

Thomas Elsaesser

La modernità, un tropo problematico

1. Modernismo-Modernizzazione-Modernità

Una delle difficoltà nell'intervenire oggi all'interno del dibattito sul modernismo sta nel fatto che questo termine ha ormai perso praticamente tutta la sua specificità, a causa delle innumerevoli revisioni positive e negative che esso ha dovuto affrontare. Non ultima tra queste revisioni quella che ha visto il modernismo rimpiazzato dal 'postmodernismo', termine che ne ha costituito contemporaneamente la prosecuzione ed il rovesciamento carnevalesco. Ora che il postmodernismo stesso è stato svalutato, dovrebbe essere possibile concentrarsi ancora una volta sul modernismo in quanto termine storico preciso.

La direzione da me scelta è però leggermente diversa: essa ambisce a ripercorrere il dibattito sull'intreccio tra modernismo, modernizzazione e modernità¹, per come esso ha definito i discorsi sulla «cultura materiale e i media visuali»², a loro volta cruciali nel determinare la specificità del modernismo americano. In primo piano all'interno di questa «modernità materiale» ci sono la cultura del consumo e della merce, l'intrattenimento di massa, come il cinema, ed in generale la vita quotidiana del proletariato e dei colletti bianchi nel contesto della metropoli. Per quanto riguarda la società, questo modernismo è generalmente associato ai processi gemelli dell'urbanizzazione e dell'industrializzazione, ed include i miglioramenti ad ampio raggio a proposito della sanità, dell'igiene e dell'istruzione che caratterizzano la fine del XIX secolo. Per quanto riguarda l'individuo o il soggetto, questa stessa modernità implica stati affettivi come shock, trauma, stress e altre patologie del sistema nervoso e della psiche. Tale modernismo, a volte definito «neuronal»³, dà nome ad aspetti che eccedono la cultura materiale, coinvolgendo il capitalismo e la tecnologia ma includendo anche lo speciale status del corpo e dei sensi.

Per la maggior parte degli anni Cinquanta e Sessanta, i primi due termini della triade, ovvero ‘modernismo’ e ‘modernizzazione’ furono visti come antagonisti. Il modernismo si configurava come critica e sommo rifiuto da parte della cultura alta di tutto ciò che la modernizzazione rappresentava: ovvero delle modalità di consumo e di piacere capitaliste promosse dalle innovazioni tecnologiche. Con la sua popolarità immensa e quasi universale (almeno fino alla fine della prima guerra mondiale), il cinema costituiva il fenomeno esteriormente più impressionante di tali dinamiche, ritenute responsabili di aver creato la cultura di massa⁴. L’introduzione del terzo termine – quello di ‘modernità’ – segnò il momento in cui modernismo e modernizzazione sembrarono pronti ad una sorta di compromesso, disposti a lasciarsi alle spalle, se non le domande, almeno alcune delle risposte che un tempo si credeva i due termini dovessero fornire.

Per quanto ‘modernismo’ e ‘modernizzazione’ siano campi semantici che si riferiscono alla vita culturale europea all’incirca tra il 1870 e la fine della seconda guerra mondiale, è piuttosto chiaro che i dibattiti che li opponevano l’uno all’altra risalgono principalmente al periodo post-bellico, che in Europa Occidentale vide una forte influenza degli Stati Uniti, e in special modo di Hollywood e della sua visione della vita moderna. Mentre l’etimologia di ‘moderno’ ci porta indietro fino al 1490 circa, ovvero all’inizio del Rinascimento, e tende, lungo tutti i secoli successivi, a contrapporre ‘antichi’ e ‘moderni’, il termine acquisì le sue connotazioni di rottura radicale soltanto nel tardo Ottocento (famosamente, sia Baudelaire che Rimbaud usarono il termine nella stessa accezione che gli diamo oggi). D’altra parte, la distinzione tra ‘modernismo’ e ‘modernizzazione’ fu promossa e largamente diffusa all’interno dell’accademia principalmente tra il 1945 e il 1970 (nel momento d’oro della Scuola di Francoforte), mentre l’uso di ‘modernità’ come termine separato è sopravvenuto durante gli anni Settanta e Ottanta, principalmente grazie alla ‘riscoperta’ nel mondo anglofono degli scritti di Walter Benjamin, seguita da una quasi universale ricezione, reinterpretazione e appropriazione del suo pensiero⁵.

Il termine «modernità» è perciò tutt’altro che inequivocabile. Esso ha assunto il suo significato attuale e la sua produttività intellettuale proprio perché costituiva una formazione di compromesso. Il termine è infatti emerso alla fine del periodo post-sessantotto, nel contesto di una lotta che riguardava tanto l’identità della teoria critica quanto quella dell’approccio progressista alla cultura, nella politica come nelle arti. Ad ogni modo, dato l’impatto della cultura popolare americana (e di Hollywood) su questi dibattiti, si può ben affermare che il concetto di ‘modernità’ adoperato

dalla teoria europea può facilmente essere tradotto come ‘modernismo americano’, il quale corrisponde a sua volta all’idea di ‘modernità urbana’.

Quello di «modernità» era un termine utile perché forniva la soluzione all’antagonismo tra ‘modernismo’ e ‘modernizzazione’, ecco tutto. Esso ricomponeva la frattura ideologica tra il ‘modernismo alto’ degli studi letterari e storico-artistici dell’inizio del XX secolo (di stampo generalmente tecnofobico ed elitario), e l’idea di ‘modernizzazione’ adoperata dai sociologi sulla scia di Max Weber a proposito dei cambiamenti generali promossi dalla tecnologia e implementati dalla burocrazia nelle società industrializzate e capitaliste, ivi comprese sia la tecnologia che la cultura popolare.

La ‘modernità’ ha perciò un volto doppio come quello di Giano. Da una parte essa partecipa dell’ethos ingegneristico dell’assemblaggio e del costruttivismo, identifica la mobilità (la motocicletta, il treno, il transatlantico, l’aeroplano) come fenomeno chiave della vita quotidiana, e riconosce che la produzione di massa ha tramutato in merce tutte le attività e i servizi, inclusi l’arte e l’intrattenimento. Ma la ‘modernità’ ha anche a che vedere con una critica che cerchi di controbilanciare tali tendenze e sviluppi: una critica che sottolinei (tanto da una prospettiva marxista quanto da una fenomenologica) la frammentazione, l’alienazione e l’anomia dell’individuo nella folla, e soprattutto lo shock sensoriale ed il trauma fisico che sono il risultato di un sovraccarico percettivo e del duro regime di lavoro della fabbrica. Secondo questa tesi era proprio per contrastare e compensare tale sovraccarico che le masse urbane preferivano le sensazioni, le distrazioni e gli stimoli superficiali (e specialmente la loro commistione e mescolanza fornite dal cinema) a scapito della concentrazione, della contemplazione e dell’introspezione richieste dalla letteratura e dalle forme tradizionali delle arti figurative.

