

La questione dell'estetica cinematografica

La posizione di Adorno riguardo alla cultura di massa, in particolare ai media tecnici come il cinema, spesso è stata liquidata come “mandarina”, miope e conservatrice. Sia nell'ambito della nuova sinistra sia in quello dei *cultural studies*, Adorno ha finito per diventare scomodo per quegli studiosi che hanno esaltato Benjamin, i quali vedevano in lui un intellettuale borghese ma capace di intuire le dimensioni progressive e utopistiche di tali media. Questo rigetto è dovuto soprattutto alla teoria dell'“industria culturale” proposta in *Dialettica dell'Illuminismo* (1947), scritto da Horkheimer e Adorno durante l'esilio americano (1941-1944).¹ Va ricordato che i due autori criticarono aspramente l'industria culturale, interpretandola come un sistema secondario di sfruttamento, dominio e integrazione, grazie al quale il capitalismo avanzato subordinava qualsiasi attività culturale, alta o bassa che fosse, a un unico scopo: fare dello spettatore/ascoltatore un consumatore. Se l'industria culturale aveva mercificato avidamente l'esperienza umana, riducendo ogni arte a pubblicità, qualsiasi tentativo di differenziarsi era destinato a essere assimilato dal sistema e a rafforzarlo; sembrava che fossero impensabili pratiche cinematografiche o mass media tecnologici alternativi.

I limiti della critica adorniana all'industria culturale – come i problemi ereditati dalla teoria lukacsiana della reificazione e dal suo concetto hegeliano di totalità, la tacita equivalenza tra la cultura di massa del capitalismo americano e il suo equivalente nazista, e determinate tesi sul cinema – sono tutti temi ampiamente discussi, descritti e storicizzati. Non intendo riprendere tali dibattiti. Preferisco concentrarmi sui contributi di Adorno all'estetica cinematografica, su quelle riflessioni che appaiono ai margini e negli interstizi della dicotomia tra cultura di massa e opera d'arte.² Come osservò per tempo Andreas Huyssen, Adorno fu uno dei pochi studiosi a ribadire che non si poteva parlare dell'una senza parlare dell'altra. Aveva imparato da Benjamin la lezione secondo la quale – come dice Huyssen – «fin dalla loro simultanea apparizione intorno alla metà del XIX secolo, Modernismo e cultura di massa furono costretti a un *pas-de-deux*».³ Ma, in contrasto con Benjamin, Adorno ribadiva che l'autonomia dell'arte era

ancora importante, anche se ormai l'aura era in piena e irreversibile decadenza (o sopravviveva in false resurrezioni). Come scrisse nella sua celebre replica al saggio sull'opera d'arte, «entrambe [quella più alta e quella più bassa] portano le stigmate del capitalismo, ed entrambe hanno in sé i germi di un cambiamento (ma naturalmente non il termine medio tra Schönberg e il cinema americano); sono le due metà divise di una libertà totale, e non si possono sommare».⁴

Non si può parlare delle riflessioni di Adorno sull'estetica cinematografica separandole dalla sua analisi delle funzioni sociali, economiche e ideologiche del cinema all'interno dell'industria culturale, nonché dalla sua filosofia dell'arte moderna. La vera questione dell'estetica cinematografica – che per Adorno è anche la questione della possibilità stessa di un'estetica cinematografica – è espressa dai principi dell'arte autonoma più avanzata, specialmente della musica. In verità, si può individuare uno dei punti deboli della teoria dell'industria culturale proprio nella sua posizione normativa, tanto più dal momento che il canone modernista di Adorno – in cui rientrano Schönberg, Beckett e il Cubismo – è piuttosto ridotto. Tuttavia, per lo stesso motivo, egli riteneva che le aporie e le possibilità del cinema costituissero una sfida implicita all'arte moderna, in particolare al rapporto esistente fra la tecnica estetica e la tecnologia industriale. In prima istanza, all'interno della configurazione dialettica di Modernismo e cultura di massa, il cinema riceve lo stesso verdetto emesso contro l'industria culturale, ma rappresenta anche un *pharmakon* per l'estetica moderna.

In realtà, nell'opera di Adorno, quello del cinema – come quello dei media vivivi in generale – è un tema secondario. Mentre era coinvolto nella musica in qualità di critico, compositore ed esecutore, aveva per il cinema un interesse più che altro teorico. Nondimeno, come hanno rilevato studi recenti, il suo impegno nei confronti del cinema – diretto o indiretto, cioè manifestato all'interno di riflessioni su altri media tecnologici – fu più ampio e complesso di quanto generalmente si pensi. Nel suo lavoro su di esso si possono distinguere tre diverse fasi. La prima è quella rappresentata dagli scritti iniziali – per lo più destinati alla rivista viennese *Musikblätter des Anbruch*, per la quale scrisse a partire dal 1925, entrando a far parte del suo comitato di redazione nel 1929 –, riguardanti taluni aspetti della cultura di massa: la musica leggera, il kitsch, l'operetta europea, i successi popolari, il jazz e la «musica meccanica», che comprendeva le registrazioni su disco, la radio e i «problemi musicali del cinema» muto e sonoro.⁵ Appartengono a questa fase anche le annotazioni occasionali presenti nelle recensioni dei primi anni trenta agli spettacoli dell'Opera di Francoforte, nelle quali si parla del cinema come di un antidoto al genere operistico.⁶

La seconda fase è quella che va da Oxford – dove Adorno scrisse *Über Jazz* (Sul jazz, 1936) e *Il carattere di feticcio della musica e il regresso dell'ascolto* (scritto nel 1936 e pubblicato nel 1938) – all'esilio negli Stati Uniti (1938-1949). È la fase in cui Adorno si dedica più intensamente – in senso teoretico, empirico e politico – al cinema e

agli altri media tecnologici e commerciali, specialmente alla radio.⁷ Mentre stava elaborando la sua critica dell'industria culturale – da *Dialettica dell'Illuminismo* a *Minima moralia* (1944-1947) –, entrò in contatto con la comunità dei cineasti hollywoodiani e venne coinvolto attivamente. Esempio di tale coinvolgimento (portato alla luce da Gertrud Koch e da David Jenemann) è il progetto di un film sperimentale, delineato in un articolo non firmato ma scritto da Adorno, Horkheimer e altri membri dell'Institute for Social Research: *Research Project on Anti-Semitism* (Progetto di ricerca sull'antisemitismo, 1941).⁸ Ideato nel più ampio contesto del progetto degli "Studies in Prejudice", nati sotto gli auspici dell'American Jewish Congress, *Below the Surface* (Sotto la superficie) – provvisoriamente chiamato *The Accident* (L'incidente) –, era un film sperimentale che intendeva verificare gli atteggiamenti discriminatori nei confronti degli ebrei. Il film non superò la fase del soggetto, anche se fra il 1943 e il 1946 Adorno ne scrisse parecchi trattamenti, ricevendo contributi da Kracauer e da Hans Richter. Il progetto venne proposto a parecchi produttori di Hollywood e ottenne l'appoggio del regista, produttore e sceneggiatore della sinistra liberale Dore Schary, che in quel periodo era (sia pure in modo discontinuo) alla guida della Metro Goldwin Mayer, e contribuì a sua volta alla stesura del trattamento.

