ghilardi	203
<i>Andaht nah bildreicher wise</i> <i>Hans Belting e le figurazioni devozionali</i> di Luca Vargiu	229



*Realtà e rappresentazione:  
l'esperienza del cinema tra Musil, Balázs e Arnheim*  
di Emanuele Crescimanno (Palermo)

Nel 1925 Robert Musil, prendendo a pretesto la pubblicazione del saggio di Béla Balázs *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, propone alla rivista *Die Neue Merkur* delle riflessioni per «trattare alcuni importanti problemi estetici»<sup>1</sup>: le considerazioni sul cinema a partire dal saggio recensito sono infatti un punto di partenza per svolgerne altre più approfondite sulla relazione esistente tra arte e teoria, opera d'arte e poetica. Si vedrà come la prospettiva adottata da Musil possa essere coniugata con le coeve riflessioni sul cinema e in maniera particolare con le analisi di poco successive svolte da Rudolf Arnheim sullo specifico del film e, più in generale, con quelle della *Gestaltpsychologie*. E infatti grazie alle principali acquisizioni della psicologia della *Gestalt* (le analisi sul movimento stroboscopico, sui processi cognitivi, la distinzione tra il processo vincolato ai modi di funzionamento del cervello – la percezione – e le differenti e specifiche modalità di rappresentazione) i meccanismi di funzionamento del cinema e la sua evoluzione possono essere messi in luce e compresi al meglio, possono essere arricchiti dal dialogo tra le considerazioni dello scrittore austriaco e quelle dello stesso Balázs: l'esame dettagliato di questa rete di riflessioni avrà come principio ordinatore l'analisi strutturale-percettiva della psicologia della *Gestalt* e come punto di riferimento *Film come arte* di Arnheim; si evidenzierà inoltre il sostrato comune da cui hanno origine i percorsi di Musil, Arnheim e Balázs, quello dell'impero austro-ungarico di inizio Novecento, e le differenti strade imboccate.

La presente ricerca dunque focalizzerà l'attenzione sulle differenti modalità che l'esperienza assume nel cinema, sui nessi che questa particolare esperienza crea tra realtà e rappresentazione: per Musil l'impoverimento dei mezzi espressivi è il principio strutturante del cinema; a partire da questo si può abbozzare una nuova estetica e ipotizzare l'apertura all'*altro stato*; un simile principio strutturante è rintracciabile nella riflessione di Arnheim. Qual è infine l'interesse per questa prospettiva? Che tipo di esperienza è quella del cinema?

1. *Musil lettore di Balázs: fare esperienza del cinema*

Il saggio di Musil è, come già detto, un pretesto per svolgere riflessioni che, a partire dal cinema, lo possano condurre all'enucleazione



di problemi specifici dell'estetica. La sua attenzione si concentra inizialmente sui presupposti del saggio di Balázs per evidenziare come la teoria debba dettare la regola necessaria affinché l'arbitrio dell'artista non sia "pretestuoso" ma sia piuttosto frutto di una scelta rigorosa: «Io so che la teoria non è affatto grigia e spenta, ma apre a ogni arte le vaste prospettive della libertà. [...] Nessuna arte è mai stata grande senza teoria»; essa è infatti lo «studio 'scientifico' dell'arte», necessaria guida al fare dell'artista che non deve abbandonarsi al caso e all'arbitrario ma deve agire con la «consapevolezza spirituale di colui che crea 'inconsapevolmente'»<sup>2</sup>.

Lo sviluppo successivo che Musil riprende da Balázs ruota intorno alla domanda sullo statuto del cinema, sulla sua autonomia, sulla possibilità che esso sin dalle sue origini possa essere considerato interprete dello spirito del Novecento e che quest'ultimo si possa manifestare in maniera paradigmatica in questa specifica forma d'arte: il cinema infatti per Balázs riscatta la vista, le dona nuova forza e ne conferma le qualità; ma in più, come nota Casetti, «il cinema riscatta lo sguardo, ma allo stesso tempo lo ancora a un atto percettivo; quel che entra in campo è anche la presenza di un vedente, di un rapporto con l'oggetto visto, di una modalità di inquadrare l'oggetto; in una parola, di un *punto di vista*»<sup>3</sup>. Uno sguardo dunque carico di teoria, prospettico come lo è ogni inquadratura, che malgrado non possa abbracciare la totalità, può cercare di renderla per mezzo delle sue parti; uno sguardo che ha cercato di assumere una certa obiettività e universalità per mezzo della comune esperienza di differenti spettatori. Uno sguardo inoltre simbolico poiché ogni immagine filmica è un frammento delimitato di un ben più largo insieme, dipende da un determinato punto di vista, crea una precisa immagine del mondo: Panofsky ha dimostrato che la prospettiva nel Rinascimento, seppure legata alla precisione di regole matematiche, è dotata di una sorta di falsa obiettività, e ha insistito sull'aspetto di razionalizzazione dell'impressione soggettiva alla base della percezione che tuttavia lascia libero il pittore nella scelta di un punto di vista soggettivo. Allo stesso modo l'inquadratura determina una prospettiva ristretta, uno sguardo incarnato e situato, tutt'altro che onnicomprensivo, astratto e assoluto. Ma la totalità non è persa tuttavia di vista: se ogni inquadratura propone un solo punto di vista, un film grazie al montaggio apre a plurime prospettive; ogni movimento di macchina allarga lo spazio della visione; il fuori campo e il suono vanno inoltre ancora più in là<sup>4</sup>.

Per ampliare il campo dell'indagine è inoltre necessario analizzare il problematico ma, quantomeno a partire da Arnheim, concorde riconoscimento al cinema dello statuto di arte e la sua conseguente appartenenza all'ambito dell'estetica; un'arte tuttavia assolutamente differente dalle altre, caratterizzata dall'intimo e indissolubile rapporto con la tecnica. Il dibattito teorico sin dalle origini ha infatti evidenziato la capacità del

cinema di raccogliere gli stimoli della propria epoca, di dar loro una forma persuasiva con un nuovo aspetto che sia anche esteticamente bello, una forma artistica in grado di suggestionare la società grazie alle sue caratteristiche estetiche. Il cinema ha inoltre posto in maniera problematica il rapporto tra fare, arte e tecnica; ancora di più rispetto alle altre arti, nel cinema, a causa dell'elevata pregnanza del mezzo tecnico, la conoscenza di questo e delle sue regole creano relazioni dialettiche con le intenzioni del regista, con la sua poetica: la realizzazione di un progetto dipende dalla piena padronanza degli strumenti tecnici, delle conoscenze specifiche dei singoli membri della troupe; l'arte fornisce lo spunto per ciò che la tecnica costruisce, la creatività si coniuga con la tecnica e il risultato efficace e appropriato potrà essere raggiunto solamente con rigore e padronanza delle capacità; una azione che possa porsi come obiettivo la bellezza, possa realizzare un buon prodotto è frutto dunque di un fare che ne sintetizzi tutte le differenti componenti. Tutto ciò è ormai acquisito dopo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: la possibilità di riprodurre con estrema precisione ha infatti a partire dalla fotografia ridisegnato il rapporto tra mano e occhio, aperto nuove possibilità all'arte; la tecnica della riproduzione ha privato l'opera d'arte dell'"aura" e ha portato l'arte in mezzo a noi, l'ha volgarizzata; eppure le arti riproducibili tecnicamente hanno proprie specifiche caratteristiche positive: fotografia e cinema hanno perfezionato la conoscenza della realtà; ingrandimenti, moviole, fermo-immagine hanno mostrato un *surplus* che sfuggiva. E ancora: il pubblico è divenuto potenzialmente infinito, così come le esperienze presentate sono diventate comuni e comprensibili da tutti. Insomma fotografia e cinema hanno per Benjamin trasformato le caratteristiche stesse dell'arte: la riproducibilità tecnica è infatti caratteristica peculiare di queste arti, esse sono le arti del Novecento, espressione dell'uomo del ventesimo secolo, dei suoi sogni e delle sue esigenze <sup>5</sup>.

L'analisi di Musil riprende specificando la natura del cinema come arte: oggi che lo statuto di arte del cinema non è più problematico, le riflessioni che hanno condotto a questo risultato potrebbero apparire datate o di scarsa rilevanza; tuttavia appare ancora utile ripercorrere le argomentazioni di Musil perché interessanti in senso più ampio come base per la proposta di una nuova estetica. La «natura mutilata di fenomeno» (tipica del cinema) «è propria di ogni arte»: «il film nuota nello stagno del meramente visibile», esso è «dissociazione dalla pienezza della vita» <sup>6</sup>. Come può dunque una rappresentazione della realtà, per definizione meno ricca della realtà stessa, essere diventata un'arte?

Il film è arte grazie a

due processi, fra loro strettamente affini, che la psicologia chiama 'condensazione' e 'spostamento'. Nel primo caso immagini eterogenee, ma investite dalla medesima situazione emotiva, si concentrano, formando dei conglomerati sui quali, in

un certo senso, si fissa la somma emotiva (per esempio uomini e bestie e animali multipli nelle culture primitive; oppure immagini oniriche e allucinatorie nelle quali, analogamente, due o più persone si fondono in una sola). Nell'altro caso, viceversa, una singola immagine (o parte) rappresenta una totalità più complessa e appare carica del valore emotivo, in sé inspiegabile, del tutto (vedi il ruolo magico dei capelli, delle unghie, dell'ombra, dell'immagine riflessa, e così via) <sup>7</sup>.