Pensatori chiave di questa modernità dal volto di Giano erano gli intellettuali della Germania di Weimar: si pensi, oltre a Walter Benjamin, a Siegfried Kracauer. Si trattava in entrambi i casi di intellettuali di formazione filosofica, che facevano riferimento ad una precedente generazione di sociologi e studiosi come Max Weber, Georg Simmel e Walter Rathenau. Tutti questi nomi furono riscoperti negli anni Settanta e salvati da un oblio quasi totale anche perché sembrava che avessero una mentalità aperta ed occhi ed orecchi attenti alla cultura popolare. Tale cambiamento nel paradigma intellettuale di riferimento ben si adattava anche alla politica universitaria, che cercava di allentare la stretta in cui due generazioni di intellettuali francesi (da Sartre e Merleau-Ponty a Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes e Jacques Lacan) stavano tenendo il discorso accademico. Allo stesso tempo si ambiva anche a liberare la generazione post-sessantotto

dalle dure prese di posizione dei suoi censori più rigorosi, T.W. Adorno e Max Horkheimer, senza per questo tradire completamente la loro eredità critica. A fronte della severa negatività del modernismo alto di Adorno, il rapporto intellettuale spesso difficoltoso che Kracauer e Benjamin avevano intrattenuto con questa figura centrale della Scuola di Francoforte guadagnò loro un certo prezioso status da *outsider*: una 'versione leggera' della Scuola di Francoforte, se così si può dire.

Il riferimento a Benjamin come figura centrale per definire questa versione della modernità ebbe anche un'altra conseguenza: quella di legare strettamente la modernità alla metropoli. Grazie allo spiccato senso del luogo e del momento che caratterizzava le osservazioni di Benjamin a proposito della propria infanzia berlinese; grazie alla sua affinità tanto col surrealismo parigino quanto col futurismo moscovita; grazie ai suoi saggi su Baudelaire, Proust, Kafka e Brecht, e al suo progetto più filosofico-materialista sui *Passage* di Parigi nel XIX secolo; grazie insomma all' incisivo apporto intellettuale, ma anche politico, di Benjamin, il nesso 'modernità/metropoli' venne a designare cambiamenti epocali nella coscienza e nella vita mentale. Si trattava di svolte nella percezione e nell'attenzione sensoriale che a loro volta mettevano in discussione concezioni secolari a proposito della linearità, della causalità e della successione temporale. Rompendo le catene di causa-effetto, tale nodo introdusse nel dibattito, oltre alle idee di trauma e shock, i concetti di caso e di rischio, del momento e dell'istante, ma anche del fuggevole, del transeunte e dell'evanescente.

Se sono nel giusto sostenendo che il termine 'modernità' abbia cominciato a circolare negli anni Settanta, è altrettanto vero che esso ha dovuto poi la sua più ampia diffusione alla categoria dominante di tutti gli anni Ottanta, ovvero quella di postmodernismo. Il postmodernismo sentiva il bisogno di costruirsi una nuova genealogia e un nuovo lignaggio, che orientassero la sua auto-rappresentazione nel segno di 'ciò che viene dopo' anziché di 'ciò che è contro'. Rimpiazzando sia il modernismo che la modernizzazione, la 'modernità' venne a rappresentare tutto ciò di cui il postmodernismo si sentiva erede. In altre parole, dal punto di vista del postmodernismo stesso, ciò con cui quest'ultimo si confrontava era la 'modernità' e non il 'modernismo'. La modernità sanò i vecchi antagonismi, senza però nascondere le conflittualità e le problematiche che li avevano causati. In particolare, l'enfasi sulla vista (modernità come visualità più che come scrittura e testo)⁶, combinata con l'individuazione della città come luogo cruciale (modernità come mobilità e processualità multidirezionali all'interno di un dato spazio) fornì una strategia alternativa alle

tensioni politiche tra élite e cultura di massa, tra capitalismo e socialismo, tra l'artista e l'ingegnere, tra le capacità artigianali e la *téchne* da una parte e la tecnologia industriale e la produzione di massa dall'altra⁷.

Sembra che la modernità fosse capace di ricoprire tale ruolo di mediazione (o perfino trascendente) perché il termine evocava anche associazioni ormai familiari tra la città e un ampio spettro di fenomeni, incluso il cinema. La metropoli venne presto a rappresentare qualcosa di più del semplice accumularsi di persone in un insediamento urbano che funge da centro per il commercio e gli affari. Oltre ai cambiamenti a proposito della percezione e dell'attenzione sensoriale che abbiamo appena menzionato, la metropoli fece anche presagire concetti 'digitali' come il *random access* e il *parallel processing*. In questo modo, il nesso 'modernità/metropoli' corroborò l'emergenza di modalità differenti di orientamento del corpo umano (diverse dal camminare dritti col volto in avanti), così come di un pensiero che si articola nei termini della processualità e del divenire. Emergeva insomma un modo di vivere che richiedeva nuove capacità percettive ed abitudini cognitive, incluse la capacità di reagire con riflessi rapidi e di improvvisare. Tutti questi aspetti possono essere descritti positivamente come affermazione dell'«esperienza urbana» e della sua «economia dell'attenzione», o essere viceversa codificati negativamente come «sindrome da deficit di attenzione» o forme di «amnesia culturale».

Fu la modernità, piuttosto che il modernismo, ad essere associata in questo contesto con il primato dell'occhio, con la vista come senso principe, la cui importanza attraversa tutti i vari regimi scopici della modernità. Questo discorso fu accompagnato in ambito filosofico da diverse critiche all'oculocentrismo di stampo anti-cartesiano, come Martin Jay ha analizzato assai scrupolosamente nel suo *Downcast Eyes*. Seguendo la storia della prospettiva – dalla finestra aperta di Alberti all'ottica di Cartesio, dai modelli topografici nell'arte olandese fino all'occhio corporeizzato/incorporato del barocco, dalle modalità di percezione somatica (che secondo Jonathan Crary affiorarono nel XIX secolo nell'ambito di diverse «tecniche dell'osservatore») alla riscoperta del Panopticon da parte di Foucault – il libro di Martin Jay ha tracciato la ricca storia di una brama ossessiva e di una paranoia profonda nei confronti della visione, che egli fa risalire non all'antagonismo tra belle arti e cultura popolare, ma alla filosofia e al pensiero occidentali. Allo stesso tempo, gli snodi semantici relativi al tema 'visualità e città' ispirarono anche importanti rivalutazioni delle avanguardie storiche: specialmente il surrealismo (come nei lavori di Rosalind Krauss sull'«inconscio ottico» e in *Compulsive Beauty* di Hal Foster⁸), ma anche il futurismo (il lavoro di Wanda Strauven sulla rivalutazione di

Marinetti⁹). Nel contesto tedesco ci fu anche un rinnovato interesse per il dadaismo berlinese, che mise in primo piano figure femminili fin qui neglette come Hannah Höch¹⁰.

2. *L'ascesa della cinematic city*

Fu all'interno di questo campo d'indagine relativo all'idea della metropoli moderna che il cinema si guadagnò una nuova rispettabilità, specialmente grazie al paradigma della *cinematic city*¹¹. La metropoli fornì al cinema non solo un ancoraggio storico, in quanto fenomeno primariamente urbano, ma anche il più ricco degli intrecci metaforici: un intreccio i cui riferimenti si espandevano a partire da questo o quel singolo film fino a comprendere il cinema come episteme specifica¹².