L'altro, e più noto, progetto che indusse Adorno a prendere in considerazione il cinema in termini sia estetici sia creativi, fu *La musica per film*, scritto in collaborazione con il compositore Hanns Eisler nel 1944.⁹ Seguendo la traiettoria del pensiero di Adorno, questo libro – che analizzava criticamente le musiche da film di Hollywood – riprendeva temi del saggio *Versuch über Wagner* (Saggio su Wagner, scritto nel 1938 e pubblicato nel 1952), come la critica al programma estetico del *Gesamtkunstwerk* (l'opera d'arte totale), che tendeva alla fusione dei materiali e alla prevalenza degli effetti. Alla sua idea di una musica alternativa da film dava forma la Seconda scuola viennese, rappresentata specialmente da Schönberg – il cui *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, op. 34 (Musica d'accompagnamento per una scena cinematografica), viene analizzato in quel libro – e da Alban Berg, compositore che aveva un grande interesse per il cinema e la musica da film, e che aveva cercato equivalenti musicali delle tecniche cinematografiche, in modo più evidente nella musica che avrebbe dovuto accompagnare la proiezione del film previsto per la sua opera *Lulu*. Da parte sua, Eisler contribuì con la sua esperienza di compositore di musica da film – prima a Weimar, in film come *Kuhle Wampe* (Pancia fredda, di Slatan Dudow, 1932), e poi a Hollywood, in film come *Anche i boia muoiono* (di Fritz Lang, 1943) – e di fautore di un'estetica del montaggio che si rifaceva a Brecht e a Èjzenštejn.¹⁰ Quando apparve in traduzione inglese nel 1947, *La musica per film* aveva come unico autore Eisler, dato che Adorno non voleva essere coinvolto negli attacchi della commissione McCarthy a quest'ultimo e a suo fratello Gerhart. Nel 1949, Eisler pubblicò nella Repubblica Democratica Tedesca una versione abbreviata del libro, ma quella completa, *Komposition für den Film* – con

una nuova prefazione di Adorno, che porta i segni inconfondibili della sua caratteristica idiosincrasia nei confronti dei periodi lunghi – apparve soltanto nel 1969, poco prima della sua morte, quando finalmente si decise ad apparire come coautore.¹¹

Con la decisione di (ri)pubblicare *Komposition für den Film*, giunge al culmine la terza fase del lavoro di Adorno sul cinema e i mass media tecnologici, che presumo sia iniziato con il suo ritorno in Germania dopo la fine della Seconda guerra mondiale. Tra gli scritti di questa fase, che confermano – rivedendola – l'analisi dell'industria culturale, ci sono i saggi sulla televisione (basati sulle ricerche compiute negli Stati Uniti nel 1952-1953) e *Ricapitolazione sull'industria culturale* (1963), che estende le sue critiche alla gestione culturale della Repubblica Federale di Germania. Ma questa fase è contraddistinta anche dal tentativo di interpretare il cinema nel contesto dell'arte moderna e dell'estetica modernista, enunciato in modo esauriente in *Teoria estetica* (pubblicato postumo nel 1970). La trattazione più ampia delle questioni estetiche del cinema resta *Cinema in trasparenza*. In quest'opera Adorno dichiara la sua simpatia per il Nuovo cinema tedesco in seguito all'*Oberhausener Manifest* (1962). Il saggio in questione testimonia l'amicizia di Adorno con il portavoce del gruppo che ne fu promotore, lo scrittore e cineasta Alexander Kluge, con il quale Adorno sperava di riprendere il suo lavoro sulla musica da film, dando spazio al nuovo cinema internazionale.¹² Ma non meno importanti sono le annotazioni sul cinema sparse in altri testi – per esempio, in *Teoria estetica* – e negli scritti sulla musica.

Questo capitolo, imperniato su *Cinema in trasparenza*, comincia con dare un orientamento al problema che Adorno considerava cruciale per la questione di un'estetica cinematografica – il rapporto fra tecnica e tecnologia –, problema che, sia pure con coloriture diverse, continua ad assillare i dibattiti sul cinema nell'epoca della cultura dell'immagine digitale. Secondo Adorno, la dipendenza del cinema dalla tecnologia industriale, in quanto mezzo di riproduzione meccanica e diffusione, ha finito per controllare e impedire l'evoluzione della tecnica artistica, intesa come organizzazione interna del materiale estetico. Un aspetto essenziale (anche se non l'unico) del problema è la pretesa, fotograficamente fondata, del cinema di essere immediato e verosimile, e di tendere alla rappresentazione iconica, pretesa che limita le possibilità di una strutturazione assoluta (anche nei film astratti). Di seguito, esaminerò le strategie immaginate da Adorno per contrastare tale tendenza rappresentativa, e particolarmente l'idea che il cinema sia una forma di "scrittura", cosa che negherebbe l'apparente identità del flusso di immagini e attribuirebbe al cinema l'essenziale polarità estetica di mimetico e costruttivo. L'idea che il cinema sia una forma di scrittura ci riporta indietro – con un *excursus* nella teoria adorniana della cultura di massa come scrittura geologica – all'analisi del cinema nel contesto dell'industria culturale. Il capitolo si concluderà rintracciando spunti alternativi del pensiero di Adorno sul cine-

ma, che si trovano nei concetti di bellezza naturale, temporalità e movimento, in parte tratti dagli scritti sulla musica. Si tratta di spunti in cui la negazione dell'immagine in movimento si attenua, poiché si ritiene che essa dia luogo a pratiche meno assolute e a un'interpretazione più produttiva del cinema come esperienza estetica.

8.1 Tecnica e tecnologia

Il pensiero adorniano riguardante la compenetrazione di tecnica artistica e tecnologia industriale non si limita al cinema. Questa compenetrazione costituisce un problema particolare per il cinema – che anzitutto è un'arte eteronoma –, ma riguarda altrettanto l'arte autonoma, e specialmente l'arte moderna che esordì nella prima metà del XIX secolo. In *Teoria estetica*, Adorno sostiene che la relazione fra la tecnica interna, di ordine estetico, e la tecnologia extraestetica sia storicamente e dialetticamente mediata, e la considera come il fulcro del potere di negazione dell'opera d'arte e insieme come la fonte di una complicità che neutralizza tale potere. Queste riflessioni offrono una prospettiva che può aver fatto concludere ad Adorno – che di tanto in tanto la pensò effettivamente così – che il cinema occupasse un posto speciale nella discussione sull'arte moderna.

