

Che cosa è il cinema?

In questa collana:
Prima edizione: febbraio 1999
Seconda ristampa: febbraio 2004

Traduzione dal francese
di Adriano Aprà

Titolo originale dell'opera:
Qu'est-ce que le cinéma? · I · II · III · IV
© Éditions du Cerf, 1958, 1959, 1961, 1962

ISBN 88-11-67458-1

© Garzanti Editore s.p.a., 1973, 1986
© 1999, Garzanti Libri s.p.a., Milano
Printed in Italy

www.garzantilibri.it

Ontologia dell'immagine fotografica

Una psicanalisi delle arti plastiche potrebbe considerare la pratica dell'imbalsamazione come un fatto fondamentale della loro genesi. All'origine della pittura e della scultura, troverebbe il « complesso » della mummia. La religione egizia diretta interamente contro la morte faceva dipendere la sopravvivenza dalla perennità materiale del corpo. Essa soddisfa con ciò un bisogno fondamentale della psicologia umana: la difesa contro il tempo. La morte non è che la vittoria del tempo. Fissare artificialmente le apparenze carnali dell'essere vuol dire strapparne al flusso della durata: ricondurlo alla vita. Era naturale salvare queste apparenze nella realtà stessa della morte, nella sua carne e nelle sue ossa. La prima statua egizia è la mummia dell'uomo conciato e pietrificato nel natro. Ma le piramidi e il labirinto dei corridoi non erano una garanzia sufficiente contro la violazione eventuale del sepolcro; bisognava anche prendere altre assicurazioni contro il caso, moltiplicare le possibilità di salvaguardia. Così si piazzavano presso il sarcofago, assieme al fumento destinato al nutrimento del morto, delle statuette di terracotta, sorta di mummie di ricambio, capaci di sostituirsi al corpo se questo fosse stato distrutto. Si rivela così, nelle origini religiose della statuaria, la sua funzione primordiale: salvare l'essere mediante l'apparenza. E si può senz'altro ritenere come un altro aspetto dello stesso progetto, considerato nella sua modalità attiva, l'orso d'argilla crivellato di frecce nella caverna preistorica, sostituto magico, identificato alla fiera viva, per l'efficacia della caccia.

È chiaro che l'evoluzione parallela dell'arte e della civiltà ha liberato le arti plastiche da queste funzioni magiche (Luigi XIV non si fa imbalsamare: si contenta di un ritratto di Lebrun). Ma essa non poteva che sublimare a uso di un pensiero logico questo bisogno incoercibile di esorcizzare il tempo. Non si crede più all'identità ontologica del modello e del ritratto, ma si ammette che questo ci aiuti a ricordarci di quello, e dunque a salvarlo da una seconda morte spirituale. La fabbricazione dell'immagine si è perfino liberata di ogni utilitarismo antropocentrico. Non si tratta più della sopravvivenza dell'uomo, ma più in generale della creazione di un universo ideale a immagine del reale e dotato di un destino temporale autonomo. « Che vanità la pittura »¹ se non si svela sotto la nostra ammirazione assurda il bisogno primitivo di avere ragione del tempo attraverso la perennità della forma! Se la storia delle arti plastiche non è soltanto quella della loro estetica ma innanzi tutto della loro psicologia, allora essa è essenzialmente quella della rassomiglianza e, se si vuole, del realismo.

La fotografia e il cinema situati in queste prospettive sociologiche spiegherebbero in modo del tutto naturale la grande crisi spirituale e tecnica della pittura moderna che ha inizio verso la metà del secolo scorso.

Nel suo articolo su *Verve*,² André Malraux scriveva che « il cinema non è che l'aspetto più evoluto del realismo plastico il cui principio è apparso verso il Rinascimento, e ha trovato l'espressione limite nella pittura barocca ».