A livello metaforico – grazie ancora una volta al tramite di Benjamin e della sua lettura di Parigi come allegoria stratificata e come palinsesto – questi riferimenti al cinema che si rifrange nella città, e che viceversa costituisce una lente attraverso cui produrre una nuova visualità, tendevano a raggrupparsi davanti allo sfondo fornito dai nuovi grandi magazzini (come La Samaritaine), e dalla emergente pratica dello shopping lungo i *boulevards* creati in seguito alla 'Hausmannizzazione' del centro di Parigi. La distruzione creativa della Parigi medievale messa in atto da Hausmann però, pur dimostrandosi rivoluzionaria, era caratterizzata dal linguaggio del neoclassicismo francese, e fu perciò presto messa in discussione da progetti urbanistici molto più radicali. Basti pensare al piano formulato da Le Corbusier per la stessa Parigi nel suo *Plan Voisin* del 1925, in cui proponeva di radere al suolo la maggior parte del centro della città a Nord della Senna per rimpiazzarlo con torri cruciformi di sessanta piani, collocate in una griglia stradale ortogonale insieme ad uno spazio verde simile a un parco. I modelli di Le Corbusier erano i pianificatori urbani e suburbani statunitensi a cavallo tra Otto e Novecento, ed i loro sforzi di orientare lo sviluppo delle città americane in funzione della risoluzione di problemi quali la scarsità degli alloggi e le condizioni misere degli *slums*¹³.

Per gran parte della prima metà del XX secolo, i pianificatori urbani (così come gli artisti modernisti e i filosofi) si dividevano in due campi. Da una parte coloro che favorivano *ensemble* spaziali dalle forme astratte e la separazione dei diversi elementi (attenendosi alla famosa affermazione di Baudelaire ne *I fiori del male*: «odio il movimento che scompone le linee»); dall'altra, quelli che erano invece desiderosi di implementare – nell'ambiente costruito così come sulla tela o nella composizione musicale – uno spazio

di interazione dinamica, di commistione e mescolanza, uno spazio fatto di linee che danzano e di sentieri che si incrociano. Si pensi a Mondrian e al *Broadway Boogie Woogie* come sintesi ideale di queste istanze.

Il cinema, da par suo, non percepiva simili costrizioni. Basato sul movimento, e fiero di ciò, esso poteva con la medesima facilità tanto assumere il punto di vista di dio, dalla cima di un grattacielo, quanto dilettarsi con passeggiate a livello strada e *dérives* urbane. Vero e proprio 'elefante nella stanza' per gran parte della storia dell'arte, della teoria della letteratura e dell'estetica del Novecento, al cinema fu dato il nome in codice di 'modernità' in modo da potergli assegnare un posto alla tavola della teoria culturale. Questo posto a tavola fu ancora una volta preparato con le suppellettili prese in prestito da Benjamin, in particolare la sua rilettura di Baudelaire. Di conseguenza, molte delle costruzioni metaforiche che collegano cinema e modernità vengono ora ricollegate a figure urbane archetipiche di una soggettività scissa: ad esempio il *flâneur* di Baudelaire diventò il detective privato hollywoodiano, la prostituta si tramutò in *femme fatale*, il giocatore d'azzardo in gangster e lo straccivendolo in uomo che vive di espedienti. Queste icone della città del XIX secolo e dei film dalla metà alla fine del XX secolo ci conducono agevolmente dall'ambito dei testi letterari e dei motivi pittorici a quello di una cinefilia che è al tempo stesso tipicamente francese e *made in Hollywood*.

Dal punto di vista dell'architettura, i legami rifrattivi con il cinema avevano un raggio più ampio. Come ho già accennato, i film resero palpabili e leggibili alcuni dei concetti chiave della pianificazione e del design urbanistico del XX secolo e non solo in pellicole come *La fonte meravigliosa* (*The Fountainhead*, King Vidor, 1949) e *Il ventre dell'architetto* (*The Belly of an Architect*, Peter Greenaway, 1987), o come *Mio zio* (*Mon Oncle*, 1958) e *Playtime. Tempo di divertimento* (*Playtime*, 1967) di Jacques Tati. Che lo abbia fatto intenzionalmente o meno, il cinema ha sempre avuto una particolare capacità di palesare i campi di battaglia ideologici della città moderna, sottolineando come le tensioni irrisolte e le linee di forza dinamiche relative all'interazione umana nello spazio urbano (si pensi alla Little Italy newyorchese dei film di Scorsese o alla Chinatown di Los Angeles, ai quartieri parigini del cinema francese, ai *Kietz film* berlinesi) contrastino con quelle che ci mostrano il punto di vista di dio, enfatizzando l'ordine ed il controllo (si pensi alle tante inquadrature dall'elicottero su Manhattan o Los Angeles, o ai voli di Batman tra i canyon di grattacieli di Gotham City). Da una parte Hollywood ha celebrato la geometria che caratterizzava le aspirazioni utopistiche del modernismo internazionale, evidenti nella capacità riflettente del vetro e nella solidità del cemento e

dell'acciaio (si veda ad esempio *Intrigo internazionale* [*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959]). Con la medesima facilità Hollywood è d'altronde riuscita anche, nei film noir dagli anni Quaranta ai Settanta, a rendere *glamour* atmosfere diverse quali la paranoia che caratterizza i vicoli bui e gli alloggiamenti popolari, la dimensione di socialità dei ristoranti economici, o la fredda ansia di un garage. In questo modo Hollywood ha fatto riecheggiare alquanto accuratamente le polarità che caratterizzano lo stesso discorso urbanista: da una parte l'elevazione topografica (le autostrade che sfrecciano nel bel mezzo degli isolati residenziali), dall'altra la sedimentazione etnica (o di quartiere). Si pensi a Jane Jacobs e alle sue polemiche, in *Vita e morte delle grandi città americane*¹⁴, contro i pianificatori urbani su larga scala come Robert Moses; o a Marshall Berman, che ha riassunto queste tematiche nel suo *L'esperienza della modernità*.

I film hollywoodiani hanno dunque compiuto una operazione duplice: da una parte hanno fatto apparire bella e maestosa la rigida griglia che struttura Manhattan, ed allo stesso tempo hanno reso visivamente seducente e fatalmente affascinante la cruda giungla d'asfalto del noir. Hollywood, in quanto modo di produzione, è incentrato sull'ordine e la pianificazione, ma nelle sue narrazioni noir ha favorito gli elementi dell'azzardo e del rischio, del caso e della contingenza, facendone le forze guida di un proprio modello di modernità libidinale.

Verso la fine del XX secolo si è potuta notare quasi una inversione di tendenza rispetto alle dinamiche di cui stiamo parlando: l'idea di Manuel Castells dello «spazio del flusso» come tipico della società della rete, ed i «nonluoghi della ipermodernità» di Marc Augé, così come l'architettura di Bernard Tschumi, sembrano ispirarsi al cinema molto più di quanto i film stessi non prendano spunto dal lavoro di architetti ed urbanisti¹⁵.

Come che sia, i riferimenti alla città, alla metropoli e alla vita urbana hanno costituito un intreccio discorsivo di particolare densità. Congiungendo i discorsi sulla tecnologia e del capitalismo con quelli sul corpo umano e i sensi, tale intreccio ha collocato il cinema al centro di alcuni dei più cruciali processi di trasformazione sociale. La *cinematic city*, in quanto metafora concettuale centrale della modernità ed in quanto tropo di una visualità corporeizzata (nel senso di opposta allo sguardo incorporeo del modernismo), ha avuto un profondo impatto sul modo in cui siamo giunti a concepire le interrelazioni tra modernismo artistico e modernizzazione degli stili di vita. E non solo questo: nel caso degli studi sul cinema, tale metafora ha anche creato un ponte tra l'idea del 'cinema come arte d'avanguardia' e quella del 'cinema come *mass medium* e intrattenimento popolare'. L'associazione della modernità con la città, e della

città con il cinema ha aiutato a collocare quest'ultimo come oggetto di studio all'interno di una prospettiva 'culturalista', rendendo attraenti i *film studies* anche per altre discipline all'interno dell'ambito umanistico e delle scienze sociali (ad esempio i *gender studies*). Ciò ha anche modificato in modo significativo i termini del dibattito a proposito dello *spatial turn* che ha coinvolto la storia dell'arte, la geografia culturale, la regolamentazione pubblica e molti altri campi in cui l'ambiente fisico, la nostra esistenza collettiva e le nostre esperienze cognitivo-sensoriali si intrecciano.