Il significato dei termini tedeschi *Technik* e *Technologie*, per lo meno nel periodo in cui scrisse Adorno, non corrispondeva del tutto a quello dei loro equivalenti inglesi, *technique* e *technology*. Il primo termine denota la padronanza artistica degli aspetti formali dell'opera, o qualsiasi abilità e metodo artigianale, mentre il secondo un complesso di strumenti e processi meccanici e industriali. In entrambe le lingue, il senso della parola "tecnologia" è quello di un "ramo della conoscenza" che comprende in sé le tecniche individuali.¹³ Ma il campo semantico della parola tedesca *Technik* è ben più ampio di quello di *technique*, dato che si riferisce alle prassi artistiche e non artistiche, industriali e preindustriali. Dunque, in *Dialettica dell'Illuminismo* il termine *Technik* denota i principi e i metodi mediante i quali si controlla e si domina la natura, siano essi industrial-capitalistici, artigianali o magico-arcaici; nel capitolo sull'industria culturale (e nel suo seguito, *Schema der Massenkultur*), il termine viene applicato anche alle tecnologie di tipo meccanico su cui si basano i generi popolari e al feticizzato virtuosismo che assicura la diffusione su vasta scala delle merci culturali. Tuttavia, in *Teoria estetica* e negli scritti adorniani sulla musica, il termine *Technik* concerne anzitutto le tecniche artistiche, quella «padronanza del materiale», o «innervazione» del – e riflessione sul – *métier*: cioè i procedimenti e le convenzioni formali in base ai quali, e contro i quali, opera l'artista, in tensione dialettica con il *Gehalt* espressivo-mimetico dell'opera (si noti che *Gehalt* non corrisponde esattamente a "contenuto").¹⁴ In queste opere, quando viene usato per indicare le tecnologie industriali, il termine *Technik* viene modificato dall'aggettivo

“extra-artistico” o definito dal contesto; invece, solo sporadicamente il termine *Technologie* viene associato agli aggettivi artistico (*künstlerisch*) o estetico.¹⁵

In *Teoria estetica*, la fluidità dei significati attribuiti al termine *Technik* ha un valore metodologico. «L'antagonismo nel concetto di tecnica, intesa questa sia come determinazione interna all'estetica sia come sviluppo esterno alle opere d'arte, non va pensato come assoluto» (AT 33). Adorno insiste sull'unità concettuale di tecnica e tecnologia, poiché lo sviluppo di una tecnica interna all'estetica, in quanto forza produttiva, è legato al progresso delle tecnologie extraestetiche; tuttavia, la dinamica di tale relazione è soggetta a variazioni storiche. L'antagonismo interno al concetto di *Technik* «ha origine storica e può cessare. Già oggi nell'elettronica si possono ricavare produzioni artistiche dalla costituzione specifica di “media” sorti al di fuori dell'arte» (*ibidem*).

L'asserzione adorniana relativa alla variabilità storica del concetto, specialmente per quanto riguarda la musica elettronica contemporanea, risponde al noto quesito sull'origine comune di entrambi i significati di *Technik* nell'antichità greca, che annovera le tecniche artistiche fra le altre tecniche artigianali.¹⁶ La differenza tra le tecniche artistiche e quelle artigianali, dice Adorno, è già rintracciabile nei disegni sulle pareti delle caverne: «L'obiettivazione del disegno rupestre rispetto a ciò che cade immediatamente sotto gli occhi contiene già il potenziale del procedimento tecnico che ha per effetto la separazione di ciò che è visto dall'atto soggettivo del vedere». Qui la questione della tecnica estetica è legata al tema della riproduzione, dell'esecuzione di un'opera che deve essere percepita da molti. «Ogni opera, in quanto destinata a molti, è già idealmente la propria riproduzione» (*ibidem*). Questo argomento fa parte di una ricorrente obiezione all'idea benjaminiana di riproducibilità tecnica come spartiacque storico fra l'arte auratica e quella basata sulla meccanica. Il punto di vista di Adorno si manifesta in modo esemplare nel caso della riproduzione musicale, dell'esecuzione di un'opera: «Ovviamente, non si può applicare direttamente alla musica la teoria [di Benjamin], perché non si può concepire una musica – eccettuando forse le improvvisazioni, che non contano [*sic*] – che non si basi sull'idea di riproducibilità».¹⁷

Nella teorizzazione adorniana del rapporto fra tecnica artistica e tecnologia industriale, c'è un'altra genealogia, che sembra altrettanto importante. Nella sezione della *Teoria estetica* intitolata “Tecnica” (tra virgolette, dato che allude allo slogan giornalistico «l'arte nell'era della tecnica»), Adorno s'interroga sull'affinità dei procedimenti artistici con «la prassi artigianale della produzione medievale di beni, con cui, per resistenza contro l'integrazione capitalistica, l'arte non ha mai rotto completamente il collegamento». Questa affinità anacronistica fra le tecniche artistiche e quelle artigianali dà luogo sia alla differenza tra l'arte moderna e la tecnologia sia alla sua relazione dialettica con quest'ultima. «La soglia fra artigianato e tecnica nell'arte non è, come invece nella produzione materiale,

rigorosa quantificazione dei procedimenti, inconciliabile col “telos” qualitativo; e neanche l'introduzione di macchine; piuttosto è il prevalere della libera possibilità di disporre [*Verfügung*] dei mezzi mediante la coscienza, in contrapposizione al tradizionalismo, sotto la cui veste quella possibilità di disporre maturò» (AT 213; AT 316).

La differenziazione dell'arte e dalle attività artigianali nel corso della divisione capitalistica del lavoro dà origine alla tecnica artistica nel senso della «libera possibilità di disporre dei mezzi mediante la coscienza», cioè di un controllo del materiale estetico che esclude procedure esaurite e obsolete. Allo stesso tempo, l'assidua produzione individuale dell'arte, il suo estraniato sedimento artigianale, la mette in conflitto con le condizioni prevalenti della produzione, determinate dal più avanzato sviluppo industrial-capitalistico della tecnologia.