È vero che la pittura universale aveva realizzato diversi equilibri fra il simbolismo e il realismo delle forme, ma nel XV secolo la pittura occidentale ha cominciato a discostarsi dall'unica primordiale preoccupazione della realtà spirituale espressa con mezzi autonomi, per combinarne

¹ Pascal: « Che vanità la pittura, che attira l'ammirazione a causa della somiglianza delle cose di cui non si ammirano gli originali. » (*nd.t.*)

² *Esquisses d'une psychologie du cinéma*, 1939. (*nd.t.*)

invece l'espressione con l'imitazione più o meno completa del mondo esterno. L'avvenimento decisivo fu senza dubbio l'invenzione del primo sistema scientifico e, in qualche modo, già meccanico: la prospettiva (la camera oscura di Leonardo prefigurava quella di Niepce). Esso permetteva all'artista di dare l'illusione di uno spazio a tre dimensioni dove gli oggetti potessero situarsi come nella nostra percezione diretta.

Ormai la pittura era divisa fra due aspirazioni: una propriamente estetica — l'espressione delle realtà spirituali dove il modello viene ad essere trasceso dai simboli delle forme —, l'altra che non è che un desiderio tutto psicologico di rimpiazzare il mondo esterno col suo doppio. Questo bisogno d'illusione, accrescendosi rapidamente con la propria soddisfazione, divorò a poco a poco le arti plastiche. Tuttavia, dato che la prospettiva aveva risolto solo il problema delle forme e non quello del movimento, il realismo doveva prolungarsi naturalmente attraverso una ricerca dell'espressione drammatica nell'istante, sorta di quarta dimensione psichica capace di suggerire la vita nell'immobilità torturata dell'arte barocca.¹

Certo, i grandi artisti hanno sempre realizzato la sintesi di queste due tendenze: le hanno gerarchizzate, dominando la realtà e riassorbendola nell'arte. Ma rimane il fatto che siamo in presenza di due fenomeni essenzialmente differenti che una critica oggettiva deve saper dissociare per comprendere l'evoluzione pittorica. Il bisogno d'illusione non ha cessato dal XVI secolo in poi di elaborare all'interno la pittura. Bisogna tutto mentale, inestetico in se stesso, di cui si potrebbe trovare l'origine solo nella mentalità magica, ma bisogna efficace la cui attrazione ha disorganizzato l'equilibrio delle arti plastiche.

¹ Sarebbe interessante seguire da questo punto di vista la concorrenza, nei giornali illustrati dal 1890 al 1910, fra il *reportage* fotografico, ancora alle origini, e il disegno. Quest'ultimo soddisfaceva soprattutto il bisogno barocco della drammaticità (vedi *Le Petit Journal illustré*). Il senso del documento fotografico si è imposto solo a poco a poco. Si constata del resto, al di là di una certa saturazione, un ritorno verso il disegno drammatico tipo « Radar ».

La disputa del realismo nell'arte deriva da questo malinteso, dalla confusione fra l'estetica e la psicologia, fra l'autentico realismo che ha bisogno di esprimere il significato a un tempo concreto e essenziale del mondo, e il pseudo-realismo dell'inganno ottico (o spirituale) che si soddisfa dell'illusione delle forme.¹ È per questo che l'arte medioevale, per esempio, non sembra soffrire di questo conflitto; a un tempo violentemente realista e altamente spirituale, essa ignorava questo dramma che le possibilità tecniche sono venute a rivelare. La prospettiva è stata il peccato originale della pittura occidentale.

Niepce e Lumière ne furono i redentori. La fotografia, portando a compimento il barocco, ha liberato le arti plastiche dalla loro ossessione della rassomiglianza. La pittura infatti si sforzava in fondo invano di illuderci e questa illusione era sufficiente all'arte, mentre la fotografia e il cinema sono scoperte che soddisfano definitivamente e nella sua stessa essenza l'ossessione del realismo. Per quanto abile sia il pittore, la sua opera sarà sempre ipotecata da una soggettività inevitabile. Sussiste un dubbio sull'immagine a causa della presenza dell'uomo. Di fatto, il fenomeno essenziale nel passaggio dalla pittura barocca alla fotografia non risiede nel semplice perfezionamento materiale (la fotografia resterà per molto tempo inferiore alla pittura nell'imitazione dei colori) ma in un fatto psicologico: la soddisfazione completa del nostro appetito d'illusione mediante una riproduzione meccanica da cui l'uomo è escluso. La soluzione non era nel risultato ma nella genesi.²

