



COME IL CINEMA ATTRAVERSA LA METROPOLI

*Salvatore Tedesco*

Che tipo di relazione si pone fra cinema e metropoli? La metropoli come *tema* del discorso cinematografico presupporrebbe uno sguardo cinematografico che incontra *cose da vedere* che riguardano la città, anzi la metropoli, le sue forme e le forme di vita tipiche della modernità e contemporaneità metropolitana; ma in effetti il Novecento ci presenta le cose in modo differente, ci presenta cioè l'idea di uno *sguardo metropolitano* che necessariamente stabilisce una relazione col cinema. Anzi, s'ipotizza che lo sguardo cinematografico sia in grado di indagare e scoprire la complessità immanente alla *forma* della metropoli e il principio di composizione proprio dell'esperienza della metropoli. Proverò in tutta brevità ad articolare la mia proposta nella forma di alcune polarità che credo sia possibile rintracciare in tale principio di composizione, a partire dall'alternativa stessa fra *composizione e decomposizione*, che in certo modo informa di sé l'emergere stesso dell'idea di metropoli nella sua forma cinematografica.

Di fatto, coerentemente con quanto ormai riconosciuto da un'ampia tradizione critica che giunge sino ai lavori illuminanti di Jacques Rancière<sup>1</sup>, è già il grande romanzo a cavallo fra Ottocento e Novecento a presentare questa qualità cinematografica dello sguardo metropolitano.

Mi accontento qui di un esempio per tutti, qualche riga del paragrafo d'apertura del grande romanzo di Musil, *L'uomo senza qualità*, uscito nel 1930<sup>2</sup>.

Le automobili sbucavano da vie anguste e profonde nelle secche delle piazze *luminose*. Il *nereggiar dei pedoni* disegnava *cordoni sfioccati*. Nei punti dove più intense *linee di velocità* intersecavano la loro corsa sparpagliata i cordoni si ingrossavano, poi scorrevano più in fretta e dopo qualche *oscillazione* riprendevano il *ritmo* regolare. Centinaia di *suoni* erano *attorci-*

<sup>1</sup> Cfr. ad esempio J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, tr. it. ETS, Pisa 2009, e il recentissimo Id., *Scarti. Il cinema fra politica e letteratura*, tr. it. Pellegrini, Cosenza 2013.

<sup>2</sup> Cito nel seguito da R. Musil, *L'uomo senza qualità*, tr. it. Einaudi, Torino 1990, p. 5, corsivi miei.





*gliati* in un *groviglio metallico di frastuono* da cui ora sporgevano ora si ritraevano *punte acuminata e spigoli taglienti*, e *limpide note* si staccavano e volavano via. A quel *frastuono*, senza che se ne possano tuttavia descrivere le caratteristiche, chiunque si fosse trovato lì *ad occhi chiusi*, dopo una lunghissima assenza avrebbe capito di essere nella *città capitale* di Vienna, residenza della Corte.

La caratteristica saliente del macchinario qui messo in opera da Musil tramite il sapiente uso di uno *psychotechnischer Apparat* palesemente tratto da suggestioni filmiche<sup>3</sup>, e reso funzionale alla traduzione dell'*atmosfera* della metropoli viennese è, evidentemente, l'impiego di un principio di composizione, che determina l'emergere di livelli molteplici e il porsi in evidenza di *specifici segnalatori* della complessità dell'esperienza metropolitana. Specifici segnalatori sensoriali, aggiungerei subito, legati anzi a una estesiologia facilmente rintracciabile al confine fra la psicologia della Gestalt e le suggestioni del pensiero antropologico di Scheler, Klages, forse anche Plessner, e però sapientemente guidati verso una ben precisa poetica della dissociazione degli elementi della realtà e della loro riconnessione in una nuova sintesi artistica.