Adorno osserva che il concetto di tecnica artistica affiora relativamente tardi, alla vigilia della Rivoluzione francese, e viene associato insistentemente al «primato del fare». Inoltre essere «puntato contro l'illusione dell'essenza organica dell'arte» è un tratto distintivo del Modernismo, da Mallarmé a Valéry, passando per il Cubismo e il Costruttivismo, qualunque sia il medium o il genere (AT 60, 34). La «tecnicizzazione» (*Technifizierung*) dell'arte «impone la disponibilità [cioè «la possibilità di disporre liberamente della tecnica»] come principio» (AT 59; AT 94). Tuttavia, il predominio della tecnica artistica nel Modernismo alza la posta dell'autonomia estetica. Da una parte, la logica formale immanente all'opera d'arte – la sua kantiana “finalità senza un fine” – continua a essere la condizione della sua autonomia, e perciò della sua relazione antitetica con il mondo empirico.¹⁸ D'altra parte, le moderne opere d'arte, «con la loro tecnicizzazione, che le incatena indissolubilmente alle forme finalizzate, entrano in contraddizione con la loro mancanza di scopo» (AT 217). Nella misura in cui le moderne opere d'arte aspirano alle forme funzionali della tecnica non artistica, il paradosso kantiano si aggrava fino a produrre un'antinomia: in altre parole, l'adattamento delle opere d'arte ai modelli industriali della razionalità cancella la loro differenza dall'esistenza empirica, dal mondo delle merci. Questa antinomia è alla base della polemica adorniana nei confronti dell'arte applicata (*Kunstgewerbe*) e dell'estetica funzionalista della *Neue Sachlichkeit*.

Adorno, come Benjamin e Kracauer, sostiene che l'arte moderna debba «dimostrarsi all'altezza dell'industrialismo avanzato». Tuttavia, il moderno non è un concetto cronologico, bensì «il postulato, formulato da Rimbaud, di un'arte dalla coscienza quanto mai progredita, e i cui procedimenti più avanzati e differenziati si compenetrano con le esperienze più avanzate e differenziate» (AT 33; AT 57). Questo postulato non si realizza né sul piano del contenuto – e tanto meno mediante la rappresentazione realistica del mondo industrializzato – né mediante «un'arte delle macchine intesa quale pseudomorfo», che assuma la forma del funzionalismo estetico, o mediante un'imitazione dei ritmi del-

la tecnologia industriale.¹⁹ Piuttosto, riguarda il coinvolgimento dell'arte nelle modalità irrevocabilmente mutate dell'esperienza (*Erfahrung*): «Nelle riflessioni sull'arte dell'epoca giornalmisticamente detta tecnica, che poi è caratterizzata dai rapporti sociali di produzione tanto quanto dallo stadio delle forze produttive che in quelli sono costrette, si rileva giustamente non tanto l'adeguatezza dell'arte allo sviluppo tecnico quanto il mutamento di modi di esperienza costitutivi, che si cristallizzano nelle opere d'arte. La questione verte sul mondo estetico delle immagini [*Bilderwelt*]: il mondo delle immagini preindustriali dovette irrimediabilmente cadere» (AT 218; AT 324).²⁰ Questa asserzione riguarda specialmente l'esperienza della natura, e particolarmente l'impossibilità di celebrare artisticamente una natura intatta, quasi fosse una riserva idilliaca vincolata a un'immediatezza ormai perduta; ecco perché Adorno trova anacronistica la lirica della natura.²¹

La questione del modo in cui l'arte moderna affronta la dialettica storica della tecnica artistica e della tecnologia (industriale, urbana e militare) è dunque mediata da due termini: esperienza e mondo delle immagini. Questi termini implicano una soggettività che differisce dall'asserzione soggettiva del controllo, sia nella sfera tecnica interna sia in quella extraestetica. Il soggetto dell'esperienza prova un senso di sofferenza e di perdita, già riscontrato in Benjamin, che ha a che fare con i danni inferti dal capitalismo industriale alle condizioni di vita degli esseri umani e alla minacciata perdita della capacità di percepire e comprendere i cambiamenti, cioè alla perdita di una specifica esperienza storica e dell'esperienza in quanto medium costitutivo, ormai irrevocabilmente in declino. Come dice Adorno, «moderna è l'arte che secondo il suo modo di avere esperienze e come espressione della crisi dell'esperienza assorbe ciò che l'industrializzazione ha maturato sotto i rapporti di produzione dominanti» (AT 34; AT 57). Qui la tecnica estetica si accorda con quella funzione omeopatica, nei riguardi della tecnologia, presente nella teorizzazione del cinema come seconda tecnica e come gioco. Come Adorno dice altrove, «in arte il progresso tecnologico è dovuto non da ultimo alla dialettica della tecnica che rimedia ai danni inferti dalla tecnologia [*durch Technik gutzumachen, was Technik frevelte*]». ²²

Come la categoria dell'esperienza, il concetto a essa correlato di «mondo delle immagini» ha un substrato collettivo e un fondamento materiale nell'inconscio e nel preconcio, nei sogni e nei sogni a occhi aperti. Adorno definisce lo *status* di tali immagini – siano esse immagini pre-estetiche o *imageries* estetiche – in contrasto con Klages e Jung, che concepivano le immagini dell'inconscio collettivo come un'arcaica e immutabile realtà (AT 85). Piuttosto, sostiene che la realtà delle immagini è quella dei processi storici in esse sedimentati, e rifratti sul piano dell'esperienza. È così che esse costituiscono il materiale dell'arte. «L'arte è mimesi del mondo delle immagini e allo stesso tempo ne è la chiarificazione ragionevole, mediante forme di controllo» (AT 218; AT 324). In questo contesto, la

mimesi denota un'arcaica e preindividuale affinità con l'altra – disparata e differente – ricettività dell'inconscio, dell'indeterminato, dell'evanescente.²³

È importante capire che il concetto adorniano di mimesi, benché abbia un fondamento antropologico, non è una categoria astorica; in verità, proprio la sua storicità è la condizione della capacità dell'arte di rispondere al mondo trasformato dall'industria. Citando la prefazione marxiana ai *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, Adorno afferma che il differenziarsi di quella soggettività che è essenziale per l'arte moderna fa parte dello sviluppo delle forze produttive, sia nell'ambito estetico sia in quello non estetico. Nell'arte, irriducibile alla coscienza progredita è la spontaneità, nella quale lo “spirito del tempo” assume una specificità che va oltre la semplice riproduzione dello *status quo*. Ma la spontaneità estetica, quell'impulso mimetico che «è resistenza determinata al reale, la quale passa attraverso l'adattarsi a esso», è prodotta storicamente quanto i procedimenti estetici e l'antagonistica realtà extraestetica. Come dice Marx, «ogni epoca risolve i problemi che le si pongono; effettivamente in ciascuna epoca sembrano crescere le forze estetiche produttive, i talenti, che come da una seconda natura reagiscono allo stato della tecnica [*Technik*] e lo portano avanti in una specie di *mimesi secondaria*. Quindi le categorie che passano per extratemporali, per disposizioni naturali sono mediate temporalmente: *lo sguardo cinematografico si presenta come cosa innata*» (AT 193; AT 287; i corsivi sono miei). Come Benjamin e Kracauer, Adorno nota una trasformazione della percezione sensoriale e della soggettività nell'epoca moderna. Però, mentre i primi mettono in rilievo la natura collettiva di tale trasformazione, Adorno sostiene che sono le peculiarità individuali a mediare l'esperienza collettiva: «Nell'estetico essere-per-sé si è rifugiato ciò che è scampato al progressismo collettivista, alla signoria. Ogni idiosincrasia, grazie al suo momento mimetico e preindividuale, vive di forze collettive, inconsapevoli di se stesse». ²⁴