Negli stessi anni le prime teorie del montaggio evidenziavano i differenti modi di intendere il cinema, i differenti valori e significati che le immagini potevano assumere, le differenti poetiche che stavano alla loro base: superata infatti la troppo semplice e schematica distinzione tra un montaggio narrativo – capace di garantire concatenamento causale e temporale degli eventi – e uno di tipo espressivo – che si pone l'obiettivo di suscitare esperienze estetiche che vadano al di là del semplice sviluppo causa-effetto delle immagini proposte – i primi anni del Novecento elaborano le principali teorie del montaggio ancora oggi ricche di interesse e che hanno qualche assonanza con i principi evidenziati da Musil nella sua nota a Balázs. Senza dilungarsi oltre, è bene ricordare che il montaggio offre al cinema la possibilità, nella giustapposizione di due immagini, di mostrare e dire qualcosa di più e di diverso dalla semplice somma delle parti, qualcosa che le immagini da sole non sono capaci di mostrare; il montaggio dunque è quella operazione produttrice di senso, di ritmo, di relazioni formali e sostanziali che determina le singole inquadrature e l'insieme del film: mostrando alcune cose, sottintendendone altre, astraendo alcune idee, presentando alcuni elementi sotto una determinata luce e da un determinato punto di vista, il cinema crea il suo spazio filmico e narra le sue storie; il cinema ridefinisce dunque uno spazio e un tempo con lo scopo di narrare una storia, mostrare il mondo creando immagini nuove; esso viene così sulla pellicola ri-montato, riorganizzato, fatto vedere in modo diverso da come appare a prima vista.

Su questa linea è bene riprendere l'argomentare di Musil: l'arte è per sua natura astrazione, cioè conseguenza del «considerare un lato solo dell'oggetto, trascurando tutto il resto», una riduzione delle impressioni necessarie alla comprensione; «tuttavia questo processo non implica soltanto una riduzione ma anche un accrescimento delle impressioni. Per il solo fatto di essere astrazione, l'arte è già sintesi di una nuova connessione fra le cose» <sup>8</sup>. Ogni forma d'arte è tale dunque anche in virtù dei rapporti formali specifici che la determinano, che fanno sì che una poesia sia tale per i versi che la compongono o un film per le inquadrature, il montaggio, il sonoro e così via; eppure vi è dell'altro perché le opere d'arte producono «un'alterazione d'equilibrio nella nostra coscienza della realtà» che ha come effetto «uno stato vitale più elevato, oppure più leggero e sereno» <sup>9</sup>, la fantasia o l'illusione. La psichiatria chiama questa illusione «alterazione, nella quale alcuni elementi della realtà vengono iscritti in un tutto irreali, che 'usurpa'

il valore della realtà»; infatti «tutti i mezzi espressivi dell'opera d'arte affondano le loro radici in condizioni culturali assai remote e, presi nel loro insieme, hanno questo significato: essi creano una corrispondenza di tipo non concettuale e un rapporto diverso da quello 'normale' tra l'uomo e il mondo»<sup>10</sup>. E appunto queste nuove esperienze hanno trovato una propria funzione, quella di «produrre 'arte', [...] un 'altro atteggiamento' rispetto al mondo»<sup>11</sup>. Questo diverso atteggiamento nei confronti del mondo è lo specifico di uno stato dello spirito, differente da uno "normale", uno stato dai contorni non ben definiti nel quale

non esistono né misura né esattezza, né scopo né causa. Il bene e il male sono semplicemente soppressi, senza che sia necessario esimersene. E a tutti questi rapporti subentra un confluire del nostro essere con l'essere delle cose e degli altri uomini che si gonfia e si placa misteriosamente. È lo stato nel quale l'immagine di ogni oggetto si trasforma dallo scopo pratico in esperienza viva senza parole. Perciò le descrizioni del 'volto simbolico delle cose' e del loro risveglio nel silenzio dell'immagine delle quali abbiamo appena parlato fanno senza dubbio parte della sua sfera. Scoprire la fuggevole traccia di queste esperienze sul terreno del cinema, un terreno ancora 'speculativo' nel senso più comune della parola, è cosa di interesse non comune. Ma sarebbe un errore non vedere nell'improvvisa scoperta di questa fisiognomica delle cose soltanto lo stupore provocato dall'esperienza ottica isolata in se stessa. Lo stupore è soltanto il mezzo che serve anche qui a scardinare l'esperienza normale della totalità. E questa è una qualità fondamentale di ogni arte vera<sup>12</sup>.

Il cinema, come vedremo meglio nell'analisi che Musil conduce a partire dal testo di Balázs, con il suo statuto ancora incerto e ricco di prospettive può essere una manifestazione paradigmatica e particolarmente pregnante dell'*altro stato*, delle sue capacità ibride di apertura nei confronti della realtà, di comprensione di questa in maniera non dogmatica e rigida.

È bene sottolineare inoltre che i rapporti tra lo stato "normale" dello spirito e l'*altro stato* non devono essere di contrapposizione o di netto contrasto, né deve essere posta una radicale distinzione tra intelletto e sensi: innanzi tutto perché «non soltanto il nostro intelletto ma anche i nostri sensi sono "intellettuali"»<sup>13</sup> in un gioco di continui rimandi dall'uno agli altri necessari per la corretta comprensione del fluire della realtà, di continuo rimando tra esperienza, dati di senso e concetti (in modo analogo ai rapporti che si creano in un contenitore elastico con il fluido in esso contenuto). L'opposizione al pensiero comporterebbe solamente un inutile irrigidimento, una mancanza di criteri necessari nell'affrontare la realtà, un piombare nell'*altro stato* senza alcun criterio di validità, in una sorta di caos privo di ogni possibile criterio di discernimento: l'esperienza dell'arte sarebbe dunque l'articolarsi in un vuoto formalismo, un'arte fine a se stessa e priva di qualsivoglia teoria, in un mondo che sfugge in ogni direzione privo di ogni criterio, un'arte di certo libera da ogni forma stereotipata ma più simile a un agire privo di regole e di senso. È più utile insiste-

re sul nesso tra i due stati, sulle loro affinità con differenti modalità espressive, le possibilità di osmosi capaci di dare nuove prospettive di senso: «l'arte, in quanto forma, è semplicemente un particolare modo di delimitare e raggruppare il contenuto abituale dell'esistenza. L'arte lo arricchisce, ma resta nel suo ambito»<sup>14</sup>.

Ritornando allora alle capacità specifiche del cinema, senza considerarle come limiti a cui sfuggire ma piuttosto valorizzandone le caratteristiche distintive: un film mostra soltanto alcune cose, la sua «forza espressiva aumenta con la povertà espressiva», riproduce limitando e concentrandosi su determinati aspetti, deve farsi forte delle sue peculiarità<sup>15</sup>.

In conclusione, per Musil lo specifico del film come forma d'arte risiede nei mezzi limitati di cui dispone nel rappresentare la realtà; questa viene ritagliata e impoverita; sulla pellicola vi è meno rispetto al mondo fenomenico, di cui vengono utilizzate solo alcune parti, determinati e specifici elementi; si stabiliscono così alcune connessioni complessive tra gli elementi differenti da quelle che dominano nella realtà; i nessi della realtà empirica vengono riarticolati in un *altro stato*, su un altro livello; si instaura una nuova relazione uomo-mondo. Il film infatti non deve semplicemente riprendere e mostrare la realtà bensì deve esibire qualcosa in più, qualcosa che non è la semplice apparenza del reale, riflesso del mondo (seppure fedele o ancora più preciso dell'apparenza), l'interno e non solo l'esterno di ciò che presenta, l'immaginario. La riproduzione del mondo o la sua ricostruzione, tipiche attività del cinema sin dalle sue origini, non sono modalità contrapposte perché l'una ha bisogno dell'altra e da questa è integrata: si può quindi, con una formula semplice e generale, assumere che lo specifico del cinema consiste nell'ordinare delle immagini in una successione temporale, frammentare e articolare non solo il tempo ma anche lo spazio, nell'accostare immagini anche differenti conservando, per mezzo del montaggio, per lo spettatore l'illusione di realtà, simile all'effettiva realtà ma distinta. L'analisi dei meccanismi psicologici che sovrintendono a questa esperienza si fonda sull'illusione di realtà tipica del cinema, sui nessi e le discontinuità tra ciò che sappiamo e conosciamo della realtà e ciò che ci appare reale all'interno della sala cinematografica: lo spettatore, conscio delle leggi percettive che valgono sia nella percezione della realtà sia in quella del film, vede questo come se fosse reale, riconosce le immagini che scorrono sullo schermo come simili alla realtà eppure artificiali, dotate di un loro codice di funzionamento differente, con una grammatica propria ma riconducibile a quella dell'esperienza quotidiana.

## 2. *Musil e la Gestaltpsychologie*

Un opportuno passo indietro alla formazione di Musil insieme all'analisi degli altri suoi temi principali, oltre quelli che emergono dal

saggio su Balázs, può a questo punto indicare nuove e proficue vie alla ricerca poiché tali temi sono profondamente influenzati dalla nascente psicologia della *Gestalt* e possono essere ordinati per mezzo dei suoi principi. Al di là di quella che è semplicemente una coincidenza – il titolo proposto da Musil al direttore di *Die Neue Merkur* per il suo saggio su Balázs, *Film come arte*, è lo stesso della sistematizzazione degli studi sul cinema del giovane Arnheim – è bene ricordare che la tesi di dottorato all'Università di Berlino di Musil (nel 1908) sulle teorie di Ernst Mach ebbe come relatore (seppure in maniera a volte conflittuale) lo psicologo Carl Stumpf con il quale aveva studiato filosofia, logica e psicologia sperimentale<sup>16</sup>; Musil studiava e ammirava i lavori degli psicologi della *Gestalt* ed ebbe una duratura amicizia con Johannes von Allesch; Wertheimer, padre della psicologia della *Gestalt*, a Berlino era stato allievo di Stumpf, fondatore della *Scuola di Berlino* da cui la *Gestalt* discende; Arnheim fu uno degli allievi di Wertheimer e a Berlino compì la sua formazione (seguendo anche i corsi di von Allesch) e i primi passi teorici prima del trasferimento in Italia. Questa rete di relazioni non è casuale né priva di ulteriore interesse: Musil infatti in conclusione della recensione su Balázs evidenziava che

non appena un oggetto viene sottratto alla sfera della visione profana, ed entra nella sfera dell'atteggiamento creativo, subisce, senza trasformarsi, una trasformazione. Apparentemente non si può dire che l'oggetto trasformi il suo modo di sentire. È piuttosto il modo di sentire che trasforma l'oggetto. La differenza si può scorgere con particolare chiarezza nei generi artistici che uniscono entrambi gli atteggiamenti: per esempio nel romanzo<sup>17</sup>.