¹ Forse la critica comunista in particolare dovrebbe, prima di attribuire tanta importanza all'espressionismo realista in pittura, smettere di parlare di questa come lo si sarebbe potuto fare nel XVIII secolo, prima della fotografia e del cinema. Importa forse assai poco che la Russia sovietica faccia della cattiva pittura dal momento che fa del buon cinema: Eizenštejn è il suo Tintoretto. Importa invece che Aragon voglia persuaderci che lo sia Repin.

² Sarebbe il caso tuttavia di studiare la psicologia di generi plastici minori, come il calco di maschere mortuarie, che presentano anch'essi un certo automatismo nella riproduzione. In questo senso si po-

Per questo il conflitto dello stile e della rassomiglianza è un fenomeno relativamente moderno, di cui non si troverà alcuna traccia prima dell'invenzione della lastra sensibile. È chiaro che l'oggettività affascinante di Chardin non è quella del fotografo. È nel XIX secolo che comincia veramente la crisi del realismo di cui Picasso è oggi il mito e che metterà in causa a un tempo le condizioni di esistenza formale delle arti plastiche e i loro fondamenti sociologici. Liberato dal complesso della rassomiglianza, il pittore moderno l'abbandona al popolo¹, che la identifica ormai da una parte con la fotografia e dall'altra con la sola pittura che vi si applichi.

L'originalità della fotografia in rapporto alla pittura risiede dunque nella sua oggettività essenziale. Del resto, il gruppo di lenti che costituisce l'occhio fotografico sottituito all'occhio umano si chiama appunto « l'obiettivo ». Per la prima volta, un'immagine del mondo esterno si forma automaticamente senza intervento creativo dell'uomo, secondo un determinismo rigoroso. La personalità del fotografo non entra in gioco che per la scelta, l'orientamento, la pedagogia del fenomeno; per quanto possa essere visibile nell'opera finita, essa non vi figura allo stesso titolo di quella del pittore. Tutte le arti sono fondate sulla presenza dell'uomo; solo nella fotografia ne godiamo l'assenza. Essa agisce su di noi in quanto fenomeno « naturale », come un fiore o un cristallo di neve la cui bellezza è inseparabile dalle origini vegetali o telluriche.

teva considerare la fotografia come un calco, un modo di prendere l'impronta dell'oggetto per il tramite della luce.

Ma è proprio « il popolo » in quanto tale ad essere all'origine del divorzio fra lo stile e la rassomiglianza che constatiamo effettivamente oggi? Non si identifica esso piuttosto con l'apparizione dello « spirito borghese » nato con l'industria e che servì appunto da oppositore agli artisti del XIX secolo, spirito che si potrebbe definire con la riduzione dell'arte alle sue categorie psicologiche? Del resto la fotografia storicamente deriva in maniera diretta dal realismo barocco, e Malraux fa notare giustamente che essa non ha dapprima altra preoccupazione che quella « di imitare l'arte » copiando ingenuamente lo stile pittorico. Niepce e la maggior parte dei pionieri della fotografia cercavano del resto con questi mezzi di copiare le stampe. Ciò che sognavano

Questa genesi automatica ha sconvolto radicalmente la psicologia dell'immagine. L'oggettività della fotografia le conferisce un potere di credibilità assente da qualsiasi opera pittorica. Quasi che siano le obiezioni del nostro spirito critico siamo obbligati a credere all'esistenza dell'oggetto rappresentato, effettivamente ri-presentato, cioè reso presente nel tempo e nello spazio. La fotografia beneficia di un transfert di realtà dalla cosa alla sua riproduzione.¹ Il disegno più fedele ci potrà dare maggiori ragguagli sul modello ma non possederà mai, a dispetto del nostro spirito critico, il potere irrazionale della fotografia che comporta la nostra credenza.