La teorizzazione adorniana del rapporto fra la tecnica artistica e la tecnologia industriale è stimolata – se non causata – dalla diffusione senza precedenti dei procedimenti tecnologico-industriali nell'ambito dell'arte e della cultura. Adorno sostiene, opponendosi a Benjamin, che la riproduzione su larga scala non abbia generato una nuova legge formale immanente; le sue tecnologie rimangono esterne all'organizzazione artistica, alla logica interna dell'opera. «Perfino nel film i momenti industriali e quelli estetico-artigianali si scindono sotto la pressione economico-sociale» (AT 217). In *Ricapitolazione sull'industria culturale* (1963), nega che agli elementi «estetico-artigianali» vada riconosciuto lo *status* di tecnica artistica: «Nell'industria culturale, invece, [la tecnica] essendo a priori una tecnica di distribuzione e di riproduzione meccanica, rimane sempre esterna al proprio oggetto». ²⁵ La supremazia della tecnologia (industriale) impedisce, o per lo meno riduce considerevolmente, lo sviluppo della tecnica estetica, intesa come «inconsapevole controllo dei mezzi estetici».

Ma l'insoddisfazione di Adorno riguardo al cinema ruota intorno alla tesi che

la riproduzione tecnologica precluda lo sviluppo autonomo della tecnica cinematografica, piuttosto che intorno all'idea (come osserva parlando della musica elettronica) secondo la quale la tecnica artistica verrebbe liberata dalle potenzialità tecnologiche. La questione – cui in parte si deve la problematicità per gli studiosi della sua teoria cinematografica – è se egli attribuisca questa aporia alla prassi cinematografica dominante all'interno dell'industria culturale, o se invece la ponga nel fondamento meccanico del medium cinematografico in quanto tale. In altre parole, l'argomentazione di Adorno concerne la prassi, nel contesto di determinate condizioni economiche e istituzionali, o la specificità del medium? La posta in gioco è considerevole: riguarda il modo in cui possiamo interpretare il pensiero di Adorno sul cinema, e l'eventualità di trarre dai suoi scritti un'estetica cinematografica. Il rischio è che la predeterminazione tecnologica della tecnica cinematografica limiti a priori le possibilità estetiche di quello che egli chiama «il film emancipato». Per aggirare il problema, si devono cercare quegli argomenti che possono far immaginare prassi alternative.

Anche all'interno della critica dell'industria culturale, Adorno riconosce un certo grado di alterità alle procedure tecnologiche del cinema, osservando che l'industria culturale si assicura una stabilità ideologica proprio perché «si guarda bene dall'applicare con totale coerenza le proprie tecniche ai propri prodotti». ²⁶ (Potrebbe esserne un ovvio esempio la riduzione del montaggio, a favore della continuità del materiale girato.) L'asserzione secondo la quale nelle tecnologie di riproduzione c'è una potenzialità che è rifiutata dalle prassi industriali è collegata con l'ammissione che la tecnologia crea uno standard che non si può né contrastare né ignorare. Questa idea, estranea ai discorsi critici d'avanguardia sul cinema degli anni fra le due guerre, viene enunciata più chiaramente negli scritti di Adorno sulla musica, specialmente in quelli sulla radio e il grammofono. In un testo del 1938, intitolato *Musik im Rundfunk* (La musica alla radio), Adorno echeggia *La massa come ornamento* di Kracauer, affermando che «in linea di principio non c'è altra via che la riproduzione meccanica, e ogni tendenza progressiva può essere attuata solo andando dritti attraverso [durch sie hindurch] essa». ²⁷ In modo analogo, nella *Musica per film*, Adorno e Eisler affermano che «la tecnologia in quanto tale [non possa] essere ritenuta responsabile della barbarie dell'industria culturale». Infatti, «la tecnologia apre possibilità illimitate all'arte del futuro, e anche nel più modesto dei film ci sono momenti in cui tali opportunità diventano assai evidenti». E si affrettano ad aggiungere che «lo stesso principio che ha procurato queste possibilità le lega al grande business» (CF LII-LIII).

Dato che il pensiero di Adorno intorno al nesso tra tecnica e tecnologia si sviluppa maggiormente nell'ambito musicale, non è un caso che il suo maggiore progetto riguardante il cinema sia dedicato alla musica da film. Nella *Musica per film*, il problema di un'estetica tecnologica viene complicato dal rapporto esistente tra musica e film, che gli autori considerano fondamentalmente antitetici. Su

un piano elementare, questo rapporto combina un medium visivo basato sulla (ri)produzione tecnologica con un medium acustico che ha un passato preindustriale; la risonanza di elementi sensoriali del passato compensa la mancanza di vita, il carattere spettrale e il mutismo che è costitutivo anche del cinema sonoro (CFI 75-77). Se, come sostengono Adorno e Eisler, la registrazione sincronizzata di suoni e di immagini in movimento non è che un'invenzione tecnologica paragonabile a quella del freno pneumatico, la musica – specialmente la nuova musica di ascendenza schönberghiana – può offrire un modello dialettico che aprirebbe al cinema delle possibilità estetiche (CFI 9-10, 64; cfr. CFI 51-52). Perciò essi propongono una prassi compositiva, modellata sui rapporti contrappuntistici tra musica e sequenza visiva, che dia luogo a dissonanze e rotture, a ironia e spaesamento, effetti che sabotano il carattere affermativo del flusso narrativo per immagini. In breve, essi chiedono che la tecnica del montaggio venga applicata anche al rapporto tra suono e sequenza visiva.