E in nota aggiunge:

Per queste ragioni non mi sembra vano cercare una spiegazione psicologica di ciò che qui è descritto come "altro stato". Da essa comprenderemo che un tipo di esperienza vitale che fino a oggi è stata attribuita esclusivamente all'esperienza mistica è un'esperienza normale, di norma soltanto nascosta. Se trovassimo questa spiegazione, anche un concetto come quello di intuizione, del quale si è tanto abusato nelle considerazioni sull'arte (un concetto che abbiamo preferito lasciare da parte, ma che ha fatto continuamente capolino dietro le quinte), sarebbe stanato dalla penombra che lo avvolge<sup>18</sup>.

Piuttosto dunque di un abbandono mistico nel fluire della vita e nel panteismo, Musil propone un'analisi serrata del funzionamento della mente nella particolare attività di fare arte senza tuttavia ritenere che in essa entrino in gioco specifiche capacità differenti da quelle di attività considerate gerarchicamente superiori come quelle scientifiche.

Prima di approfondire i temi dell'altro stato e il connesso tema della metafora è bene però svolgere ancora una breve ricognizione dei rapporti tra la psicologia della *Gestalt* e Musil: l'invito di questi di studiare l'arte per la particolarità dei suoi prodotti, al fine di comprendere

il funzionamento del mentale, appare infatti in perfetta sintonia con l'approccio gestaltista. Tale modalità è senza dubbio un efficace metodo per evitare di entrare nel cervello del poeta – metodo eccessivamente invasivo proposto da un immaginario critico dell'opera di Musil – al fine di comprenderne le opere, di indagare le relazioni tra speculazione e romanzo, di evidenziare i mezzi e le potenzialità dell'arte di essere «via di mezzo tra concettualità e concretezza», il risultato della mediazione tra l'esperienza vissuta, il sentimento e la «zona intellettual-emozionale»<sup>19</sup>. Il termine chiave che emerge immediatamente è quello di esperienza, dei dati che da questa provengono, dalle *Gestalten* che stanno alla base della percezione e che sono preesistenti all'esperienza stessa senza tuttavia avere natura metafisica<sup>20</sup>; piuttosto dalle continue relazioni tra parte e tutto, dalla rinuncia all'assolutizzazione sia del soggetto sia dell'oggetto e al superamento della rigida contrapposizione tra sentimento e intelletto ha origine la percezione del reale e su questo materiale si svolge l'attività artistica. Né il modello dell'*uomo matematico* contraddice questa posizione o crea una gerarchia in cui l'arte assume un ruolo inferiore: se è vero che oggi il regolare svolgimento della vita dipende in grande misura dalla matematica, dai suoi calcoli e dalle sue applicazioni, è pur vero che gli stessi matematici hanno dimostrato che tutto questo edificio è fondato su ipotesi e su fondamenta relative e non assolutamente oggettive; ciò non deve però comportare neanche un totale rifiuto dell'intelletto bensì un'apertura al possibile, al nuovo, al fine di coniugare il ruolo dei «matematici [che] sono un'analogia dell'uomo spirituale dell'avvenire» con quello dei poeti poiché «l'intelletto [...] divora tutto ciò che gli sta vicino, e appena tocca il sentimento, diventa spirito. È ai poeti che spetta fare questo passo»<sup>21</sup>. Dunque il poeta è l'altra faccia della medesima medaglia, altro polo della coppia “razioide” e “non razioide” che riassume questa dicotomia: è errato l'atteggiamento che considera limitate a un ambito determinato e specifico sia le conoscenze sia le facoltà di un poeta, è errato escluderlo dalla sfera “razioide”, quella che «abbraccia – grosso modo – tutto ciò che può essere organizzato in sistema scientifico e ridotto a leggi e regole. [...] In essa i fatti si lasciano descrivere e comunicare in maniera univoca. [...] Essa] è dominata dal concetto di 'dato fisso', una fissità che non ammette deviazioni». Il poeta sembra essere escluso da quest'ambito ed essere destinato alla sfera “non razioide”, «il regno delle eccezioni sulla regola [...] sfera in cui] i fatti non si sottomettono, le leggi sono dei setacci, gli eventi non si ripetono, ma sono individuali e variano all'infinito. [...] Essa è la sfera delle relazioni dell'individuo al mondo e agli altri uomini; la sfera dei valori e delle valutazioni, dei rapporti etici ed estetici; la sfera dell'idea»<sup>22</sup>. Questo secondo ambito è dunque quello dei nessi tra il soggetto, le condizioni in cui vive e si esprime, la valutazione del fatto concreto; la sfera in cui il giudizio si lega all'esperienza e in cui i fatti si connettono in continuazione l'uno



con l'altro a seconda del punto di osservazione del soggetto. È il regno del poeta che può utilizzare lo stesso apparato metodologico, di tipo scientifico, per ambiti di esperienza diversi, per una conoscenza dei fatti e per fare connessioni tra di essi senza la rigidità dello schema della scienza; la pretesa di assegnare al poeta esclusivamente il sentimento e privarlo dell'intelletto critico si rivela così priva di fondamento e di reale motivazione: «sia nella sfera razioide che nell'altra sfera l'uomo che segna un'orma è colui che possiede la massima conoscenza dei fatti e *anche* la massima capacità razionale nel collegarli fra loro»<sup>23</sup> in continuo dialogo sia col mondo sia con il proprio interno.

Il modello del mentale che si può dunque ricavare dalla lettura di queste pagine di Musil è accostabile a quello gestaltista poiché è capace di tenere insieme la sfera artistica e quella scientifica e le loro capacità specifiche senza porre una gerarchia o una contrapposizione, concentrando l'attenzione su un saper fare, un esperire la realtà che sia proiettato concretamente nell'azione e non un semplice sapere teorico privo di effettivo riscontro nella realtà. La posizione di Musil può ancora essere carica di prospettive poiché ritiene che «la psicologia fa parte della sfera razioide. La varietà dei suoi fatti non è per nulla infinita: altrimenti la psicologia come scienza sperimentale non potrebbe esistere. Solo le *motivazioni* psichiche sono infinitamente varie»<sup>24</sup>: siamo di fronte a un nuovo articolarsi del medesimo orizzonte, declinato stavolta per mezzo della psicologia e delle esperienze che essa analizza. Ancora una volta ritornare all'analisi delle esperienze<sup>25</sup>, della loro ricchezza può essere un'utile chiarificazione per tenere insieme i differenti ambiti senza sovrapporli (perdendone le peculiarità) né contrapporli (esasperandone le differenze): né la staticità della sfera razioide né il fluire di quella non razioide possono essere autonomi o ad appannaggio esclusivo di un certo tipo di attività, «l'intuizione esiste anche sul piano puramente razionale. [...] Anche il pensiero puramente razionale, che apparentemente non ha nulla a che vedere con il sentimento, è favorito dall'eccitazione dell'animo»<sup>26</sup> e solamente un progetto di educazione che le coniughi all'unisono può essere un modo esauriente di porsi di fronte alle esperienze e di agire in base ai suoi stimoli<sup>27</sup>. È dunque possibile riscontrare in Musil un atteggiamento gestaltista nei confronti dell'indagine dell'esperienza: infatti malgrado le immagini della realtà siano in continuo mutamento, è possibile indagarle a partire da quelle forme provvisorie che il soggetto costituisce in base alla percezione delle caratteristiche principali ma che vanno costantemente ridefinite.

Un concetto che sino a ora è rimasto sullo sfondo può consentire adesso altri approfondimenti: tra le differenti sfere evidenziate non vi è netta contrapposizione ma un continuo rimando tra l'una e l'altra con lo scopo di esprimere a pieno le potenzialità dell'uomo e cogliere sino in fondo i nessi della realtà. Allo stesso modo la metafora crea



nessi, esemplifica le differenti prospettive del soggetto sul mondo, apre alla possibilità di proiettarsi verso quell'altro stato che non è in fondo qualcosa di totalmente altro o contrapposto. La metafora ha la capacità di abbracciare la realtà in maniera dinamica e conservandone la varietà; è efficace sia quella che paragona una sera di novembre a una calda coperta di lana sia quella che ne rovescia i termini, paragonando la coperta alla sera poiché è una comoda finzione la descrizione di un mondo di solide realtà caratterizzato per l'ordine e il progresso in cui l'elemento mutevole e mobile è dato dai sentimenti; un mondo che è pienamente comprensibile e descrivibile a condizione di mettere fuori causa il sentimento. L'esempio di Rilke in cui la metafora ha questa doppia direttrice evidenzia invece un'immagine del mondo in cui «le cose sono intessute su un arazzo. Se guardiamo le *cose* una per una, esse sono separate; ma se concentriamo l'attenzione sullo sfondo, le cose sono unite dallo stesso sfondo. Il loro aspetto muta, e fra esse nascono strane relazioni»<sup>28</sup>. In termini gestaltisti si potrebbe dire che l'insieme è differente dalla somma delle singole parti, in cui ordine, chiarezza, equilibrio della composizione si danno senza per questo compromettere la fedeltà della rappresentazione: «un quadro deve appunto racchiudere un'esperienza che non è possibile circoscrivere con le parole e pensieri: ciò che il quadro intende è il quadro stesso, la sua "forma"»<sup>29</sup>. Ed infatti queste parole provengono da un saggio in cui Musil recensisce l'opera di Johannes von Allesch *Wege zur Kunstbetrachtung*, proprio compagno di studi di psicologia e costante punto di riferimento nel prosieguo della vita, studioso d'arte e di psicologia, autorevole esponente della *Gestaltpsychologie*, professore a Berlino, Greifswald, Halle e Göttingen, interprete spesso invocato a sostegno dell'opera di Musil<sup>30</sup>. E dunque a questo saggio conviene tornare per completare il quadro d'insieme dei rapporti tra Musil e la *Gestaltpsychologie*: il saggio di Allesch infatti è per Musil capace di andare alla radice del problema che l'arte suscita, di porre la domanda fondamentale da cui ogni altra discende – il senso di un quadro – e di dare una risposta che tiene conto dello specifico del *medium* prescelto senza aggiungere altro a esso esterno. La forma (*Gestalt*) che quindi un quadro assume è il contenuto su cui il critico deve operare: la prima impressione deve confrontarsi con gli «intenti parziali» che emergono nell'ulteriore osservazione e il nesso tra questi deve essere confermato nell'insieme (ovviamente – precisa Musil – le parti in questione sono di natura psicologica e dalla loro «compenetrazione» si determina la «sostanza ultima del quadro»); poiché le forme che Allesch evidenzia sono di natura sensibile e ben evidenti nella composizione del quadro (relazioni lineari, cromatiche, volumi, oggetti) e a esse si associano «valori espressivi che sono determinabili e concordanti», «la cosa principale resta pur sempre la verifica di quest'idea [l'idea dell'opera d'arte del soggetto che la valuta] in base al principio che i "contenuti inter-