Il tropo relativo a 'modernità e città cinematografica' non si è d'altronde limitato a screditare le varie pretese di autodefinizione e autonomia delle singole facoltà universitarie, favorendo invece un approccio più multimediale e interdisciplinare. Esso ha anche cancellato il debito residuo che gli studi di cinema avevano ancora nei confronti dei modelli letterari e delle tesi della storia dell'arte a proposito di autori, testi, movimenti, generi, influenze. Ancora, tale tropo ha modificato l'assunto del modernismo alto secondo cui la specificità dei media, l'anti-illusionismo e il formalismo costituirebbero i soli indici possibili di una pratica cinematografica progressista. Forse il rapporto tra creditori e debitori si è ormai perfino ribaltato, se pensiamo a quanto la *cinematic city* sia divenuta centrale per gli studi culturali, e a quanto gli studi culturali siano a loro volta divenuti centrali per le prospettive future della letteratura e della storia dell'arte come discipline vitali all'interno dell'ambito umanistico.

È chiaro che il cinema, questo medium in cui attività e passività sembrano convergere, in cui l'occhio è predatore e vorace, in cui oggetti e soggetti si raddoppiano riflessivamente, si adatta perfettamente alla fisionomia a due facce della modernità. Il cinema da una parte riproduce mimeticamente gli epifenomeni della modernità, quali la velocità, l'avventura, gli incontri effimeri e la discontinuità, ma allo stesso attua una compensazione terapeutica nei confronti di questi stessi epifenomeni: lo fa raccontando storie melodrammatiche di uomini e donne in scenari altolocati e remoti, o di ragazze delle classi lavoratrici sedotte e abbandonate dai propri amanti, ma redente tramite un nobile sacrificio. Molti generi del cinema delle origini, dai melodrammi sociali ai *serial* sui detective, dalle commedie *slapstick* ai film d'inseguimento, illustrano questa connessione tra modernità e grande città, offrendo però allo stesso tempo apologhi morali piuttosto vecchio stampo. Da molti punti di vista, il cinema non è stato dunque soltanto un'emanazione delle forze della modernità, ma anche parte della malattia di cui pretendeva di essere la cura.

In altre parole, il tropo 'modernità e visualità' da una parte correla lo spazio cinematografico con la vita urbana, ma compie allo stesso tempo

anche un'altra operazione, colorando e pervadendo la realtà esterna di stati mentali soggettivi e sentimenti interiori. Esso è dunque connesso ai discorsi sulla porosità del confine tra ansia soggettiva e minaccia oggettiva (come nella città dei film noir, da *La donna fantasma* [*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944] a *Heat. La sfida* [*Heat*, Michael Mann, 1995]), sull'inversione tra segno intimo e gesto pubblico (come in molte commedie romantiche, da *Vacanze romane* [*Roman Holiday*, William Wyler, 1953] a *Notting Hill* [Roger Michell, 1999]), e sul rispecchiamento dell'interno all'esterno e viceversa (come in *Taxi Driver* [Martin Scorsese, 1976] o *Se mi lasci ti cancello* [*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004]). In questo modo esso intreccia un denso tessuto di discorsi intorno al *gender* e allo spazio, all'etnia e alla comunità, alla memoria e all'architettura, al desiderio e all'anonimato.

L'ampia convergenza sul termine 'modernità' come categoria teorica tramite cui suggerire icasticamente tutti questi discorsi ha reso un servizio impareggiabile al cinema in generale, ed in particolare alla *New Film History* che si occupa degli anni Dieci e Venti. Tale convergenza ha infatti allargato lo spettro di fenomeni che potevano essere legittimamente studiati nell'ambito degli studi di cinema, ed ha fornito un pantheon di teorici e testi canonici di tutto rispetto cui gli studenti potevano affidarsi e trarre citazioni. L'approccio di stampo benjaminiano ha dato a questi studi un impianto solido dal punto di vista filosofico, progressista dal punto di vista politico e ben aggiornato dal punto di vista storico; un impianto tramite cui affrontare gli oggetti di studio più disparati: dalla struttura architettonica dei cinema alle esposizioni internazionali, dai viaggi ferroviari ai panorami, dalle spedizioni coloniali al primitivismo nell'arte moderna, dalle statue di cera alle sculture cimiteriali, dai *passage* per lo shopping alla fotografia forense, dalle attrazioni da fiera alle sedute spiritiche, dai giocattoli ottici alle collezioni tassidermiche. Questo impianto si è rivelato dunque sufficientemente autorevole e dotto da riuscire a supportare tale molteplicità di linee ed oggetti di indagine, ma anche sufficientemente enigmatico ed utopico da alimentare un dibattito molto ampio ed una continua empatia ed identificazione da parte degli studiosi¹⁶.

3. Modernità e visualità

Giunti a questo punto sorgono però dei dubbi, e sembra necessario porsi delle domande. Ritorno dunque all'idea che ho già espresso in precedenza secondo cui è proprio al postmodernismo che dobbiamo l'emergenza di questi tropi relativi alla modernità, alla visualità e alla città

cinematografica. Il postmodernismo aveva bisogno di queste formazioni di compromesso, in un momento in cui il dibattito tra il modernismo della cultura alta (l'arte) e la modernizzazione della cultura popolare (il commercio) era divenuto obsoleto, e costituiva anzi perfino un ostacolo alla possibilità di pensare il presente in modo produttivo¹⁷. Sorge dunque spontanea la domanda: cosa succede ai concetti di 'modernità', di 'città cinematografica' e di 'visualità' ora che il postmodernismo stesso, ovvero l'orizzonte entro cui siamo arrivati a tali definizioni, è divenuto obsoleto, un indicatore temporale non dissimile dalla data di scadenza di un prodotto? Se il postmodernismo si è unito ad una schiera di altri vocaboli, ridotto ad etichetta storica tra le altre e rimpiazzato da termini quali globalizzazione o flessibilizzazione, contemporaneamente è emersa una pletera di altre locuzioni, ciascuna relativa ad un singolo aspetto di ciò che prima si usava comprendere unitariamente tramite il nesso modernizzazione/modernismo/modernità. Industria della creatività, cultura convergente, social network ecc. non sono solo i nomi di uno specifico medium o pratica sociale; al contrario essi suggeriscono un più ampio insieme di valori, atteggiamenti e modi di guardare al mondo, proprio come i concetti di cui ci siamo occupati finora. E d'altronde non toccherà forse anche a queste nuove locuzioni la medesima sorte di vedere la propria validità e pertinenza come categorie critiche messa in crisi? Non finiranno anch'esse per rimpicciolirsi fino a ridursi ad etichette limitate nel tempo e tramandate all'interno della storia delle idee principalmente per l'aura che le caratterizza?