Quando prendono in considerazione i tentativi di creare una vera e propria estetica cinematografica, Adorno e Eisler disapprovano variamente la sinestesia, e specialmente la tesi dei correlativi sensoriali (soprattutto quelli acustico-visivi). Bersaglio di questa critica è anzitutto quell'uso della musica che tende a generare un *mood*, un'atmosfera (*Stimmung*) che vanifica la musica e presumibilmente fa sì che non venga ascoltata; questa prassi, combinata con il chiaroscuro o la pittoricità delle scene, non è che un tentativo di far risorgere con una magia tecnologica la declinante aura (CFI 71, 73-74). ²⁸ Se la prendono anche con Ějzenštejn, perché ha proposto un'avventata analogia tra il movimento cinematografico e quello musicale, analogia che considerano assai dubbia, dato che nei due media il termine in questione assume molteplici e differenti significati. Mentre concordano con Ějzenštejn sul senso del ritmo, in entrambi i casi denominatore comune del controllo del movimento (concetto su cui torneremo), contestano la sua tesi che ci sia un'equivalenza estetica tra l'immagine in movimento e la partitura, perché troppo formalista e insieme troppo generica (CFI 68-71). ²⁹

Analogamente, rifiutano quei film astratti che sembrano trarre i loro criteri compositivi dalla presunta relazione psico-percettiva tra le caratteristiche ottiche (colori, forme e movimenti non rappresentativi) e acustiche dei media «in quanto tali», e sostengono che il loro esito sia «un'arte applicata ornamentale» che si spaccia per avanguardistica. Il punto essenziale della loro critica è che tali esperimenti ignorano la divergenza dei vettori estetici della musica e del cinema, e la pretesa di combinare qualità antitetiche non asseconda qualche presunta corrispondenza ontologica, bensì il modello costruttivista del montaggio, già rivendicato dal manifesto *Il futuro del sonoro* di Ějzenštejn, Pudovkin e Aleksandrov (1928). ³⁰

Le riserve espresse da Adorno e Eisler a proposito dei film astratti si direbbero in contrasto con la valorizzazione che Adorno fa dell'astrazione in altri media.

Per esempio, in *Teoria estetica* l'astrazione rappresenta la risposta mimetica all'astrattezza del mondo «amministrato» – «la nuova arte è così astratta come in verità lo sono diventati i rapporti umani» (AT 31) – e la sfida radicale del «nuovo» al compromesso sociale fornito dall'arte rappresentativa. Ma le riserve espresse nei confronti dei film astratti derivano piuttosto dalla critica mossa da Adorno alla preminenza che il gioco ha nell'estetica dell'apparenza di Benjamin, e dalla tesi che «nessuna immagine, anche della pittura astratta, è completamente emancipata dall'oggettivo». Infatti, la relazione percettiva con il mondo oggettivo è tale che «anche le figure meramente geometriche della pittura assoluta appaiono come frammenti della realtà» (CFI 72). Dunque, la sperimentazione dei film astratti che giocano su figure puramente geometriche non fa che eludere quella crisi dell'apparenza con cui deve fare i conti l'arte moderna, che, secondo Adorno, rischia di regredire fino a diventare «innocua». Ma la cosa più significativa è che la sentenza emessa contro i film astratti sembra motivata dalla contraddizione esistente tra le norme moderniste – che richiedono una costruzione non rappresentativa, antiorganicistica, assoluta – e un aspetto rilevante di quella che, secondo Adorno, è la specificità del medium cinematografico. Tentando di tradurre le norme moderniste nel medium cinematografico, i film astratti finiscono per rinnegare la natura (fotografica) del proprio materiale e i principi estetici immanenti che da essa si potrebbero dedurre.

L'altro aspetto della contraddizione sembrerebbe ruotare intorno alla capacità senza precedenti del cinema di esprimere un'immediatezza sensoriale che, nel contesto dell'industria culturale, è diventata a sua volta l'ideologia dominante. Eppure, Adorno dice esplicitamente che esiste un diverso tipo di immediatezza, appropriato alla tecnica cinematografica: un «naturalismo radicale» che dissolverebbe la coerenza superficiale del significato e perciò sarebbe in antitesi con «lo pseudorealismo, che è lo stile dell'industria culturale». Come si legge in *Minima moralia*, «se il film, secondo le esigenze di Zola, si abbandonasse ciecamente alla rappresentazione della vita quotidiana, come – con i mezzi della fotografia mobile e della ripresa sonora – sarebbe certamente in grado di fare, ne risulterebbe un quadro insolito, estraneo alle abitudini visive del pubblico, diffuso e inarticolato verso l'esterno». Questo tipo di film «trapasserebbe nella corrente associativa delle immagini, e la sua forma sarebbe solo la loro costruzione pura e immanente».³¹ Questo argomento viene ripreso e modificato in *Cinema in trasparenza*.

8.2 Trasparenze

In *Cinema in trasparenza* – che è più una raccolta di considerazioni frammentarie che un vero e proprio saggio – Adorno riesamina la questione del rapporto fra tecnica e tecnologia alla luce dell'estetica cinematografica, e concentra il suo sguardo sul nuovo cinema indipendente della Germania federale e di altri paesi

europei. Questo implica uno spostamento dall'idea che il cinema sia immanabilmente intrappolato nel sistema dell'industria culturale a una posizione più pragmatica, che tende a pensare il cinema come un genere dell'arte moderna. Invece di negare che esso disponga di una tecnica artistica intrinseca, come fa in *Ricapitolazione sull'industria culturale*, Adorno ammette che è difficile distinguere fra la tecnica cinematografica, che riguarda l'organizzazione interna del film, e la tecnologia, cioè i media di (ri)produzione. Riflettendo sul problema da angolazioni diverse, attribuisce al cinema non solo uno status paritario, se non superiore, a quello delle altre arti, ma anche il ruolo di guida nella rivolta moderna dell'arte contro il proprio status artistico.

Dato che il cinema indipendente, anche se è sovvenzionato, non può sottrarsi né alle pressioni del mercato (a Hollywood come nella Germania federale) né alla problematica inerente a un'arte mediata dalla meccanica, Adorno sembra voler correggere l'assioma secondo il quale l'arte moderna deve operare al livello tecnico più avanzato e diversificato. Prendendo le difese della relativa immaturità e mancanza di professionalità dei giovani cineasti tedeschi (Volker Schlöndorff, Edgar Reitz, Kluge e altri), afferma che in queste manchevolezze «si cela la speranza che i cosiddetti mass media possano diventare qualcosa di qualitativamente diverso». «Mentre nell'arte autonoma ciò che resta al di sotto del livello tecnico raggiunto risulta scadente, nella sfera dell'industria culturale – il cui standard, come la cosmetica che elimina le rughe dal volto, esclude il non premasticato, il non già prima capito – le opere che non padroneggiano completamente la loro tecnica e perciò lasciano trapelare, a nostro conforto, qualcosa di *incontrollato*, di *casuale*, posseggono un elemento liberatorio. Quelle che sono le imperfezioni nella carnagione di una bella ragazza, in tali opere diventano il correttivo della carnagione perfetta della star conclamata» (i corsivi sono miei).³²

La perfezione feticistica dei prodotti dell'industria culturale è di ordine stilistico, e produce «sfumature così sottili da raggiungere quasi la raffinatezza di mezzi di un'opera d'avanguardia», che, diversamente dai primi, «serve alla verità» (DE 102). Per contro, la mancanza di un sapiente controllo dei mezzi e di un'accurata progettazione consente al cinema indipendente di «cercare l'immediatezza con altri mezzi. Tra i quali si potrebbe mettere in prima linea l'improvvisazione, che si affida metodicamente al caso della più incontrollata empiria» (TFI 79).