pretativi” da essa applicati al quadro devono essere già dati al livello sensoriale»<sup>31</sup>. Dunque Musil apprezza la precisione e il ricorso al dato semplice, all’analisi rigorosa della struttura del quadro che si richiama alla psicologia sperimentale e al continuo riferimento alla concreta analisi di opere e delle impressioni che esse suscitano, dell’insieme di esse e delle continue verifiche a cui devono essere sottoposte che tuttavia non mirano a ridurre progressivamente lo scarto tra le interpretazioni e la piena comprensione bensì appaiono «come una pluralità di siffatti processi, aventi risultati completamente diversi» in maniera flessibile ma pur sempre determinati dalle forme presenti nel quadro.

Dunque l’*altro stato* è l’apertura che propone Musil, una nuova connessione tra gli elementi che manifestino qualcosa di diverso, che mostrino nuove prospettive in un continuo gioco dialettico con l’esperienza, con i dati di fatto: infatti

ogni cosa che s’impara ‘con l’esperienza’ scardina le formule che racchiudevano le cose in precedenza, e al tempo stesso ne dipende per il suo significato [...] l’arte ha il compito di trasformare e rinnovare senza posa l’immagine del mondo e il nostro comportamento nel mondo, spezzando, con le sue esperienze vive, le formule fisse dell’esperienza ripetitiva<sup>32</sup>.

La chiave proposta da Musil è una concezione dell’arte che, senza abbandonare la realtà e precipitare nella mistica, conservando il contatto con il quotidiano e l’esperienza di esso, attui una sorta di trasformazione del proprio oggetto in cui in realtà «è il modo di sentire che trasforma l’oggetto» e si è dunque proiettati in uno stato che comprende senza semplificare la ricchezza del reale senza ipostatizzarlo in uno schema rigido, uno stato i cui confini sono costantemente ridisegnati dal confronto con l’esperienza e con il possibile. L’altro stato è dunque qualcosa di simile all’estasi religiosa e a quella che deriva dalla contemplazione dell’arte, uno stato che bilancia le oscillazioni che tendono all’esattezza, che abbia presenti i limiti della conoscenza, l’impossibilità di questa di dar conto del reale nella sua totalità e multiformità in maniera assoluta e oggettiva. *L’uomo senza qualità*, con la presenza di elementi di saggismo nella sua forma di romanzo, prova a dar conto dell’altro stato, ambisce a essere un romanzo onnicomprensivo ma è impossibilitato (al di là delle contingenze dell’esistenza di Musil) a raggiungere una conclusione definitiva, alterna elementi tipici del romanzo e riflessioni tipiche della forma saggio; del resto l’ambizione di Ulrich in quanto segretario generale dell’Azione Parallela è di istituire «un segretariato terreno dell’esattezza e dell’anima» come condizione preliminare per affrontare ogni altro problema e capace di tener conto delle due polarità fondamentali a cui è possibile ricondurre il procedere dell’uomo, l’univocità e l’allegoria:

l’univocità è la legge del pensare e dell’agire lucidamente [...] ed è dettata dalla

necessità della vita. [...] L'allegoria invece è il collegamento d'immagini che regna nel sogno, è la logica sdrucchiolevole dell'anima, a cui corrisponde l'affinità delle cose nelle intuizioni artistiche e religiose; ma anche ciò che esiste nella vita di comune simpatia e antipatia, assenso e condanna, ammirazione, subordinazione, supremazia, imitazione, e i loro contrari, questi rapporti molteplici dell'uomo con se stesso e con la natura, che non sono ancora puramente oggettivi e forse non lo saranno mai, non si possono intendere altrimenti se non per allegorie <sup>33</sup>.

Dunque ci troviamo di fronte a un'ulteriore variazione delle due sfere già indicate, nel tentativo di evidenziarne ancora una volta la ricchezza e la coappartenenza, indicarne gli elementi distintivi senza però giungere a una contrapposizione <sup>34</sup>: è lo stesso equilibrio che raggiunge Musil all'interno del romanzo con il saggismo, con una giusta miscela di riflessione critica e letteratura, considerando ogni situazione da differenti punti di vista, in maniera indipendente ma all'interno di un insieme che tende a esaurirne ogni sfaccettatura.

### 3. *Béla Balázs: un'arte nuova osserva la realtà*

La posizione di Balázs è, al di là dell'analisi che conduce Musil, ricca di prospettive e di interesse: è bene dunque riprendere alcuni temi già evidenziati dallo scrittore austriaco e sottolinearne altri che possono far progredire la nostra analisi e contribuire a gettare ulteriori ponti con le riflessioni che negli stessi anni conduceva Arnheim. Il primo orizzonte entro cui si svolgono le considerazioni di Balázs infatti è comune con quello dello psicologo berlinese e di tanti di quei teorici che all'inizio del Novecento indagarono lo statuto del cinema con l'intenzione di rintracciarne lo specifico, di fondare un'«estetica cinematografica», di sottolineare analogie e differenze con le altre arti, di insegnare a «vedere e a giudicare un film» <sup>35</sup> con criteri specificamente cinematografici. Nel cinema infatti tale esigenza è, secondo Balázs, più forte rispetto alle altre arti poiché il giudizio del pubblico contribuisce in maniera ancora più decisiva nell'indicazione del valore dei film: il cinema è arte di massa, è un prodotto industriale che si rivolge a un vasto ed eterogeneo pubblico capace di determinare il successo ma che deve inoltre esprimere un giudizio di valore ben fondato che non applichi solamente criteri validi per le altre arti alla nuova ma ne elabori di specifiche. Già Musil aveva evidenziato lo stretto nesso tra teoria ed evoluzione del cinema, «l'unica arte di cui si conosca la data di nascita» <sup>36</sup> e della quale è possibile seguire lo sviluppo della tecnica che si fa arte e dell'arte che determina la propria tecnica e che di conseguenza determina un suo nuovo linguaggio, un nuovo modo di rappresentare e dunque di creare relazioni con il reale. Alcuni esempi di Balázs possono ben chiarire come si formò il linguaggio di questa nuova arte e come esso determina anche la percezione del reale: infatti basta evidenziare le differenze tra la percezione e la rappresentazione degli oggetti, dei loro singoli elementi e delle relazioni

spaziali e temporali che il cinema consente rispetto al teatro, forma d'arte che a esso si avvicina e con la quale ha elementi in comune. Nel cinema a differenza che nel teatro la distanza tra lo spettatore e la scena è variabile, questa è suddivisibile in parti e per mezzo del montaggio le relazioni tra questi elementi sono variate e gestite col fine di determinare il senso della narrazione; tutto ciò inoltre avviene conservando l'unità dell'insieme e contemporaneamente senza che questa soverchi i singoli elementi secondo l'ordine che il regista ha ricostruito. Si richiede dunque allo spettatore una nuova abilità, lo sviluppo di una sensibilità specifica per l'esperienza del cinema, l'acquisizione di una nuova capacità volta alla comprensione del significato del film: se risultano innanzi tutto gustosi gli aneddoti di Balázs sul funzionario coloniale inglese e sulla domestica siberiana alla loro prima esperienza del cinema <sup>37</sup>, sono tuttavia indice della necessità cogente di porsi in maniera nuova nei confronti del film, della necessità di imparare a vedere quella che a primo avviso sembra una mera riproduzione della realtà. Balázs dunque rileva che nel breve volgere di vent'anni non solo si è determinato lo statuto del cinema come arte, si sono individuate le sue regole e si è specificata la sua tecnica e di conseguenza il suo linguaggio ma, al contempo e in stretta connessione, si è formato lo sguardo dello spettatore che ha acquisito la capacità di comprendere la grammatica che sottostà alle immagini che scorrono sullo schermo comprendendo non solo gli eventi rappresentati ma anche quelli non immediatamente mostrati e che sono determinati dalle scelte – tecniche, di montaggio, di stile del regista.