Era esattamente questo il problema che si ponevano Roger M. Buergel e Ruth Noack nel curare *documenta 12*, nel 2008. «La modernità è la nostra antichità?»¹⁸ si chiedevano i due studiosi, intendendo presumibilmente che la 'modernità' rappresenta oggi ciò che l'antichità greco-romana rappresentava per il Rinascimento, per la Rivoluzione francese o per il Romanticismo tedesco. Al giorno d'oggi la modernità è infatti sia fonte di ispirazione che oggetto di *revival* e *pastiche*, costituisce contemporaneamente un'eredità pesante ed un punto di riferimento legittimante, rappresenta al tempo stesso una costruzione retrospettiva a beneficio di coloro che sono venuti dopo ma anche un momento fondativo a supporto di un senso di identità e di orgoglio. La modernità può oggi essere indossata come una maschera al ballo dei clichés (per dirla alla maniera di Umberto Eco) mentre le sue caratteristiche tipiche possono all'occorrenza essere riadattate come *spolia*, ovvero come quei materiali architettonici ed elementi decorativi estratti dal loro contesto d'origine ed incorporati, trionfalisticamente o pragmaticamente, in nuove opere. Per percepire tale effetto di riconoscimento è sufficiente visitare una qualsiasi mostra o galleria

d'arte: i fantasmi di Duchamp, Warhol, Beuys, Jasper Johns o Nam Jun Paik sembrano aleggiare su quasi tutte le opere. Per citare Buergerl:

È piuttosto ovvio che la modernità, o il destino della modernità, eserciti una profonda influenza sugli artisti contemporanei. Parte di quest'attrazione potrebbe originarsi nel fatto che nessuno sa veramente se la modernità sia viva o morta. Sembra che sia in rovina dopo le catastrofi legate al totalitarismo del XX secolo (le stesse catastrofi a cui essa ha in qualche modo dato adito). Sembra che sia stata irrimediabilmente compromessa dall'applicazione brutalmente parziale di rivendicazioni universali (*liberté, égalité, fraternité*) o dal semplice fatto che ha camminato, e probabilmente ancora cammina, a braccetto con il colonialismo. In breve, sembra che noi ci troviamo sia fuori che dentro la modernità. Da una parte la sua violenza mortale ci repelle, dall'altra ci seduce il suo potenziale, la sua aspirazione assolutamente immodesta, ovvero che ci possa dopotutto essere un orizzonte planetario comune per tutti, vivi e morti¹⁹.

D'altra parte, se si è d'accordo sul fatto che la combinazione di 'modernità e visualità' nomina il cinema senza nominarlo (secondo la logica che ho definito dell'«elefante nella stanza»), allora bisogna chiedersi: a quale cinema si sta facendo riferimento? Sotto il nome di visualità e di cultura visuale è gradualmente emerso un repertorio molto espanso di pratiche, abitudini e mestieri basati sulle immagini e sulla loro produzione, in cui si adoperano modi iconici di rappresentazione allo scopo di persuadere e di commemorare, di documentare e di esibire. Ma non solo questo: in questo processo è coinvolto anche il riposizionamento del cinema classico, nel senso del lungometraggio narrativo generalmente realizzato ad Hollywood o secondo il modello di produzione hollywoodiano. Il termine 'visualità' registra infatti uno spostamento di enfasi, allontanandosi anche dal cinema d'arte europeo e da quello sperimentale, verso ciò che un tempo veniva chiamato 'cinema espanso' ed ora comprende l'immagine in movimento in tutte le sue forme e manifestazioni. Questo campo include pellicole a scopo didattico e medico, pubblicità e vecchi filmati di sorveglianza, pornografia vintage e film di famiglia, cinegiornali e reportage: in breve, qualsiasi cosa sia stata in qualche modo registrata e conservata su celluloido, se ha avuto abbastanza fortuna da sopravvivere. È stato intrapreso uno sforzo collettivo, tuttora in corso, per riclassificare e ordinare, riassemblare e riabilitare il vasto archivio di immagini in movimento che il Novecento ci ha lasciato in eredità. Si pensi alle *Giornate del cinema muto* di Pordenone e al *Cinema ritrovato* di Bologna come esempi di questo «mal d'archivio».

Piccole armate di artisti e *filmmakers* consultano i cataloghi delle cineteche

nazionali e saccheggiano i musei del cinema alla ricerca di immagini 'fresche', di materiali rimasti finora intatti ed inosservati che possano essere usati in film e montaggi di *found footage*. Tali fonti sono adoperate al duplice scopo di produrre una testimonianza poetica delle meraviglie del mondo catturato dalla celluloida, e al tempo stesso di documentare lo status cangiante del visivo in relazione sia agli oggetti materiali che all'immaterialità dell'immagine. Spesso questi film o installazioni di *found footage* tracciano infatti il processo graduale tramite cui le immagini hanno assorbito una materialità legata sia al luogo che al tempo, mentre gli oggetti assumono la funzione di segni, o diventano semplici arredi scenici che attendono la propria rappresentazione definitiva, o ancora sono lasciati indietro come testimoni silenziosi della propria trasfigurazione nell'immagine²⁰.

A conseguenza di tutto ciò, la 'visualità' della modernità è stata fatta essa stessa oggetto d'attacco, messa in discussione da almeno tre posizioni diverse. Lascero da parte i virulenti dibattiti e le tesi spesso fortemente tendenziose che sono sorte all'interno della storia dell'arte, dovute alla sensazione di alcuni storici dell'arte che la propria venerabile disciplina fosse stata traviata dagli studi visuali e necessitasse di essere redenta. Per salvare la storia dell'arte dalle generalizzazioni degli studi culturali e da comparazioni arbitrarie tra pratiche artistiche ed altre pratiche che non possono essere definite tali, questi studiosi hanno promosso una rinnovata attenzione al dettaglio, al mestiere, all'unicità dell'opera e alla materialità. Al di là di questo discorso però, lo spartiacque più generale sembra essere costituito da un ritorno alla dimensione 'esperienziale-percettiva' dell'incontro tra lo spettatore e l'opera d'arte (il che va spesso a braccetto con un *revival* della fenomenologia come supporto filosofico privilegiato, o con una nuova tattilità incentrata sul corpo), in contrasto con la precedente enfasi sul significato, filosofico o ideologico che fosse. La riscoperta e la promozione di tale valore estetico della 'presenza' potrebbero ricordare il lamento di Walter Benjamin a proposito della perdita dell'aura, ma quest'analisi è invece suffragata da una diversa genealogia di riferimenti filosofici, che coinvolge Heidegger, Hannah Arendt e Jean Luc Nancy. Il sostenitore meglio conosciuto di questa linea non è (abbastanza sorprendentemente) uno storico dell'arte o uno studioso della visualità ma un letterato, il tedesco-americano Hans Ulrich Gumbrecht²¹.

D'altra parte, nell'ambito dei *film studies* i sostenitori di un concetto di cinema più classico hanno protestato all'idea che la priorità concessa alla visione e alla visualità (un'impostazione proveniente dal paradigma psico-analitico dello sguardo) attribuisse tali amplissimi poteri di agentività alla facoltà della vista senza che ciò fosse legittimato da alcuno studio cognitivo

serio sulla percezione umana. Il cognitivismo e le neuroscienze suggeriscono che molti dei nostri dati visuali vengono processati da regioni del cervello i cui protocolli e schemi possono essere innati e ‘preimpostati’, o essersi evoluti nell’arco di millenni di interazioni umane con l’ambiente ed il mondo visibile. Studiosi di cinema come David Bordwell diffidano dunque della prospettiva secondo cui l’aumento di stimoli visivi a partire dalla fine del XIX secolo – fenomeno rispetto a cui il cinema è sia prodotto che causa attiva – possa aver condotto a cambiamenti significativi e misurabili nelle modalità di percezione e nell’attività sensoriale umana (uno dei principi cardine del paradigma ‘modernità e visualità’). Nonostante non si voglia mettere in dubbio il discorso sulla percezione umana come condizionata dal e adattabile al contesto, lo scetticismo emerge però allorché tale discorso viene riferito ad un arco di tempo relativamente breve, come un decennio o due²².