La valorizzazione adorniana dell'improvvisazione e del caso, nell'ambito del cinema indipendente e in opposizione all'industria culturale, segna uno scarto evidente rispetto agli scritti sul jazz, nei quali Adorno disapprova l'improvvisazione, in quanto prescritta e stereotipata. Si discosta anche dal più tradizionale lessico estetico della *Musica per film* – corrispondenza e contrappunto, domanda e risposta, affermazione e negazione, imitazione e ironia – e da quella concezione “chiusa” del montaggio che dà ben poco spazio all'indeterminatezza e ai

suoi imprevedibili effetti. Negli scritti sulla musica – nel tentativo di accettare il postserialismo, e specialmente l'estetica aleatoria di John Cage –, Adorno ammette il caso come principio estetico.³³ Se il paradigma musicale che sta dietro *La musica per film* è la dodecafonia di derivazione schönberghiana (il serialismo “classico”), si potrebbe dire che *Cinema in trasparenza* benefici del confronto di Adorno con «l'epoca della nuova musica» e dell'avvento di nuove forme di musica sperimentale – tra le quali l'elettronica, la seriale totale (o integrale) e l'aseriale – con l'opera di compositori come Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Cage, György Ligeti.³⁴

Mentre la musica – almeno fino all'avvento della musica elettronica – ha reso possibile distinguere nettamente la notazione dalla riproduzione (cioè dall'esecuzione), «nel cinema non esiste un originale che venga riprodotto con mezzi di massa, ma il prodotto di massa è la cosa stessa» (TFI 79). In questo caso, Adorno concorda con Benjamin, ma mette in guardia dal dedurre che la tecnologia cinematografica equivalga alla tecnica filmica, e tanto meno ai suoi principi estetici. Fa l'esempio di Chaplin: «Gli esperti di tecnica cinematografica hanno rilevato che Chaplin non ne padroneggiava le risorse o comunque le trascurò, contentandosi di riprendere sketch, cliché da *slapstick comedy* ecc.». Eppure, dice Adorno, «al di fuori dello schermo, l'enigmatica figura – che fin da subito richiama alla mente fotografie antiche! – non avrebbe potuto sviluppare la sua idea». Che nei film di Chaplin ci sia una tensione fra elementi mediatici eterogenei e non sincronici, lo aveva detto in testi precedenti, nei quali parlava di Chaplin come di «una fotografia fantasmatica [o persecutoria] nella realtà viva del film [*eine geisternde Photographie im lebendigen Film*]».³⁵ Un altro esempio è fornito da *La notte* di Michelangelo Antonioni (1961), film il cui carattere statico abolisce «provocatoriamente» la concentrazione del medium sull'oggetto in movimento e, proprio negandola, simultaneamente la conserva. «L'elemento anticinematografico conferisce al film la forza di esprimere il tempo vuoto con occhi svuotati» (TF 201; FT 355).³⁶

Il rovescio della medaglia di questi esempi cinematografici è rappresentato da tecniche come la sfocatura, la sovrimpressionazione e il flashback, che – secondo Adorno – contrastano la linearità temporale coatta del medium e la sua pretesa di realismo, inseparabile dalla fotografia, basandosi più su convenzioni che su necessità interne all'opera. La discrepanza tra la loro pura convenzionalità e i valori espressivi, sia pure scaduti, che appartengono a questi accorgimenti stereotipati, conferisce loro il carattere del kitsch. «Il fenomeno è istruttivo sotto il profilo dialettico: dimostra che la tecnica come fatto isolato, in cui cioè non si tenga conto del linguaggio [*Sprachcharakter*] del film cui viene applicata, può entrare in contraddizione con le leggi immanenti di quest'ultimo» (TF 204; FT 359). Si tratta evidentemente di un'obiezione mossa alla prassi cinematografica, ma ciò che Adorno critica è la mancanza di connessione non solo tra questi accorgimenti e la logica interna delle singole pellicole, ma anche tra questi accorgimenti e quell'a-

spetto specifico del medium che egli chiama carattere linguistico del film (di cui parlerò in seguito).

Il nocciolo del problema affrontato da Adorno, relativo a un'estetica cinematografica, sembra essere quello che la base fotografica dell'immagine in movimento privilegia la rappresentazione dell'oggetto rispetto alle procedure estetiche autonome. (Se si considerano le riserve di Adorno, espresse all'interno della critica dell'industria culturale, nei confronti dei film astratti, e le accuse mosse da lui al cinema d'animazione – Disney visto come l'opposto di Betty Boop –, si può dire che le sue riflessioni sull'estetica cinematografica siano rivolte ai film dal vivo, che ovviamente sono anteriori alla tecnologia digitale.) «Anche dove esso [il film] modifica e dissolve, per quanto ciò gli è possibile, gli oggetti, la dissoluzione non è completa» (TF 202; FT 357). Questo limite (o meglio, questa contraddizione) ha una duplice implicazione. Non solo il film non consente una costruzione assoluta, ma – a causa di questa irriducibilità degli oggetti – «nel film la società emerge con un rilievo ben diverso, di gran lunga più diretto, che in un'opera di pittura o di letteratura d'avanguardia». Per questo «non c'è estetica cinematografica, sia pure puramente tecnica, che non includa sempre la propria sociologia» (TF 202; FT 357). È importante precisare che qui Adorno non si occupa degli effetti ideologici della duplicazione e naturalizzazione del mondo, già denunciati nel capitolo di *Dialettica dell'Illuminismo* dedicato all'industria culturale, ma considera l'irriducibilità fotografica degli oggetti come un problema estetico, che concerne l'attacco sferrato dall'arte moderna al significato e all'intenzionalità, e la sua negazione del proprio status artistico.

Adorno fa queste riflessioni parlando di *Teoria del film* di Kracauer (1960). Mentre fa risalire a quest'ultimo la tesi che il cinema abbia a che fare con «la mancanza di intenzioni del puro esserci [*des Bloßen Daseins*]» (AT 154; AT 232), segnala che, a cominciare dalla selezione dei motivi, l'apparente rifiuto del significato individuale «fa filtrare nell'oggetto purificato di significati soggettivi proprio quel significato di cui [i film] diffidano». Dunque, «la sua [di Kracauer] proposta giovanile di celebrare il cinema come scoperta delle meraviglie della vita quotidiana», proprio come quei «film che vogliono lasciar parlare da sé processioni di nubi e torbidi stagni», corre il rischio di ricadere nel liberty, cioè nell'arte applicata, invece di dare espressione all'esperienza storica della realtà materiale (TFI 82).