In questa prospettiva è bene dunque secondo Balázs evidenziare che il cinema, in quanto nuova e autonoma forma d'arte, *produce* – non semplicemente riproduce – a partire dall'inquadratura: uno stesso oggetto ripreso con due inquadrature differenti infatti non darà luogo alla stessa immagine ma a due differenti espressioni del «modo di vedere» dell'operatore; tale differenza emergerà al momento della proiezione sullo schermo ed è lo specifico estetico del cinema <sup>38</sup>. Ulteriore conseguenza di ciò – e altro elemento specifico del cinema – è l'identificazione che lo spettatore prova (connessa all'eliminazione della distanza tra questi e l'opera) con l'azione che si svolge sullo schermo, l'acquisizione della stessa prospettiva del personaggio, la sovrapposizione degli occhi dello spettatore all'obiettivo della macchina da presa: per Balázs è dunque una sorta di rivoluzione estetica rispetto alla tradizione occidentale che poneva una certa distanza tra l'opera e il fruitore, tra la sfera dell'arte e la quotidianità, tra la realtà e la sua rappresentazione. Le tecniche che determinano questa nuova rappresentazione sono di conseguenza il fondamento da indagare sia per elaborare una teoria del cinema sia per comprendere lo specifico del cinema e il suo modo di rappresentare: «Il *taglio* (montaggio), ossia l'ordinamento delle varie parti dell'immagine, costituisce [...] la *composizione mobile*

del film, l'architettura che si forma»<sup>39</sup> e determina la struttura del film completando il lavoro cominciato con l'inquadratura; questa infatti non può da sola determinare un senso che si definisce dall'associazione di più d'una, dalla completezza che esse insieme stabiliscono poiché le singole inquadrature possono avere un significato esclusivo, isolato, che però necessita di altre per darne uno più ampio e complessivo. Caratteristica peculiare del cinema è dunque per Balázs la possibilità di acquisire un determinato punto di vista sulla realtà, poterlo mutare di continuo e, di conseguenza, assumere in ogni inquadratura (o serie di inquadrature connesse con il montaggio) uno sguardo creativo e produttivo che non si limita a riprodurre ciò che riprende: esempio paradigmatico di questa possibilità è il primo piano, e in modo ancora più preciso il primo piano del volto, capace di esprimere al massimo grado queste caratteristiche del cinema.

In conclusione, per Balázs il cinema sviluppa una sorta di nuova facoltà percettiva dell'uomo, un nuovo modo di fare esperienza della realtà, fonda una nuova modalità di visione (che caratterizzerà il Novecento) poiché «il cinema non crea forme originarie, ma attraverso l'inquadratura svela sotto specie di esperienza vissuta le forme esistenti della realtà»<sup>40</sup>: non vi è dunque contrapposizione tra realtà e verità bensì, per mezzo dell'ordine che il regista dà alle immagini della realtà che riprende al fine di essere chiaro e intelligibile, si crea un senso nuovo, si articolano in maniera inedita i materiali del reale in modo tale che lo spettatore possa comprenderlo; vi è insomma una sorta di «*legge fondamentale di qualsiasi rappresentazione*», una sorta di teleologia insita nella rappresentazione stessa che fa sì che lo spettatore comprenda il significato di una sequenza montata di immagini riconoscendole sensate, familiari, vere ma al tempo stesso arbitrarie, di parte, connesse secondo il piano del regista, «*il principium stilisationis* che guida la scelta e la composizione delle immagini»<sup>41</sup>.

#### 4. Rudolf Arnheim: lo specifico del nuovo medium

Negli stessi anni in cui si è svolta la riflessione di Balázs, da una prospettiva solo in parte differente, Arnheim sviluppava quelle interessanti riflessioni che confluiranno in *Film come arte*: Balázs e Arnheim si posero il problema della specificità del cinema, evidenziando l'uno l'aspetto del montaggio e dell'inquadratura e sottolineando la forza del primo piano; l'analisi dell'altro piuttosto muove dalle presunte carenze della rappresentazione cinematografica rispetto alla ricchezza del reale (mancanza della terza dimensione, mancanza del colore, riduzione della profondità di campo) con il medesimo obiettivo fondativo dell'altro teorico.

L'indagine sin ora svolta ha posto dunque delle domande e proposto alcune soluzioni che la posizione di Arnheim può ulteriormente arricchire: il cinema può essere infatti quel *medium* che risveglia l'oc-

chio assopito dell'uomo del Novecento se asseconderà il suo specifico. Rilevato con precisione il valore artistico del cinema e superata la posizione che lo riteneva mera riproduzione della realtà, Arnheim evidenzia come sua peculiarità la capacità di dare una forma espressiva alla realtà: il cinema deve infatti spostare l'interesse dello spettatore dal soggetto alla forma, deve fargli vedere un qualcosa di conosciuto come se fosse una novità, deve spostare la sua attenzione al modo in cui avviene la rappresentazione; il film può inoltre creare nuove realtà, modificandone lo svolgimento spazio-temporale, creare legami simbolici nuovi. L'aspetto più interessante dell'analisi di Arnheim consiste nel fatto che queste capacità sono tutte connesse al *medium* cinema poiché gli stessi limiti tecnico-formali di quest'arte determinano il suo metodo espressivo: l'immagine cinematografica è specificatamente cinematografica, cioè è una forma originale di rappresentazione della realtà e in questo aspetto va dunque indagata. La prima riflessione da cui parte Arnheim è un tentativo di ribaltare un limite del cinema per farlo diventare un carattere distintivo: «le stesse proprietà che rendono la fotografia e il cinema forme soltanto imperfette di riproduzione, possono essere le forme indispensabili d'un mezzo artistico»<sup>42</sup>. L'interesse della posizione di Arnheim è duplice: innanzi tutto evidenziando lo specifico del cinema pone con autorevolezza fine a ogni dubbio circa l'artisticità di questa pratica; infatti il paragone tra «gli elementi fondamentali del mezzo cinematografico» e le «corrispondenti caratteristiche di quello che troviamo "nella realtà"»<sup>43</sup> consente di affermare che il cinema in quanto arte ha sue proprie peculiarità che lo distinguono dalle altre arti. La sensibilità di colui che compone l'inquadratura; le particolarità differenti della percezione dei due occhi e di quello singolo della macchina da presa, la riduzione della profondità dell'immagine che ne consegue; i diversi rapporti spazio-temporali che il cinema può creare a partire dalle tecniche di montaggio: questi per Arnheim i principali elementi che fanno del cinema un modo *unico* e *particolare* di percepire e rappresentare la realtà. In conclusione Arnheim sostiene che il cinema ha in se stesso

illimitate possibilità di plasmare e trasformare la natura. [...] L'artista ci fa vedere il mondo non solo come appare oggettivamente, ma anche soggettivamente. Crea una nuova realtà, in cui si possono moltiplicare le cose, fa andare indietro i loro movimenti e le loro azioni, deformandoli, ritardandoli o accelerandoli. Evoca mondi magici in cui la forza di gravità scompare, e forze misteriose muovono oggetti inanimati e ricompongono cose ridotte in frammenti. Crea ponti simbolici fra fatti e oggetti che nella realtà non hanno legame alcuno. Agisce sulla composizione della natura facendo fantasmi tremolanti e disintegrati di corpi e spazi concreti. Arresta, pietrificandolo, il moto in avanti del mondo e delle cose. Insuffla la vita nella pietra e le ordina di muoversi. Dallo spazio caotico e non limitabile crea immagini belle nella forma e di profondo significato, soggettive e complesse come nella pittura<sup>44</sup>.

Delineato questo quadro d'insieme, Arnheim può dunque svilup-

pare un'estetica delle forme di espressione del cinema, una organica teoria del cinema e tessere le connessioni con le differenti forme di rappresentazione artistica. Lo statuto del cinema ancora negli anni Trenta del Novecento era ibrido, il riconoscimento di artisticità non era unanime e le diffidenze ereditate in buona parte dalla fotografia – sulla sua natura meramente e meccanicamente riproduttiva quindi non artistica – avevano trovato nuova linfa nella maggiore verosimiglianza data dal movimento del nuovo mezzo; merito di Arnheim è di capovolgere le accuse e farle divenire la caratteristica specifica del mezzo espressivo: la prima azione del regista, l'inquadratura, ha delle analogie con la visione perché entrambe sono possibili soltanto per «quelle parti del campo visivo che non gli siano nascoste da nessun oggetto intermedio»; la rappresentazione dunque dipende «dalla mia posizione relativamente all'oggetto o dal punto in cui lo colloco» e dunque per un corretto utilizzo di una macchina da presa «occorre una sensibilità alla sua natura che va al di là della semplice operazione meccanica»<sup>45</sup>. Di conseguenza il compito di un regista è di sfruttare e padroneggiare questa sensibilità, acquisire un proprio punto di vista riconoscibile che possa divenire una precisa scelta stilistica o di poetica, utilizzare determinate inquadrature o particolari angoli di ripresa per significare qualcosa: un film dunque non deve mostrare un oggetto ma deve mostrare delle qualità.

Un altro esempio interessante della strategia di Arnheim volta a ribaltare i limiti in caratteristiche tipiche del nuovo mezzo espressivo è quello relativo ai confini dell'immagine e la loro relazione con quelli del campo visivo: questo è sì circoscritto ma tale limitatezza non è avvertita grazie ai continui movimenti degli occhi e della testa che rendono possibile abbracciare in uno sguardo enormi superfici sino a sostenere che «il nostro campo visivo è praticamente illimitato e infinito»<sup>46</sup>; di contro, lo spazio della rappresentazione è limitato dalla cornice o dal bordo dello schermo e lo spettatore deve fondarsi unicamente sui dati provenienti dalla vista, senza l'ausilio di quelli provenienti dal resto del corpo (muscoli, senso d'equilibrio, forza di gravità). La macchina da presa deve allora fare dei suoi movimenti, delle carrellate e delle panoramiche, delle ottiche di differente focale e degli zoom, dell'apertura del diaframma e della profondità di campo un utilizzo tale da colmare questa lacuna e fornire allo spettatore le indicazioni necessarie per una completa comprensione della scena rappresentata (per esempio alternando campi lunghi e primi piani per facilitare la comprensione generale di una scena): anche questo limite del cinema – se inteso in maniera positiva e non coercitiva – lascia al regista ampie possibilità di intervento, di espressione e di creatività, mutando i rapporti spaziali tra i soggetti ripresi, le loro dimensioni o i loro dettagli, mostrandone alcuni ingranditi, altri nella minuzia dei particolari, altri per mezzo delle loro parti piuttosto che dell'insieme.