Si tratta, d'altra parte, esattamente di quel principio di composizione che lo stesso Musil, cinque anni prima, aveva elaborato – giusto in occasione di una discussione sull'arte filmica – in quello che resta il suo principale intervento teorico. Mi riferisco al celebre saggio «Spunti per una nuova estetica. Osservazioni su una drammaturgia del film»<sup>4</sup>. A giudizio di Musil, parla a favore del carattere artistico del cinema giusto la sua «natura mutilata di fenomeno ridotto a ombre in movimento, il quale produce tuttavia un'illusione di vita. Questa dissociazione, infatti» aggiunge Musil, «è propria di ogni arte»: il cinema diviene arte se *impoverisce*, cioè seleziona criteri di pertinenza nella realtà; una tesi, questa, che Musil riprende dal capolavoro teorico di Bela Balász del 1924, *L'uomo visibile*<sup>5</sup>, che di lì a breve ritroveremo ancora, probabilmente condotta ai suoi maggiori esiti descrittivi, in Rudolf Arnheim (*Film come arte*)<sup>6</sup>, e che risulta comunque largamente riportabile agli interessi gestaltisti di Musil.

Sono in primo luogo due i procedimenti che Musil vede all'opera

<sup>3</sup> Si veda ad esempio M. Meister, «Robert Musil kommt aus dem Kino», in *Pitanga Lectures. 2001-2006, Maske und Kothurn*, 52, 3, 2006, pp. 39-53.

<sup>4</sup> R. Musil, «Spunti per una nuova estetica. Osservazioni su una drammaturgia del film», in Id., *Sulla stupidità e altri scritti*, tr. it. Mondadori, Milano 1987, pp. 153-177. Per il seguito pp. 155-156.

<sup>5</sup> B. Balász, *L'uomo visibile*, tr. it. Lindau, Torino 2008.

<sup>6</sup> R. Arnheim, *Film come arte*, nuova ed. it. Abscondita, Milano 2013.



nel farsi della forma cinematografica, e che ritroviamo puntualmente nella messa in forma cinematografica della metropoli di quella pagina d'apertura dell'*Uomo senza qualità*: condensazione, spostamento. Una *riduzione* che implica «un accrescimento delle impressioni», che propizia la «sintesi di una nuova connessione fra le cose»<sup>7</sup>.

Se il primo procedimento fa sì che immagini e dati sensoriali fra loro eterogenei, investiti emotivamente, diano luogo a «conglomerati sui quali, in un certo senso, si fissa la somma emotiva»<sup>8</sup> – e si pensi appunto ai procedimenti *sinestetici* e meglio *atmosferici* che abbiamo evidenziato nella pagina musiliana, il secondo procedimento – in modo intimamente affine alla riflessione coeva di Ejzenštejn sulla sinneddoche<sup>9</sup>, vorrei aggiungere – trae le maggiori implicazioni teoriche appunto dalla sinestesia e atmosfericità inscritte nell'immagine cinematografica, nella sua immanente complessità e nella dinamicità del montaggio che ha luogo nell'inquadratura: «una singola immagine (o parte) rappresenta una totalità più complessa e appare carica del valore emotivo, in sé inspiegabile, del tutto»<sup>10</sup>.

Come è noto è appunto il libro di Balász del 1924 a costituire il referente di Musil, e non sarà dunque arbitrario provare brevemente a verificare quel che dice Musil prendendo a paragone un breve, densissimo testo coevo dello stesso Bela Balász, la recensione a *Die Straße*, di Karl Grune (1923), in cui la relazione fra cinema e metropoli trova, io credo, una delle più impressionanti tematizzazioni. Quel che Balász mette in chiaro sin dall'inizio, e che vede come una delle dimostrazioni salienti della capacità nuova del cinema di diventare «un'arte maggiore»<sup>11</sup>, consiste nel fatto che qui il protagonista della narrazione non è più l'uomo, ma la città, la metropoli e la peculiare consistenza ontologica delle sue atmosfere:

L'atmosfera spettrale e immateriale della strada notturna in una grande metropoli doveva essere fissata nel flusso irrazionale delle immagini. Il film si avventura a maneggiare una materia – l'intreccio leggero di fuggevoli atmosfere – accessibile finora solo alla penna del poeta più sensibile. C'è anche una trama, una trama assai semplice. Ma costituisce solo il filo sottile attorno al quale si cristallizzano le atmosfere e le sensazioni della metropoli notturna».