Le obiezioni mosse da Bordwell a quello che egli definisce l’approccio della «storia della visione» sono ben argomentate, ma solo all’interno della cornice di riferimento che egli stesso ha preparato per il proprio discorso nel corso degli anni. Un linguaggio vigoroso e un fraseggiare vivido, la comprovata capacità di etichettare i propri oppositori con un appellativo orecchiabile (dopo la «grandiosa teoria del tutto» e la «teoria SLAB», è ora il momento di stigmatizzare la «tesi sulla modernità»), così come la ricchezza di esempi e la precisione dettagliata cui può fare affidamento: tutte queste caratteristiche rendono Bordwell un combattente formidabile. In una competizione di retorica egli batterebbe i suoi colleghi dell’Università di Chicago, in particolare Tom Gunning e Miriam Hansen, le cui locuzioni – il «cinema delle attrazioni», il «modernismo vernacolare» – aderiscono largamente ad una versione benjaminiana della modernità. Una versione secondo cui «lo shock e il trauma» (come conseguenza di un sovraccarico sensoriale), «l’attrazione e la magia» (in quanto resistenza al realismo e alla narrazione da parte della cultura popolare, anziché di quella alta) e «la produzione di massa dei sensi» (il cinema come training di risposte moto-sensoriali) sono elementi chiave dell’impatto culturale e cognitivo del cinema nel XX secolo²³.

Mentre Bordwell vede solo continuità nelle abitudini di visione, e sostiene il proprio discorso conducendo un’analisi accurata della pratica industriale hollywoodiana, l’altra scuola di pensiero necessita di formulazioni più ampie e generali, che consentano di conservare uno sguardo a vasto raggio, pur senza voler per questo sacrificare l’idea (d’ispirazione foucaultiana) di un’episteme distinta, di un periodo preciso come momento di rottura e rapido cambiamento (i primi anni Dieci per Gunning, gli anni

Venti e Trenta per Hansen). Volgendo lo sguardo ai processi sociali più ampi, come l'andamento demografico, e investigando sul modo in cui il cinema ha assorbito le altre arti, ad esempio la danza, o ha fornito modelli per la rappresentazione di ogni genere di evento allestito, questi studiosi attribuiscono al cinema un ruolo emblematico ed una specifica agentività trasformativa, ovvero quella già individuata e rubricata con il nome di 'modernità'. Bordwell è invece rimasto legato ad un'idea più ristretta del cinema come 'finestra sul mondo', anziché vedere in esso un medium che ci porta talmente vicini al mondo stesso da entrare nelle nostre menti e nei nostri corpi. Proprio per questo egli può permettersi di sviluppare le proprie argomentazioni sulla base di premesse storico-artistiche classiche (nella tradizione di Rudolf Arnheim, Ernst Gombrich, Erwin Panofsky). Questa strategia presenta il vantaggio di dimostrare una forte coerenza intellettuale interna rispetto ad un vasto *corpus* di opere, autori e stili. Ma non solo questo: la prospettiva di Bordwell abbraccia in una visione unificante le diverse fasi della storia del cinema, il susseguirsi dei cambiamenti tecnologici e la competizione tra idiomi nazionali differenti. Egli promuove in questo modo – anche tramite il suo blog molto popolare – una visione ottimista e sempre entusiasta del cinema come l'arte del XX secolo: sicura di sé, autosufficiente ed autonoma come solo un'arte classica può essere. Un modello piuttosto diverso dal 'pensiero della crisi' e della 'criticità' che caratterizza invece tutti coloro che lavorano con i termini 'modernità' e 'visualità'²⁴. Nonostante si definisca neo-formalista, Bordwell si colloca all'interno della corrente principale della storia dell'arte. Per quel che riguarda il cinema, egli non mette mai in discussione il ruolo assegnato alla finestra aperta²⁵ rinascimentale quale configurazione predefinita di fondo (e da qui deriva il suo persistente interesse per la «messa in scena in profondità»). Nonostante sia perfettamente in grado di inserirsi anche nel dibattito legato al paradigma 'modernista', come nel caso delle sue puntuali analisi degli stili cinematografici 'parametrici' e 'stereometrici', egli interpreta però questi ultimi come 'deviazioni' dalla norma, anziché come forme a loro volta normative e sintomatiche.

Gli studiosi del cinema delle origini sono legati, quasi per definizione, ad una qualche versione del modello storiografico della rottura. La disputa tra Bordwell e Gunning ruota attorno alla questione se le tecnologie della visione possano effettivamente cambiare o mettere in discussione il nostro modo di percepire il mondo fisico (incluso il modo in cui facciamo esperienza dei nostri corpi nello spazio), come avrebbe per l'appunto fatto la macchina da presa cinematografica attraverso il primo piano ed il montaggio. Potrebbe sembrare una disputa tra fratelli, ma dietro questo

disaccordo a proposito della 'visualità' se ne sospetta uno più fondamentale, una divergenza d'opinioni che ha d'altronde attraversato tutti gli ambiti umanistici, l'ermeneutica e le scienze storico-sociali: quella tra 'culturalisti' e 'realisti'. Si tratta di un dibattito che oppone coloro che considerano la natura umana come 'costruita' e storicamente mutevole, e coloro che invece attribuiscono maggiore rilevanza ai dati che suffragano l'idea che il comportamento umano sia innato, prestabilito geneticamente e 'preimpostato'. Assumendo questa prospettiva, il dibattito sulla «storia della visione» non sarebbe che una sorta di versione locale delle cosiddette *science wars* che hanno visto la contrapposizione tra i costruzionisti (ad esempio Bruno Latour) e gli studiosi convinti che invece perfino in ambito umanistico e nelle scienze sociali la conoscenza empirica sia immune da pregiudizi culturali (Alan Sokal, Norman Levitt)²⁶.