In conclusione «il cinema [...] ci offre [...] un'illusione parziale. Fino a un certo punto ci dà l'impressione della vita reale. [...] Il cinema può veramente rappresentare la vita reale – e cioè non creata artificiosamente – in un ambiente reale»; la sua grammatica dà così conto della «giustificazione artistica di quello che si chiama “montaggio”»<sup>47</sup>. Così inquadrata, la posizione di Arnheim non può essere interpretata come una opposizione netta al montaggio bensì una sua rimodulazione che esprime un giudizio negativo su un utilizzo eccessivo che insiste sull'aspetto dell'illusione e dello straniamento a danno della corretta composizione delle singole inquadrature che sono la base del film e ne determinano tutta l'architettura e l'equilibrio; da qui nasce dunque l'accusa ai sovietici, primi teorici del montaggio, colpevoli di «considerare il montaggio l'unica caratteristica importante della cinematografia artistica – come dimostra l'uso spesso eccessivo che ne fanno – e si ha a volte l'impressione che considerino una pellicola non tagliata semplicemente un pezzo di realtà: come se un film compiuto fosse, per così dire, la natura tagliata»<sup>48</sup>. Anche la singola inquadratura dunque ha un forte carattere espressivo e, di conseguenza, artistico poiché in essa si possono conciliare elementi dissonanti per esprimere un determinato senso, si mettono in atto i principi di ogni attività creativa di sintesi e riorganizzazione dei dati del reale. Il ritmo e il senso dunque dipendono nel racconto cinematografico innanzi tutto dal ritmo che determina ogni inquadratura e in secondo luogo da quello del montaggio che opera sul materiale già “ricco” delle singole inquadrature: quest'ultimo infatti oltre a segnare la più rilevante differenza con il teatro – forma d'arte che maggiormente si avvicina al cinema – esalta lo specifico del mezzo espressivo, sfrutta al meglio le potenzialità della macchina da presa, «frantuma il tempo, unisce cose separate nel tempo e nello spazio; e questo appare molto più simile a un processo tangibilmente creativo e formativo»<sup>49</sup>. Arnheim piuttosto utilizza le analisi della *Gestalt* e di Wertheimer per trovare in esse un fondamento psicologico che possa condurre a una teoria del montaggio fedele ai meccanismi della percezione e dell'effetto di illusione tipico del cinema: il «montaggio impercettibile» è infatti applicazione degli studi sul movimento stroboscopico di Wertheimer, si basa sulle relazioni tra le angolazioni delle inquadrature, i loro contenuti e il tempo e lo spazio, giustifica l'accostamento di «inquadrature non collegate nel tempo e nello spazio, ma dove l'unità d'azione è così forte che neanche si avverte l'uso del montaggio, e i fenomeni che ne risultano appaiono fatti veramente avvenuti»<sup>50</sup>. Il legame tra le differenti immagini che così lo spettatore percepisce spinge Arnheim ad avanzare l'ipotesi che, tutto sommato, inteso in questa maniera il montaggio non sia più tale, perché la discrepanza tra le inquadrature si perde a vantaggio di un insieme ben combinato in cui le differenti parti danno vita a un nuovo insieme dotato di caratteristiche di unità, omogeneità ed equilibrio ben



diverso dalla singola somma delle parti che lo compongono: già ogni singolo fotogramma, prodotto delle scelte di ogni singola inquadratura, è risultato di precise scelte tecniche e artistiche del regista possibili perché la ripresa non è registrazione passiva del reale ma conseguenza di quei processi percettivi ed estetici sin ora descritti.

## 5. Conclusioni

L'analisi strutturale-percettiva della *Gestaltpsychologie* è stata il principio ordinatore secondo cui questa ricerca ha percorso le riflessioni di Musil, Balázs e Arnheim: la modalità di esperire la realtà in vista della sua rappresentazione in un film assume connotazioni che trasformano ogni singola esperienza in una esperienza capace di trascendere il suo più semplice e immediato significato e di rimandare a un senso complessivo; esso non è determinato dalla somma delle parti ma dal nuovo insieme che si è definito poiché il film è un *medium* dotato di una capacità mimetica e di immedesimazione da parte dello spettatore maggiore rispetto a tutti i precedenti ma, allo stesso tempo, con dei limiti così coercitivi che ne determinano fortemente la natura. Riprendendo i termini con i quali la tradizione filosofica ha fatto riferimento all'esperienza, si tratta di far divenire una *Erlebnis* una *Erfahrung*: l'esperienza vissuta con riferimento alla sua immediatezza e puntualità, un'esperienza ancora priva di verità, deve divenire un'esperienza che ritorna su se stessa dando un nuovo valore conoscitivo alla realtà, un'esperienza di verità, ricca di nuove conoscenze ma al tempo stesso non esaustiva della ricchezza del reale. Un'esperienza soggettiva e personale che miri dunque a essere codificata per essere comunicata, non più connessa soltanto all'accidentalità del singolo ma resa esemplare poiché diviene capace di leggere il proprio tempo e di diventarne specchio <sup>51</sup>.

È emersa dunque la peculiarità del fatto cinematografico, la sua specifica capacità di ristrutturazione del reale in base a una selezione di alcuni elementi significativi: la rappresentazione cinematografica è dotata di senso complessivo sovrabbondante rispetto alle singole parti che la costituiscono; la sua natura è determinata dalla forma che assume, dal mezzo che utilizza. Tale mezzo è stato capace di rendere conto di un nuovo modo di fare esperienza tipico del Novecento ed è, anzi, divenuto mezzo principe con cui il ventesimo secolo si è espresso: in un continuo rimando tra realtà e finzione, l'esperienza del cinema è divenuta così capace di modificare la realtà, di rendere maggiormente intelligibile l'esperienza quotidiana, di formare uno sguardo nuovo sulla realtà.

<sup>1</sup> R. Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*, "Die Neue Merkur", marzo 1925; trad. it. di A. Casalegno, *Spunti per una nuova estetica. Osservazioni su una dramaturgia del film*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, Milano, Mondadori 1987, p. 273. Numerose annotazioni nei *Diari* dello scrittore che rendono conto di

film visti manifestano l'interesse costante per il cinema. Devo l'origine di queste riflessioni intorno a Musil all'amicizia con Salvatore Tedesco e al nostro continuo dialogo.

<sup>2</sup> Ivi, p. 153. È possibile intanto indicare un primo nesso tra la posizione di Musil e la psicologia della *Gestalt*: è interessante infatti notare che il rapporto tra teoria e prassi dell'artista non è rigidamente gerarchizzato né la prima determina in maniera cogente l'altra poiché «non occorre affatto che sia giusta [una teoria], per ispirare grandi opere. Quasi tutte le grandi scoperte dell'umanità hanno preso le mosse da una falsa ipotesi» (*ibid.*). Si tratta dunque di un approccio simile a quello descritto da Kuhn nella *Prefazione de La struttura delle rivoluzioni scientifiche*: e non a caso tra le letture che lo influenzarono indica alcuni articoli sulla psicologia della percezione e in modo particolare di psicologi della *Gestalt* (cfr. T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago 1962; trad. it. di A. Carugo, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi 1995, pp. 9 e 139 ss.). Dunque in entrambi i modelli – quello di Musil lettore di Balázs e quello di Kuhn – è forte l'assonanza nel primo e l'influenza nell'altro della *Gestaltpsychologie*: la teoria per lo scrittore austriaco non deve essere un vincolo che irrigidisce l'operare dell'artista e lo blocca sino a una elaborazione certa e completa; dal canto suo Kuhn riconosce al riorientamento gestaltico la capacità di rendere ordinata e dotata di senso una situazione a prima vista confusa. Allora la teoria e la prassi artistica, lungi da essere determinate in maniera autonoma e intransigente, devono dialogare e determinarsi in un rapporto di reciprocità, devono essere considerate come un insieme, in modo tale che anche una teoria inesatta possa essere verificata in una prassi capace di renderla esatta.

<sup>3</sup> F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani 2005, p. 56. La coppia cinema-Novecento è centrale nella riflessione di Casetti poiché il cinema si è caratterizzato come l'arte di quel secolo ed è stato utilizzato come paradigma di riferimento per comprenderne l'evoluzione: il rapporto tra arte e tecnica, la relazione tra realtà e sua rappresentazione, il nesso tra sapere e saper fare sono problemi che la riflessione sul cinema ha provato a chiarire ponendosi dalla sua peculiare prospettiva. Le immagini proiettate sullo schermo hanno così rappresentato l'evoluzione del secolo, il mutare di prospettiva, lo sviluppo dell'arte e della riflessione su di essa: senza dubbio il cinema non solo ha caratterizzato e determinato la realtà del secolo ma ha «definito la maniera in cui andava percepito il mondo» (ivi, p. 10). Dato questo assunto Casetti può a ben diritto affermare che il cinema è stato l'*occhio del Novecento* poiché è stato in grado di sfruttare al meglio elementi quali la capacità comunicativa, quella di messa in forma e quella negoziale tipiche della modernità. Lo sguardo elaborato dal cinema è stato inoltre vincente poiché è «all'insegna dell'*ossimoro*» (ivi, p. 12), dunque capace di restituire la ricchezza e la contraddizione del reale, di legare in una dialettica elementi eterogenei e complessi, di tessere i nessi sotterranei e non immediatamente evidenti, di ricondurli tutti a unità senza tuttavia cancellarne le peculiarità. I film hanno quindi fatto vedere la realtà, le hanno dato una forma, l'hanno narrata e disciplinata, su essa hanno riflettuto incarnando a pieno lo spirito del secolo: se la posizione di Benjamin è corretta e dunque le caratteristiche principali dell'immagine del mondo novecentesca sono l'esigenza di superare la lontananza tra soggetto e oggetto e di evidenziare la multifaccialità – a volte nascosta – degli oggetti, il cinema ha assolto questo compito. Esso è stato il *medium* capace di diffondere, reinterpretare, rilanciare e trovare un punto d'incontro di esigenze diffuse e ritenute di prioritaria importanza per il Novecento, di dar loro una forma intelligibile e condivisa. D'altra parte un ragionamento simile è quello di Balázs seppure secondo una prospettiva e con intenti differenti: Balázs con il suo approccio marxista infatti evidenzia come il cinema segna per le masse il superamento della loro separazione con i mezzi di comunicazione di massa basati sulla scrittura, come quest'arte possa essere da chiunque immediatamente fruibile e comprensibile (fatte le dovute differenze di epoche, è lo stesso rapporto esistente tra il testo della Bibbia e la *Bibbia pauperum* degli affreschi di Giotto). Su questo punto cfr. B. Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wien, Globus 1949; trad. it. di G. e F. Di Giammatteo, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi 2002, pp. 5, 30 ss.; Id., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001(I ed.: Wien und Leipzig, Deutsch-Osterreichisches Verlag 1924); trad. it. di S. Terpin, *L'uomo visibile*, Torino, Lindau 2008, p. 123 ss. E inoltre F. Casetti, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, "Fata Morgana", 4, 2008, p. 25; S. Tedesco, *Estetica, antropologia filosofica e cinema*, ivi, p. 136.