<sup>7</sup> R. Musil, «Spunti per una nuova estetica», cit., p. 156.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>9</sup> Cfr. ad esempio S.M. Ejzenštejn, «La forma cinematografica: problemi nuovi», in Id., *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino 2003, specie p. 141.

<sup>10</sup> R. Musil, «Spunti per una nuova estetica», cit., p. 156.

<sup>11</sup> B. Balász, «Die Straße», in Id., *L'uomo visibile*, cit., p. 291; per il seguito cfr. *ibid.*, pp. 291-292.



È insomma la *tonalità visiva* della metropoli a diventare a giudizio di Balász sostanza e principio stilistico unificante del cinema, e a promuoverlo al ruolo di grande arte della contemporaneità. Saranno ancora i due principi descrittivi musiliani – qui forse ancora non messi partitamente in luce come avverrà nello scrittore austriaco – a dar conto dell'operatività di questo principio, che attraverso lo *sviluppo* e la *distensione* dei singoli attimi in «eventi dalle molteplici articolazioni drammatiche», attraverso la *minuta localizzazione* di tali eventi nel corpo stesso che il discorso filmico ci mostra offrendoci «l'involucro, aperto, della vita», ci guida al terreno inesplorato dell'arte cinematografica, alle sue peculiari «immagini piene di forza espressiva simbolica».

Mi sia concessa ancora una rapidissima esemplificazione di tali procedimenti sul versante del romanzo novecentesco, con riferimento allo splendido libro di Antonio Pizzuto, *Signorina Rosina* (1956), che si apre su una scena dinanzi a una stazione, presentandoci il caos dei passeggeri, delle voci, dei passaggi continui dal treno ai tram, per il tramite della presenza di persone e dialoghi destinati a essere fagocitati dai due mezzi meccanici che attraggono a sé con il loro *peso* la scena e annullano i suoni con il loro *rumore*; e appunto in questa ritraduzione della scena in un principio di montaggio immateriale di quel peso e di quel rumore sta la verità di una rappresentazione che poi culmina nel finale indimenticabile in cui «I tram in corsa strappavano dal filo grappoli di scintille che prima di toccare il suolo erano già spente»<sup>12</sup>.

Approssimiamoci adesso alla controparte di quanto appena visto – il cinema, il cinema cioè, anzitutto, che parla di letteratura e metropoli; planiamo dalla metropoli (dai grattacieli alle strade) al singolo; osserviamo quel che diviene il tema della complessità, la composizione come *sincronizzazione*, espressa anzitutto tramite il medium della musica (ad esempio Gershwin, *Rapsodia in blu*).

Sto parlando evidentemente di *Manhattan* (1979), di Woody Allen. «Capitolo primo, adorava New York».

Capitolo primo. «Adorava New York. La idolatrava smisuratamente...» No, è meglio «la mitizzava smisuratamente», ecco. «Per lui, in qualunque stagione, questa era ancora una città che esisteva in bianco e nero e pulsava dei grandi motivi di George Gershwin... [...] trovava vigore nel febbrile andirivieni della folla e del traffico. Per lui New York significava belle donne, tipi in gamba che apparivano rotti a qualsiasi navigazione...» Eh no, stantio, roba stantia, di gusto... insomma, dai, impegnati un po' di più... da capo. Capitolo primo. «Adorava New York. Per lui era una

<sup>12</sup> A. Pizzuto, *Signorina Rosina*, cito dall'edizione Einaudi, Torino 1978, p. 6.





metafora della decadenza della cultura contemporanea: [...] New York era la sua città, e lo sarebbe sempre stata...».