Così la pittura non è più, d'un tratto, che una tecnica inferiore della rassomiglianza, un *ersatz* dei procedimenti di riproduzione. L'obiettivo solo ci dà dell'oggetto un'immagine capace di « smuovere », dal fondo del nostro inconscio, questo bisogno di sostituire all'oggetto più che un calco approssimativo: l'oggetto stesso, ma liberato dalle contingenze temporali. L'immagine può essere sfocata, deformata, scolorita, senza valore documentario, ma essa proviene attraverso la sua genesi dall'ontologia del modello: essa è il modello. Di qui il fascino delle fotografie d'album. Quelle ombre grige o seppia, fantomatiche, quasi illeggibili, non sono più i tradizionali ritratti di famiglia, sono la presenza inquietante di vite arrestate nella loro durata, liberate dal loro destino non dal prestigio dell'arte

era produrre opere d'arte senza essere artisti, per decalcomania. Progettato, questo, tipicamente ed essenzialmente borghese, che però conferma la nostra tesi elevandola in qualche modo al quadrato. Era naturale che il modello più degno d'imitazione apparisse dapprima al fotografo l'oggetto d'arte per il fatto che esso imitava già ai suoi occhi la natura, « ma in meglio ». Ci voleva un certo tempo perché, divenendo lui stesso artista, il fotografo arrivasse a comprendere che non poteva copiare altro che la natura.

1 Bisognerebbe introdurre qui una psicologia della reliquia e del « souvenir » che beneficiano anch'essi di un transfert di realtà che deriva dal complesso della mummia. Ci limitiamo a segnalare che la Santa Sindone di Torino realizza la sintesi della reliquia e della fotografia. La sagoma del Cristo, infatti, vi è particolarmente ben visibile con mezzi fotografici, come risulta dall'illustrazione che compare nell'edizione originale del libro di Bazin accanto a questa nota. (n.d.r.)

ma dalla virtù di un meccanismo impassibile; la fotografia infatti non crea eternità, come l'arte, ma imbalsama il tempo, lo sottrae solamente alla sua corruzione.

In questa prospettiva, il cinema appare come il compimento nel tempo dell'oggettività fotografica. Il film non si contenta più di conservare l'oggetto avvolto nel suo istante, come, nell'ambra, il corpo inerte degli insetti di un'era trascorsa; esso libera l'arte barocca dalla sua catalissi convulsiva. Per la prima volta, l'immagine delle cose è anche quella della loro durata e quasi la mummia del cambiamento.

Le categorie¹ della rassomiglianza che specificano l'immagine fotografica determinano dunque anche la sua estetica in rapporto alla pittura. Le virtualità estetiche della fotografia risiedono nella rivelazione del reale. Un riflesso sul marciapiede bagnato, il gesto di un bambino, non dipende da me distinguerti nel tessuto del mondo esterno; solo l'impassibilità dell'obiettivo, spogliando l'oggetto dalle abitudini e dai pregiudizi, da tutte le scorie spirituali di cui l'avvolgeva la mia percezione, poteva renderlo vergine alla mia attenzione e pertanto al mio amore. Sulla fotografia, immagine naturale di un mondo che noi non sappiamo o non potremmo vedere, la natura in definitiva fa più che imitare l'arte: imita l'artista.

Essa può perfino superarlo nel suo potere creatore. L'universo estetico del pittore è eterogeneo all'universo che lo circonda. Il quadro racchiude un microcosmo sostanzialmente ed essenzialmente differente. L'esistenza dell'oggetto fotografato partecipa al contrario dell'esistenza del modello come un'impronta digitale. Con ciò, essa si aggiunge realmente alla creazione naturale invece di sostituirgliene un'altra.

1 Uso il termine « categoria » nell'accezione che gli dà Gouhier nel suo libro sul teatro, quando distingue le categorie drammatiche da quelle estetiche. Come la tensione drammatica non implica alcun valore d'arte, così la perfezione dell'imitazione non s'identifica con la bellezza; essa costituisce soltanto una materia prima nella quale il fatto artistico viene ad iscriversi.