<sup>4</sup> Più avanti Musil stesso evidenzia, citando Balázs, come «tutte le cose nel film abbiano significato simbolico [...]. Si potrebbe dire semplicemente: che abbiano un significato; avere cioè, oltre al proprio senso, un altro senso». Vale a dire che esse hanno «una specie di tim-

bro emotivo, collegato ai processi di astrazione e dissociazione dei quali abbiamo parlato. In realtà le concatenazioni psicologiche sono quasi sempre così intrecciate fra loro che il tutto è determinato dai particolari, ma anche i particolari dal tutto. Perciò se le impressioni, sciogliendosi dalla cornice abituale, acquistano un'intensità particolare e sorprendente, ciò sembrerebbe dimostrare che esse sono entrate in una nuova concatenazione» (R. Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, cit., p. 160): vedremo più avanti in che maniera questa prospettiva apra le porte a un nuovo modo di porsi nei confronti del reale e determini in maniera nuova rispetto ad ogni altra arte il rapporto tra la percezione e la rappresentazione.

<sup>3</sup> «Il film non ha ancora percepito il suo vero senso, le sue reali possibilità... Esse consistono nella possibilità che gli è peculiare di portare all'espressione con mezzi naturali e con una capacità di convincimento assolutamente incomparabile ciò che è magico, meraviglioso, soprannaturale» (F. Werfel, *Ein Sommernachtstraum. Ein Film nach Shakespeares von Reinhardt*, "Neues Wiener Journal", citato da W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1991, VII/1, pp. 471-508; trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 2000, p. 31).

<sup>4</sup> R. Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, cit., p. 155.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 155-56. I termini condensazione e spostamento provengono da *L'interpretazione dei sogni* di Freud: il primo fa riferimento al fatto che il sogno «è scarno, misero, laconico, in confronto alla mole e alla ricchezza dei pensieri del sogno. Il sogno, trascritto, riempie mezza pagina; l'analisi che contiene i pensieri del sogno ha bisogno di uno spazio sei, otto, dodici volte maggiore»; lo spostamento invece rende conto del fatto che «ciò che nei pensieri del sogno è palesemente il contenuto essenziale, non viene necessariamente rappresentato nel sogno. Il sogno è per così dire *diversamente centrato*: il suo contenuto è impietato su altri elementi, diversi dai pensieri del sogno» (cfr. S. Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig, Deuticke, 1900; in Id., *Gesammelte Werke*, London, Imago Publishing co. 1942, voll. II-III; trad. it. di E. Fachinelli e H. Trettl, *L'interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere*, Torino, Boringhieri 1969<sup>2</sup>, vol. II, pp. 259, 282. Sul rapporto di Musil con la psicanalisi cfr. anche le rapide considerazioni in E. De Angelis, *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, Torino, Einaudi 1982, p. 71 ss.). Spesso inoltre è stato accostato il meccanismo di funzionamento del cinema a quello del sogno, situazione in cui «spostamenti di intensità fra i suoi elementi vi inducono un mutamento di valore psichico [...]. Lo spostamento avviene di regola nel senso che un'espressione incolore e astratta del pensiero onirico viene scambiata con un'altra, plastica e concreta. [...] Per il sogno ciò che è plastico è *raffigurabile*, si può inserire in una situazione, là dove l'espressione astratta offrirebbe alla raffigurazione onirica difficoltà in certo qual modo analoghe a quelle presentate dall'illustrazione di un editoriale politico». Dunque l'ampliamento di significato che va al di là dei singoli elementi consente, tanto al sogno quanto al film, di svolgere una funzione narrativa più completa rispetto ai singoli dati presentati, di creare nessi capaci di integrare il significato immediato. Freud insiste inoltre sulla chiave linguistica dello spostamento basata sullo «scambio della formulazione verbale di un elemento con quella di un altro», situazione che rispetto all'interpretazione simbolica (la cui chiave interpretativa viene scelta in maniera del tutto arbitraria) offre il vantaggio di «chiavi [di interpretazione] generalmente note e date dall'uso costante della lingua» (cfr. S. Freud, *Die Traumdeutung*, cit., pp. 312-14). Vedremo oltre come quest'ultima ipotesi offra a Musil una nuova apertura per mezzo della metafora capace anch'essa di creare nuovi nessi con le cose.

<sup>6</sup> R. Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, cit., p. 156.

<sup>7</sup> Ivi, p. 157.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 157-58.

<sup>9</sup> Ivi, p. 159. Tale atteggiamento è mirabilmente descritto da Musil: «Recita piano una poesia, fra te e te, durante l'assemblea di una società per azioni, e l'assemblea diventerà di colpo altrettanto assurda, quanto è assurda la poesia durante l'assemblea» (*ibid.*).

<sup>10</sup> Ivi, p. 163.

<sup>11</sup> Ivi, p. 165.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 166-67.

<sup>13</sup> Ivi, p. 169. Questo stato di cose spiega inoltre l'intraducibilità di una specifica forma d'arte in un'altra, poiché ognuna si specifica in determinati mezzi espressivi e rappresenta secondo proprie modalità lo scarto – ora minore ora maggiore – tra le differenti arti e la realtà, lo scarto tra intenzioni dell'artista e la concreta realizzazione nell'opera.

<sup>14</sup> Cfr. R. Musil, *Beitrag zur Beurteilung der Leheren Machs*, Reinbek bei Hamburg,

Rowohl 1980; trad. it. di M. Montanari, *Sulle teorie di Mach*, Milano, Adelphi 1973. Cfr. inoltre il resoconto dello stesso Musil in una lettera a Johannes von Allesch in Id., *Prosa und Stücke. Kleine Prosa. Aphorismen. Autobiographische Essays und Reden. Kritik. Briefe (1901-1942)*, Reinbek bei Hamburg 1978-81; trad. it. di A. Casalegno, B. Cetti Marinoni, L. Mannarini, R. Malagoli, M. Olivetti, *Saggi e lettere*, vol. II, pp. 528-29; cfr. inoltre, ivi, pp. 662-63.

<sup>17</sup> Ivi, p. 176.

<sup>18</sup> Ivi, p. 273.

<sup>19</sup> Faccio evidentemente riferimento a R. Musil, *Über Rober Musil's Büchner*, saggio apparso anonimo sulla rivista *Der lose Vogel* nel numero 7 del 1913 (trad. it. di A. Casalegno, *Sui libri di Robert Musil*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., pp. 38, 41).

<sup>20</sup> A questo proposito Musil indica un testo «straordinario» che affronta in maniera nuova e convincente i problemi in questione riassumibili nella formula «non ingannare te stesso; fai affidamento sulle impressioni dei tuoi sensi; mira sempre al sodo!»: W. Köhler, *Die physischen Gestalten in Ruhe und in stationären Zustände. Eine naturphilosophische Untersuchung*, Braunschweig, Vieweg 1920 (cfr. R. Musil, *Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*, “Ganymed. Jahrbuch für die Kunst”, n. 4, 1922; trad. it. di A. Casalegno, *L'Europa abbandonata a se stessa ovvero Viaggio di palo in frasca*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., p. 117 e Id., *Prose und Stücke*, cit., vol. II, p. 604).

<sup>21</sup> R. Musil, *Der mathematische Mensch*, “Der Lose Vogel”, n. 10-12, aprile-giugno 1913; trad. it. di A. Casalegno, *L'uomo matematico*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., p. 48. Cfr. inoltre *L'utopia della vita esatta* in R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbeck bei Hamburg, Rowolt 1978; trad. it. di A. Rho, G. Benedetti e L. Castaldi, *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi 1996, parte II, cap. 61: Ulrich si trova infatti a dover affrontare dilemmi della stessa natura alla ricerca di un'attività consona alle proprie capacità e ai propri interessi, un'attività in grado di tenere insieme sia la sua formazione matematica, che tuttavia non lo soddisfa a pieno, sia l'inquietudine che lo attanaglia e gli elementi riconducibili alla componente sentimentale e ‘non razionale’ del suo carattere.

<sup>22</sup> R. Musil, *Stizze der Erkenntnis des Dichters*, “Summa”, n. 4, 1918; trad. it. di A. Casalegno, *Schizzo della conoscenza del poeta*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., pp. 71-73.

<sup>23</sup> Ivi, p. 75.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 74-75.