E qui ritornano i grattacieli, le luci notturne, lo stadio di baseball, i fuochi d'artificio in sincrono con il pianoforte di Gershwin. Vediamo qui all'opera – peraltro in un tessuto del più grande fascino e impatto visivo – una concezione a-dialettica del montaggio, che trova forse la sua espressione storica di più lunga durata, fin quasi a divenire uno stilema atemporale, nell'impronta indelebile che Walt Disney ha lasciato sul cinema d'animazione. È così ancora nel lontano erede di quella concezione che si trova in *Fantasia 2000*, giusto l'episodio dedicato a New York e a Gershwin, *Rapsodia in blu* (per la regia di Eric Goldberg) in cui il lungo glissando iniziale del clarinetto corrisponde al primo profilarsi delle forme dei grattacieli, disegnati dalla matita del quasi centenario caricaturista Al Hirschfeld; e qui appunto il successivo inserimento del pianoforte e poi via via dell'orchestra dà il senso della complessità sonora, visiva, esistenziale della metropoli.

Alle vicende di questa concezione a-dialettica della composizione dell'immagine della metropoli, che largamente attraversa il cinema di consumo e d'arte, polarmente si relaziona la concezione dialettica del montaggio che ha luogo fondamentalmente nella *decomposizione*.

Entrano qui in gioco, anzitutto, le modalità «brechtiane» della distanziamento e dello straniamento, che il cinema ha sperimentato esemplarmente in alcuni lavori degli anni Sessanta di Godard (*Due o tre cose che so di lei*) o in modo forse ancora più puro e consequenziale nella produzione di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. È questo il caso di *Geschichtsunterricht / Lezioni di storia* (1972, dal romanzo incompiuto di Brecht, *Gli affari del signor Giulio Cesare*)<sup>13</sup>. Film interamente costruito con la tecnica di uno straniante attraversamento dello spazio urbano, che paradossalmente ne rende la struttura giusto nel sospenderne le *normali* connessioni e nell'infrangerne – con i puri strumenti cinematografici dell'uso della camera e del suono – la cristallizzazione storica da cui trae origine.

E qui coincidono e cozzano fra loro violentemente la «city» di Brecht e il traffico stentato di Roma agli inizi degli anni Settanta. Ma la city ovviamente non è solo o principalmente la metropoli, ma una funzione sociale, identificata nella contrapposizione delle polarità city-senato/city-popolo, e nelle identificazioni parziali della city con i luoghi o con i grandi proprietari.

<sup>13</sup> Cfr. P. Spila (a cura di), *Il cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. «Quando il verde della terra di nuovo brillerà»*, Bulzoni, Roma 2001, specie pp. 159-165. Da questo testo le citazioni che seguono.





È per questo che le tre *passegiate* per Roma, come le definisce Straub, ci presentano anzitutto il Gianicolo in quanto quartiere dei piccoli artigiani e degli schiavi; si prosegue quindi con Campo de' Fiori (Giordano Bruno, altra stazione della storia), il quartiere dei ladri, la presentazione del *capitalismo in miniatura*; infine Trastevere, «colonizzato dagli americani»: quel che colpisce in tutta questa descrizione/attraversamento della metropoli per decomposizione è il fatto che la classe operaia non è presente, «Roma non è una città operaia». Quella che viene offerta da Straub-Huillet non è un'analisi sociale, ma un'inchiesta: a partire dall'analisi del passaggio dalla società schiavistica a quella mercantile, all'emergere della finanza (Mummius Spicer, che era a suo tempo il banchiere di Cesare: «La mia piccola banca, intanto, è diventata una grande banca»), un'inchiesta su Giulio Cesare.

Ebbene, come dice Danièle Huillet, «la cosa più difficile da trovare [...] è stato trovare il modo di realizzare i piani dell'automobile». O ancora, come spiega Jean-Marie Straub, «La cosa che sembrava più semplice da trovare, ed è stata invece la più difficile, è l'inquadratura». La camera viene tenuta costantemente fissa, continua a spiegare la coppia, mentre il microfono è mobile, tenuto a mano, pronto a inseguire la gente e captare ogni spezzone di frase, ogni rumore. È appunto la dialettica elementare fra camera e microfono, che in certo modo anticipa e traspone sul piano trascendentale della forma quella fra la Roma contemporanea e gli abiti romani, fra il testo brechtiano e il montaggio che ne fanno Straub-Huillet, a costruire per decomposizione e per differenza la narrazione filmica della metropoli. Massimo esempio, forse, di *riduzione* del cinema a cinematografo secondo la lezione di Bresson, e insieme sua profonda reinterpretazione materialistica, nel momento in cui la *forma cinematografica della metropoli*, condizione della narrazione che si svolge nel film, si fa essa stessa forma storica.