Il dibattito è d'altronde interessante anche da una prospettiva diversa, che ci riconduce verso il cinema e il visuale. Un cambiamento notevole negli studi di cinema degli ultimi due decenni ha riguardato il livello piuttosto sorprendente di attenzione riservata al suono, nell'ambito di una riconsiderazione del suo apporto all'esperienza cinematografica come evento corporeo e come insieme di sensazioni fisiche. La ragione di questa svolta è generalmente rintracciata nei miglioramenti della tecnologia sonora (Dolby, Surround Sound, THX, Sound Design), che sono visti come promotori dello sconvolgimento di molte delle gerarchie del cinema tradizionale, incluse quelle tra suono ed immagine. Ma questa nuova enfasi sul suono ha gettato una luce completamente nuova anche sul periodo per così dire muto degli anni Venti, rivelando che sin dal principio il cinema è raramente stato davvero silenzioso. Specialmente se lo si considera in quanto fenomeno culturale dall'appeal di massa, la storia del cinema non può essere scritta senza compiere contemporaneamente anche una valutazione molto più approfondita degli sviluppi paralleli nella registrazione del suono. E questo sia che si pensi ai primi tentativi di sincronizzazione, risalenti all'inizio del Novecento, sia che si guardi all'affermarsi della radio e dell'industria del grammofono, che hanno intrecciato la propria traiettoria con quella del cinema (non solo *mainstream* ma anche d'avanguardia). Le innovazioni tecnologiche più recenti hanno preparato il terreno per un'articolazione completamente mutata dello spazio cinematografico nell'età dei dispositivi sonori portatili, un'articolazione caratterizzata da una nuova presenza e intimità, ma anche da una nuova materialità e plasticità del suono. Tutto questo ha d'altronde avuto l'effetto di rendere palese la necessità di condurre ulteriori ricerche anche su spazi e paesaggi sonori del periodo delle origini. Studiosi come Rick Altman ed il suo allievo James

Lastra, ma anche il già menzionato Tom Gunning e Richard Abel, hanno sensibilmente cambiato la nostra visione dell'esperienza sonora nel cinema delle origini, e con essa del «panorama sonoro della modernità». Queste ultime parole costituiscono il titolo di uno studio di Emily Thompson che dimostra in modo molto convincente come la nostra piena comprensione della modernità sia compromessa dall'incapacità di assegnare alla presenza del suono la rilevanza che le spetta:

Ad un certo punto, durante i primi anni del XX secolo, il pubblico urbano iniziò a vedere la scena urbana in termini di 'rumore'. Zoccoli di cavalli, ruote di carri, venditori ambulanti: molti elementi contribuivano alla sensazione che la città fosse malsana a causa del suo livello di inquinamento acustico. In verità alcuni newyorchesi cercarono anche di far promulgare delle leggi contro il rumore. Nel 1906 la signora Isaac (Julia Barnett) Rice fondò a New York la *Society for the Suppression of Unnecessary Noise*, anche se per sua stessa ammissione la maggior parte del rumore urbano risultava inevitabile. Oggi, quando siamo al supermercato ed ascoltiamo involontariamente ogni sorta di conversazione privata urlata al cellulare, mentre l'incessante bip degli apparecchi che scannerizzano i prodotti alle casse forma un ritmo ostinato sotto la musica d'ambiente, ci può risultare difficile simpatizzare con gli sforzi della signora Isaac Rice. Ci chiediamo cosa ci fosse poi da lamentarsi tanto nel 1927 quando, assistendo ad una performance del *Ballet Mécanique* del compositore americano George Antheil che includeva dei veri macchinari, il pubblico newyorchese si indignò e protestò ad alta voce sventolando in aria i propri fazzoletti in segno di resa²⁷.

Voglio però chiudere queste notazioni su una nota leggermente differente, sottolineando un aspetto ancora diverso del dibattito su modernità e visualità nell'ambito degli studi sul cinema. Mi riferisco alla possibilità di collocare le origini della modernità e della visualità non sulla scena della metropoli e dei suoi palazzi del cinema, né nei panorami sonori dentro e fuori dalle sale, bensì nel mondo del lavoro e nello spazio delle macchine, ovvero la fabbrica moderna. Possiamo comparare il cinema a questo contesto e alle richieste che esso fa al corpo e ai sensi, esemplificate dai sistemi del lavoro a cottimo e della catena di montaggio, nonché dagli studi su tempo e movimento che vi si compiono. Assumendo tale prospettiva, il cinema diventerebbe allora l'istituzione che riproduce mimeticamente il ritmo infernale e lo sforzo fisico della fabbrica, offrendo però allo stesso tempo una forma di compensazione al corpo e ai sensi, rigenerando la forza lavoro e dandole nuova carica attraverso il riso e la distrazione, il brivido e le lacrime.

Tra i molti film non canonici che vengono oggi scovati negli archivi, risalenti soprattutto agli anni Venti e Trenta, si trova una quantità sorprendente di materiale che si occupa dell'adattamento e della sincronizzazione del corpo umano a diversi tipi di macchine, così come della particolare connessione tra mano e occhi, tra il vedere, l'afferrare e il toccare. Parte di questo materiale ha dato adito a investigazioni artistiche più approfondite a proposito della storia dei macchinari di visione, considerati sotto l'aspetto della coordinazione mano/macchina, occhio/macchina e occhio/mano. Mi riferisco ai film e alle installazioni di Harun Farocki, uno degli artisti più importanti e più richiesti del momento: i suoi film di *found footage* ritornano costantemente sul dramma del corpo umano e dei sensi, e sulla loro interazione con le tecnologie medialità di visione e sorveglianza. Focalizzandosi sui moderni spazi del lavoro e della fatica fisica, i film di Farocki sostengono che la storia del XX secolo può essere divisa in due parti, caratterizzate rispettivamente dall'obsolescenza della mano prima e dell'occhio poi. Nella prima metà del secolo è infatti la mano ad essere rimpiazzata dalla macchina, a sua volta monitorata dall'occhio. Nella seconda metà invece, a partire dalla progressiva affermazione del computer, è l'occhio stesso ad essere rimpiazzato, perché tutti i compiti di monitoraggio vengono ora svolti da occhi artificiali: occhi che non hanno bisogno della visione al fine di 'guardare'²⁸. Tutto ciò ha comunque una conseguenza sommamente ironica, quando pensiamo al corpo umano e ai sensi in relazione alle immagini. Sembrerebbe infatti che non solo i film puntino ancora fortemente su quelle che si solevano definire immagini 'aptiche' (ovvero immagini che cercano di suscitare sensazioni di prossimità fisica, di tattilità, di contatto con una superficie), ma che la mano stessa stia tornando in auge quale organo di percezione: il tatto è infatti il senso centrale di una delle modalità con cui sempre più si interagisce con le immagini. Le immagini visualizzate sui *touch screen* sono oggetti da pizzicare e allargare, su cui avere insomma un'azione diretta, invece di essere rappresentazioni che possiamo guardare da vicino, osservare da lontano, o di cui interpretare il significato.

Il contributo di Farocki al dibattito su modernità e visualità consiste nel fatto che egli sembra aver identificato una svolta socioculturale essenziale verso quelle che egli definisce immagini operazionali. Con questo termine si intendono delle immagini che invece di rappresentare le azioni le mettono in atto, le comandano, le controllano e le effettuano. Si tratta dunque di immagini dotate di uno status molto diverso rispetto a quello che siamo soliti attribuire loro, specialmente nel contesto dell'arte o del cinema, dove esse sono intese come qualcosa da vedere, o come oggetti

di contemplazione, svelamento e rivelazione. Si potrebbe d'altronde dire che la storia delle immagini si è ormai divisa in due grandi correnti: non le correnti cui siamo soliti pensare, ovvero quella della documentazione e registrazione da un lato e quella della rappresentazione e della proiezione dall'altro. La contrapposizione dovrebbe piuttosto essere tra il mentire e l'agire, a seconda che le immagini vengano usate a scopo di simulazione, per rendere presente qualcosa che in verità è assente, o invece allo scopo di svolgere delle azioni per procura, azioni che sarebbe troppo complicato o pericoloso svolgere di persona. È a quest'ultimo uso delle immagini, piuttosto che al primo, che Farocki ha dedicato gran parte della sua carriera. Ed è parimenti a quest'uso delle immagini che noi dovremo probabilmente prestare più attenzione in futuro, specialmente se vogliamo cercare di comprendere come il nostro passato partecipi di tale futuro.