<sup>25</sup> «Nessun sistema di pensiero può essere in contraddizione con l'esperienza, né con le deduzioni correttamente ricavate dall'esperienza: in questo senso è empiristica ogni filosofia seria» (R. Musil, *Geist und Erfahrung. Anmerkung für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind*, “Der Neue Merkur”, marzo 1921; trad. it. di A. Casalegno, *Spirito ed esperienza. Note per i lettori scampati al tramonto dell'Occidente*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., p. 88).

<sup>26</sup> Ivi, p. 95.

<sup>27</sup> «Noi non possediamo troppo intelletto e troppo poca anima, ma usiamo troppo poco intelletto nelle faccende dell'anima. Tutte le colpe di cui si accusa l'intelletto possono essere ridotte a una sola: il nostro pensiero si muove abitualmente da pensiero a pensiero e da fatto a fatto, escludendo del tutto il nostro Io. Noi non pensiamo e non agiamo sul nostro Io» (R. Musil, *Das hilflose Europa*, cit., p. 127). Né a questo punto non può destare eccessiva sorpresa che il modello proposto da Musil sia una «piccola teoria» di stampo prettamente gestaltico: «La nostra mente e il nostro cuore elaborano tanto meglio le impressioni che hanno ricevuto quanto più le impressioni sono collegate fra loro. Quanto meno, cioè, si tratta di impressioni isolate. Se possiamo contare su un sistema, o se il sistema è già nelle cose stesse, noi rendiamo di più» (R. Musil, *Bücher und Literatur*, “Die Literarische Welt”, 15, 22, 29 ottobre 1926; trad. it. di A. Casalegno, *Libri e letteratura I*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., pp. 185). Cfr. anche R. Musil, *Il letterato e la letteratura*, Milano, Guerini 1994, p. 32.

<sup>28</sup> R. Musil, *Rede zur Rilke-Feier*, discorso pronunciato durante una commemorazione il 16 gennaio 1927 e pubblicato nello stesso anno a Berlino dall'editore Rowohl; trad. it. di A. Casalegno, *Discorso in onore di Rainer Maria Rilke*, in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, cit., pp. 219.

<sup>29</sup> R. Musil, *Wege zur Kunstbetrachtung*, “Prager Presse”, 16 ottobre 1921; trad. it. di A. Casalegno, *Come accostarsi all'arte*, in Id., *Saggi e lettere*, cit., vol. I, p. 263. Cfr. J. von Allesch, *Wege zur Kunstbetrachtung*, Dresden, Sibyllen 1921.

<sup>30</sup> «Eccoci dunque arrivati al ruolo della forma nell'espressione intellettuale e artistica, e su questo argomento non ho proprio da insegnarti nulla che tu non sappia meglio di me. È particolarmente interessante notare le diverse gradazioni con cui la gente percepisce o non percepisce l'unità formale del mio libro, a seconda che sia costretta a leggerlo stentatamente col naso incollato sulla pagina oppure no. Ma a questo punto, se tu spiegassi qual è la forma del libro, e come io mi sia adoperato perché compenetrasse ogni sua parte, renderesti un grosso servizio a me e alla comprensione dell'opera» (R. Musil, *Prosa und Stücke*, cit., vol. II, pp. 732-33, Cfr. inoltre p. 602).

<sup>31</sup> R. Musil, *Wege zur Kunstbetrachtung*, cit., pp. 264-65.

<sup>32</sup> R. Musil, *Ansätze zu neuer Ästhetik*, cit., p. 173.

<sup>33</sup> R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., pp. 679, 675.

<sup>34</sup> Della stessa natura è secondo Blanchot il rapporto tra l'esperienze dell'autore e quelle del suo personaggio: Musil è «uomo di una volta, uomo tutto moderno», conscio grazie alla formazione scientifica dell'«ideale della precisione, la cui assenza gli rende vane e mal sopportabili le opere letterarie. L'impersonalità del sapere, l'impersonalità dello scienziato gli rivelano un'esigenza con la quale egli si sente rischiosamente d'accordo; e cerca di capire quali trasformazioni tale esigenza potrebbe arrecare alla realtà, se la realtà del suo tempo non fosse in ritardo di un secolo sul sapere del suo tempo» (M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard 1959; trad. it. di G. Ceronetti e G. Neri, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi 1969, pp. 142-43). Medesimo è il carattere di Ulrich: «capace dell'esattezza più alta e dell'estrema dissoluzione, disposto a soddisfare il suo rifiuto delle forme cristallizzate sia attraverso l'indefinito scambio delle formulazioni matematiche, sia attraverso la ricerca dell'informe e dell'informulato, volto infine a sopprimere la realtà dell'esistenza per tenerla tra il possibile, che è senso, e il nonsenso dell'impossibile» (ivi, p. 148).

<sup>35</sup> B. Balázs, *Der Film*, cit., p. 6. Somaini sottolinea le analogie della posizione di Balázs con la nuova cultura visuale che il cinema comporta a partire dalla distinzione di Lessing tra arti del tempo e dello spazio; caratterizza il nuovo ruolo dello spettatore (con ulteriori analogie con le riflessioni sulla prospettiva rinascimentale di Panofsky); ricorda inoltre che Balázs evidenzia la capacità del cinema di mostrare il «volto delle cose, [...] l'espressione visibile di un carattere unico e irriducibile [...] con il proprio sguardo fisiognimico» capace di «cogliere la fisionomia ossia la dimensione espressiva, simbolica, animata del mondo sensibile» (A. Somaini, «Il mondo nel colorito di un temperamento». *Cinema ed estetica delle atmosfere*, «Fata Morgana» 1, 2007, p. 55 ss. Cfr. inoltre i relativi passi di B. Balázs, *Der sichtbare Mensch*, cit., riportate da Somaini).

<sup>36</sup> B. Balázs, *Der Film*, cit., p. 10.

<sup>37</sup> Cfr. ivi, pp. 24-25. Di certo non meno interessante – e certamente meno ingenua – è il ricordo della fascinazione delle prime esperienze cinematografiche di Walter Benjamin: seppure declinate sul registro della malia sono indice della necessità di acquisire un nuovo sguardo, di guardare oggetti ed esperienze quotidiane e comuni in maniera differente alla ricerca del nuovo significato che esse assumono (cfr. W. Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1950; trad. it. di M. Bertolini Peruzzi, *Infanzia berlinese*, Torino, Einaudi 1973, p. 13 ss.).

<sup>38</sup> «La trasformazione decisiva, e storicamente più significativa, introdotta dal cinema in campo estetico, è questa: non soltanto ci ha mostrato *altre cose*, ma ce le ha mostrate in *modo diverso*» (B. Balázs, *Der Film*, cit., p. 39). E ancora: «Grazie alla successione delle inquadrature, il regista è in grado di mettere in rilievo alcune cose e di trascurarne altre: non ci *mostra* soltanto il film ma ce ne comunica il *significato*. Con questo, la personalità dell'artefice del film viene posta in primo piano» (ivi, p. 21). Aggiunge infine Balázs che ciò ha ridotto la distanza tra soggetto e opera, ha reso questa più familiare, in termini benjaminiani l'ha privata dell'aura.

<sup>39</sup> Ivi, p. 47.

<sup>40</sup> Ivi, p. 115.

<sup>41</sup> Cfr. ivi, p. 171 ss.

<sup>42</sup> R. Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, Rowohlt 1932; n. ed. riv. e ampl. *Film as Art*, Berkeley, Berkeley University Press 1957; trad. it. di P. Godetti, *Film come arte*, Milano, Feltrinelli 1989, pp. 14-15.

<sup>43</sup> Ivi, p. 21.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 117-18.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 22-23.

<sup>46</sup> Ivi, p. 27.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 34-35.

<sup>48</sup> Ivi, p. 81.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Ivi, p. 92.

<sup>51</sup> Cfr. W. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, "Die Welt im Wort", 1, 7 dicembre 1933, n. 10, ora in Id., *Gesammelte Schriften*, cit., II/I, pp. 213-19; trad. it. di F. Desideri, *Esperienza e povertà*, in Id., *Scritti 1932-1933*, Torino, Einaudi, pp. 539-44 che sottolinea il ruolo conoscitivo dell'esperienza in relazione al patrimonio culturale ed evidenzia la necessità di ricominciare da capo del Novecento ormai privo di reali esperienze fondanti. Cfr. inoltre L. Amoroso, "Erfahrung" e "Erlebnis". *Idee per una fenomenologia del senso*, "Teoria", 1/1984, pp. 71-97 che ripercorrendo l'evoluzione storica dei due concetti attraverso Kant, Hegel, Dilthey, Husserl sino a Heidegger e a Gadamer prospetta una fenomenologia del senso capace di rendere conto della variegata ricchezza delle esperienze senza tuttavia esaurirla.



Aesthetica Preprint®  
**Supplementa**

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andaloro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Mario Costa, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffiero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Carmelo Calì, Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di redazione Emanuele Crescimanno

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522



## *New Aesthetics Prize*

The Società Italiana d'Estetica (<http://www.siestetica.it>) has launched the New Aesthetics Prize, a biennial prize that will be awarded to the most noteworthy essays published by the Society's younger members.

The present volume collects the essays selected for the 2009 prize: Carola Barbero's "Can One Learn from Literature?", Francesco Paolo Campione's "Toward an Aesthetics of Crime: From Sade to Lombroso", Delfo Cecchi's "Food Aesthetics and Theories of the Sensible. Aesthetic-Alimentary Paradigms in the Wake of Modernity", Pietro Conte's "Johann Jakob Bachofen and Thomas Mann: A (Non) Elective Affinity?", Emanuele Crescimanno's "Reality and Representation: Musil, Balázs, Arnheim and the Experience of Cinema", Filippo Focosi's "Two Levels of Aesthetic Survival", Michele Gardini's "The Image and Nothingness: The Metaphysics of Imagination in the Early Sartre", Marcello Ghilardi's "The Unity of Good, Beautiful, and True in Nishida Kitarō's Aesthetics", Luca Vargiu's "*Andacht nah bildlicher wise. Hans Belting and Devotional Figurations*".