La tensione polare fra un procedimento per composizione e uno per decomposizione che si è cercato, sulla base di questi pochi esempi, di mettere in luce nella costruzione filmica dell'immagine della metropoli porta con sé una ulteriore alternativa, che acquista però in ultima analisi piuttosto il carattere di una radicale disseminazione, relativa alle *direzioni e ai luoghi dello sguardo*.

Senza alcuna pretesa di esaustività, ma in senso puramente iniziale e indiziario, troviamo dunque 1) un procedere dall'esterno all'interno: è il modello della monadologia di Leibniz, quello dello sguardo prospettico, e ad esempio, per non tornare a film già citati, quello di Martin Scorsese e del suo *Gangs of New York* (2002). Troviamo poi 2) un procedere da dentro a fuori: è la relazione degli interni e



della città, quale troviamo esemplarmente in Godard, da alcune delle procedure sperimentate in *Due o tre cose che so di lei* (1967), passando per *Tutto va bene* (1972), sino per più versi ad alcune modalità di *Je vous salue, Marie* (1985); ma soprattutto, dalla relazione fra i due modelli, deriva la dimensione benjaminiana e *panottica* della città e la questione dei *passages*.

A differenza di tutto ciò, troviamo poi il procedere che opera come un *taglio longitudinale* nel corpo della metropoli: l'esempio cardine nel discorso cinematografico rimane comunque quello de *L'Atlante* (1934) di Jean Vigo e determina, ben più che «l'aggiunta» di una nuova direzione dello sguardo, la sua sospensione e traslazione in indagine sui luoghi dello sguardo metropolitano, la scoperta del medium differente dell'acqua, in specie quella del fiume, come principio di montaggio, oppure in senso estetico più generale assume la forma di indagine sul senso dell'esperienza all'interno dell'esperienza stessa (Garroni) o, ancora, riprendendo su un livello totalmente differente il discorso di Straub sulla condizione storica e sulla temporalità dell'immagine cinematografica, diviene la vicenda di un paesaggio che apre a un altro paesaggio.

Così avviene in Godard, in quella straordinaria riflessione agostiniana sulla natura del tempo e sulla memoria che è *Éloge de l'amour* (2001): e penserei in tal senso soprattutto a una scena che ci presenta il protagonista Edgar lungo il ponte Mirabeau, quello da cui si suppone si sia suicidato Paul Celan, uno dei nomi che attraversano il racconto godardiano. Edgar semplicemente sta fermo in prossimità di quel ponte, attraversato dall'eco della canzone *Le chaland qui passe*, giusto quella che serve come colonna sonora al film di Vigo, e poi ancora lo stupendo finale: «Io penso a qualcosa. Quando io penso a qualcosa, in effetti, io penso a un'altra cosa. Non si può pensare a qualcosa se non si pensa a un'altra cosa. Per esempio: io vedo un paesaggio nuovo per me, ma è nuovo per me perché io lo comparo nel pensiero a un altro paesaggio, antico, quello che io conoscevo»<sup>14</sup>. Frattanto Edgar è in treno, legge il suo Chateaubriand, e il suo viaggio si conclude; la voce fuori campo, che è qui quella degli annunci in stazione, recita ironicamente, a malapena udibile, l'explicit dell'opera: *mesdames, messieurs, nous arrivons à Paris, terminus de ce TGV; mesdames, messieurs, au revoir et bonne journée*. Nuovi luoghi e nuove temporalità attendono ormai l'immaginario metropolitano.

<sup>14</sup> J.-L. Godard, *Éloge de l'amour. Phrases*, POL, Paris 2001, pp. 123-124.