Non voglio con questo suggerire che il tropo 'modernità e visualità' abbia esaurito tutto il proprio potenziale. Penso però che potrebbe essere giunto il momento di iniziare a pensare seriamente di dare nuova linfa a questo campo, espandendone i parametri. Forse si dovrebbe smettere di vedere la modernità (principalmente) in termini di 'visualità', ed il cinema dovrebbe tagliare il cordone ombelicale che lo lega alla città – o almeno le città che contano non dovrebbero più essere soltanto quelle europee e statunitensi. Queste operazioni potrebbero d'altronde richiedere un paradigma completamente nuovo per quel che riguarda sia il 'cinema' che il 'modernismo americano', considerato con quanta forza la cultura transnazionale e multimediale ci sfidi ad affrontare questi stessi cambiamenti, che hanno marginalizzato l'Europa come patria del modernismo e hanno portato alla competizione con l'America come motore della modernizzazione.

Traduzione di Lorenzo Marmo

¹ Storici e sociologi, sulla scorta di Max Weber, focalizzano la modernizzazione intorno ai due processi gemelli della secolarizzazione e della razionalizzazione, e fanno risalire il suo inizio all'epoca della Riforma. Per la teoria politica, invece, la modernizzazione ha significato la diffusione della democrazia liberale e l'applicazione dei diritti umani di base, generalmente accompagnati dal consolidamento dello stato nazione. La modernità implica dunque scale e cornici temporali alquanto divergenti (cfr. C.E. BLACK, *The Dynamics of Modernization: A Study in Comparative History*, Harper & Row, New York 1966, trad. it. *La dinamica della modernizzazione: studio di storia comparata*, ILLI, Milano 1971). Il 'modernismo', d'altra parte, come episteme letteraria ed artistica della fine del XIX secolo e l'inizio del XX, è concepito in termini molto più ristretti, e associato ad un certo

numero di movimenti d'avanguardia, tra loro distinti ma interrelati, come l'Impressionismo, il Fauvismo, il Cubismo, il Futurismo, il Dadaismo e il Surrealismo. Pur beneficiando dell'urbanizzazione e delle tecnologie della comunicazione, il modernismo si rivela spesso nemico dichiarato della razionalizzazione. Riscoprendo il 'magico' e l'occulto, esso tende infatti a non fidarsi della democrazia liberale, fino a favorire forme di dittatura (cfr., per esempio, C. NORRIS, *Modernism*, in *The Oxford Companion to Philosophy*, a cura di T. Honderich, Oxford University Press, Oxford and New York 1995, p. 583).

² Sull'emergenza del concetto di 'cultura materiale' in ambito umanistico, e sulle sue origini nel contesto degli studi di antropologia, cfr. V. BUCHLI, *The Material Culture Reader*, Berg Publishing, Oxford 2002.

³ Cfr. M. TAUSSIG, *The Nervous System*, Routledge, New York 1991.

⁴ Cfr. *Cinema and the Invention of Modern Life*, a cura di L. Charney, V.R. Schwartz, University of California Press, Berkeley 1995.

⁵ Un testo influente legato alla tradizione marxista è stato M. BERMAN, *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Penguin, Harmondsworth 1982, trad. it. *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1985. Per una definizione e un'applicazione più ampia del termine 'modernità' come lo adopero io qui nel contesto della ricezione di Walter Benjamin cfr. *Walter Benjamin: Modernity*, a cura di P. Osborne, Routledge, London 2005. Un'interpretazione più apocalittica della modernità si può trovare negli scritti di Zygmunt Bauman, ad esempio nel suo *Liquid Modernity*, Polity, London 2000, trad. it. *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002.

⁶ Le indagini storicamente più dettagliate a proposito dell'affermarsi del visuale come aspetto centrale nella definizione della modernità si trovano in M. JAY, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993 e J. CRARY, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge 1990, trad. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013.

⁷ A questo proposito cfr. l'influente articolo di Martin Heidegger, *Die Frage nach der Technik*, in ID., *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen 1954, trad. it. *La questione della tecnica*, in ID., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, pp. 5-27.

⁸ Cfr. R. KRAUSS, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge 1994, trad. it. *L'inconscio ottico*, Bruno Mondadori, Milano 2008; H. FOSTER, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge 1993.

⁹ W. STRAUVEN, *Marinetti e il cinema: tra attrazione e sperimentazione*, Campanotto, Udine 2006.

¹⁰ M. LAVIN, *Cut With the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Hoch*, Yale University Press, 1993.

¹¹ Nella traduzione si è scelto di alternare l'espressione inglese *cinematic city* e la sua traduzione italiana 'città cinematografica', a seconda che prevalga un'accezione maggiormente metaforica o viceversa un riferimento più concreto allo spazio urbano metropolitano (NdT).

¹² Tre libri particolarmente utili a mappare l'ampiezza ed i limiti di questo tropo sono: *The Cinematic City*, a cura di D. Clarke, Routledge, London 1997; *Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis*, a cura di A. Webber, E. Wilson, Wallflower, London 2008; *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, a cura di M. Shiel, T. Fitzmaurice, Blackwell, Oxford 2009.

¹³ Cfr. R. FISHMAN, *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier*, MIT Press, Cambridge 1982.

¹⁴ J. JACOBS, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York 1961, trad. it. *Vita e morte delle grandi città americane*, Einaudi, Torino 1969.

¹⁵ Cfr. M. CASTELLS, *The Rise of the Network Society*, Blackwell, Oxford 1996, trad. it. *La nascita della società in rete*, Egea, Milano 2002; M. AUGÉ, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, Paris 1992, trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1996; B. TSCHUMI, *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge 1996, trad. it. *Architettura e disgiunzione*, Pendragon, Bologna 2005.

¹⁶ Cfr. C. RUSSELL, *New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema*, in «Cinema Journal», XLIII, n. 3, 2004, pp. 81-85.

¹⁷ Una buona visione d'insieme su tali questioni si trova in A. FRIEDBERG, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley 1993.

¹⁸ Cfr. <www.documenta12.de/fileadmin/pdf/press_kit_02-21-06.pdf> (ultimo accesso 19.02.2015).

¹⁹ *Ivi*.

²⁰ Cfr. W.C. WEES, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York 1993.

²¹ H.U. GUMBRECHT, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2003.

²² Cfr. D. BORDWELL, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge 1998, pp. 140-145.

²³ Per il contesto di questo dibattito e per il significato del termine 'cinema delle attrazioni' cfr. *The Cinema of Attractions Reloaded*, a cura di W. Strauven, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008.

²⁴ Cfr. il blog di Bordwell, *Observations on Film Art*, all'indirizzo <<http://www.davidbordwell.net/blog/>> (ultimo accesso 14.09.2015).

²⁵ In italiano nel testo.

²⁶ Cfr. A. SOKAL, J. BRICMONT, *Fashionable Nonsense: Postmodern Intellectuals' Abuse of Science*, Picador, London 1998, trad. it. *Imposture intellettuali. Quale deve essere il rapporto tra filosofia e scienza?*, Garzanti, Milano 1999; P.R. GROSS, N. LEVITT, *Higher Superstition: The Academic Left and Its Quarrels With Science*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1994.

²⁷ E. THOMPSON, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, MIT Press, Cambridge 2004, p. 122.

²⁸ Cfr. H. FAROCKI, *Controlling Observation*, in *Harun Farocki: Working on the Sight Lines*, a cura di Th. Elsaesser, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004, pp. 289-296.