Il surrealismo lo aveva intravisto quando faceva appello alla gelatina della lastra sensibile per generare la sua teratologia plastica. Il fatto è che, per il surrealismo, il fine estetico è inseparabile dall'efficacia meccanica dell'immagine sul nostro spirito. La distinzione logica fra immaginario e reale tende ad abolirsi. Ogni immagine dev'essere sentita come oggetto e ogni oggetto come immagine. La fotografia rappresenta dunque una tecnica privilegiata della creazione surrealista poiché realizza un'immagine che partecipa della natura: una allucinazione vera. L'utilizzazione del *trompe-l'oeil* e della precisione meticolosa dei dettagli nella pittura surrealista ne è la controprova.

La fotografia appare dunque per l'appunto come l'avvenimento più importante della storia delle arti plastiche. A un tempo liberazione e compimento, essa permette alla pittura occidentale di sbarazzarsi definitivamente dell'ossessione realista e di ritrovare la sua autonomia estetica. Il « realismo » impressionista, sotto i suoi alibi scientifici, è all'opposto del *trompe-l'oeil*. Il colore poteva d'altronde divorare la forma solo in quanto questa non aveva più importanza imitativa. E quando, con Cézanne, la forma riprenderà possesso della tela, non sarà più in ogni caso secondo la geometria illusionista della prospettiva. L'immagine meccanica, opponendo alla pittura una concorrenza che raggiungeva, al di là della rassomiglianza barocca, l'identità del modello, la costringeva a convertirsi a sua volta in oggetto.

Che vanità ormai la condanna pascaliana! dato che la fotografia ci permette da una parte di ammirare nella sua riproduzione l'originale che i nostri occhi non sarebbero stati capaci di amare e nella pittura un puro oggetto la cui ragione ha cessato di essere il riferimento alla natura.

D'altra parte il cinema è un linguaggio. (1945)

1 Vedi nota 1, p. 4. (n.d.t.)

Ciò che rivela paradossalmente la lettura dello splendido libro di Georges Sadoul sulle origini del cinema¹ è, nonostante il punto di vista marxista dell'autore, la sensazione di una inversione dei rapporti fra l'evoluzione economica e tecnica e l'immaginazione dei ricercatori. Mi pare che tutto si svolga come se si dovesse qui ribaltare la causalità storica che va dall'infrastruttura economica alle sovrastrutture ideologiche e considerare le scoperte tecniche fondamentali come incidenti felici e favorevoli, ma essenzialmente secondari in rapporto all'idea preliminare degli inventori. Il cinema è un fenomeno idealista. L'idea che gli uomini se ne erano fatti esisteva ben salda nel loro cervello, come nel cielo platonico, e ciò che ci colpisce è piuttosto la resistenza tenace della materia all'idea che non le suggestioni della tecnica sull'immaginazione dei ricercatori.

Di fatto il cinema non deve quasi nulla allo spirito scientifico. I suoi padri non sono scienziati (eccettuato Marey, ma è significativo che Marey non si interessasse che all'analisi del movimento, e per niente al processo inverso che permetteva di ricomporlo). Perfino Edison non è in fondo che un geniale *bricoleur*, un gigante del concorso Lépine. Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Deménil, Louis Lumière stesso sono dei monomani, degli sconsiderati, dei *bricoleurs* o, nel caso migliore, degli industriali ingegnosi. Quanto al meraviglioso, al sublime Emile Reynaud, chi non vede che i suoi disegni animati sono il risultato dell'inseguimento tenace di un'idea fissa? Si renderebbe conto assai male della scoperta del cinema partendo dalle scoperte tecniche che l'hanno permesso. Al contrario una realizzazione approssimativa e complicata dell'idea precedente quasi sempre la scoperta industriale che sola può consentirne l'applicazione pratica. Così, se ci sembra evi-

1 *L'invention du cinéma*, tomo 1, ed. Denoël (fr. it.): *Storia generale del cinema. I. Le origini e i pionieri (1832-1909)*, parte prima: *L'invenzione del cinema (1832-1897)*, ed. Einaudi.