Questa critica viene sviluppata in un saggio importante – *L'arte e le arti* (1966), scritto poco prima di *Cinema in trasparenza* –, nel quale Adorno colloca la proposta kracaueriana nel più ampio contesto della rivolta utopistica dell'arte moderna contro il concetto tradizionale di arte e contro la separazione tra arte e vita ordinaria. Il cinema, la «più tardiva» delle arti, esemplifica questa dinamica, che va al di là della «disperante» questione se sia o non sia arte. Adorno cita l'asserzione di Benjamin secondo la quale il cinema è «più vicino a se stesso» quando elimina senza mezzi termini «l'aura», «la parvenza di trascendenza» (adattamento ador-

niano dell'aura di Benjamin) dovuta all'organizzazione interna dell'arte autonoma. Dunque, il cinema può rinunciare – come la pittura e la letteratura non si sono mai sognati di fare – a quegli elementi che infondono nel materiale significati soggettivi e simbolici. «Siegfried Kracauer ne ha tratto la conseguenza che il film sia esteticamente possibile come una sorta di recupero della cosalità extraestetica, a patto, dunque, che rifiuti il principio di stilizzazione, che immerga senza intenzionalità alcuna la macchina da presa nell'esistente allo stato grezzo, anteriore a ogni soggettività.»³⁷

Che quella adorniana sia o meno una interpretazione adeguata di *Teoria del film*, resta il fatto che Adorno ha bisogno dell'iperbole kracaueriana per evidenziare una contraddizione nel rifiuto, da parte dell'arte moderna, del proprio *status* artistico. Per lui, il rifiuto dell'intervento artistico è a sua volta un principio di stilizzazione estetica. Anche in un film che tenti di astenersi da effetti auratici e da intenzioni soggettive, i parametri fondamentali della tecnica cinematografica – soggetto, *mise-en-scène*, inquadrature, montaggio – introducono inevitabilmente nel materiale dei significati. Ma il punto non è l'ovvietà dell'argomentazione di Adorno (stando alla quale si direbbe che Kracauer non fosse consapevole del ruolo inevitabilmente formativo di queste tecniche), bensì la sua insistenza sul fatto che il cinema esemplifichi una contraddizione che attraversa tutta l'arte moderna. «Mentre il film, in conformità alla sua legge immanente, vorrebbe rigettare il suo carattere d'arte quasi che tale carattere contraddicesse il suo principio artistico, anche in questa ribellione è arte e allarga l'arte. Tale contraddizione, che il film, dipendente com'è dal profitto, non può certo esplicitare, è l'elemento vitale di tutta l'arte veramente moderna.»³⁸ Come può il cinema esprimere questa contraddizione, evitando i trabocchetti di quella che si potrebbe chiamare la fallacia della mancanza di intenzioni di cui Adorno accusa Kracauer?

In *Cinema in trasparenza*, Adorno scrive: «La prima risposta che si presenta è, come quarant'anni fa, quella del montaggio, che non interviene nelle cose, ma le colloca nella costellazione della scrittura [*Schrift*]» (TFI 83). Eppure, benché valorizzi in modo evidente il montaggio che favorisce la discontinuità, mentre quello di stile hollywoodiano tende alla continuità, Adorno ha dei dubbi proprio riguardo a questo. In primo luogo, critica la praticabilità di una procedura basata sul principio dello choc, dell'attacco a una presunta unità organica mediante la giustapposizione di elementi discontinui, o addirittura eterogenei; una volta che si sia assuefatti alla sorpresa, la tensione esistente tra gli elementi si neutralizza. In secondo luogo, la giustapposizione di riprese discontinue riproduce il problema della mancanza di intenzioni già presente nell'immagine filmica. «Che dal materiale riprodotto come tale – nella rinuncia a qualsiasi significato, soprattutto nella rinuncia, fondata sul materiale [*materialgerechten*], alla psicologia – scaturisca un senso, appare illusorio.» Come accade con la fiduciosa posizione kracaueriana, secondo la quale il film può rappresentare non realistica-

mente una realtà materiale, «la rinuncia [da parte del montaggio] a conferire un senso – cioè al complemento soggettivo – è a sua volta soggettivamente organizzata e come tale prestatrice, a priori, di senso» (TF 203; FT 358). Sarebbe difficile attribuire tale rinuncia al montaggio sovietico di Kulešov, Pudovkin, Èjzenštejn e Vertov, che accoglie apertamente il progetto costruttivista di creare una nuova realtà. Piuttosto, Adorno sembra assegnare questa rinuncia ai giovani cineasti tedeschi, «osteggiati per essere troppo intellettuali» (e qui viene in mente Kluge), con l'esortazione ad assimilarla ai loro metodi di lavoro.

In *Teoria estetica*, Adorno analizza in modo più dettagliato il montaggio, che riconosce come principio estetico non solo del cinema ma anche di altre arti, a cominciare dagli «anni eroici del Cubismo» e continuando con Dada e il Surrealismo. Il contesto è quello, più ampio, della negazione del significato dell'arte di fronte a un mondo sempre più insensato (esemplificata dall'opera di Beckett e Cage). «Questa è la funzione del montaggio, il quale sconfessa l'unità con la pubblicità della disparatezza delle parti così come, quale principio formale, ha per effetto di nuovo l'unità» (AT 154; AT 231-232). Così, la tecnica del montaggio «ha nel film la sua scena adeguata. La discontinua successione di sequenze, fatta a stratonni, lo stacco utilizzato come mezzo artistico, vuol servire intenzioni senza che sia ferita quella non intenzionalità della pura esistenza con cui il film ha a che fare» (AT 154; AT 232). Il montaggio consente al cinema di spingersi oltre la limitativa dipendenza della fotografia dalla realtà empirica: invece di integrare la fotografia per ottenere effetti psuedoartistici, può diventare una «autocorrezione della fotografia» (*ibidem*).

Secondo la genealogia estetica di Adorno, «il montaggio sorse come antitesi a tutta l'arte caricata di sentimentalismo [*Stimmung*], in primo luogo all'Impressionismo. Questo sciolse gli oggetti in elementi piccolissimi, poi nuovamente sintetizzati, prevalentemente elementi tratti dall'ambito della società della civiltà tecnica o dai suoi amalgami con la natura, per aggudicarli senza cesura al *continuum* dinamico» (AT 154-155). In questa soggettivizzazione della realtà oggettiva, il tentativo di «salvare esteticamente nella riproduzione l'alienato, l'eterogeneo» finì per ricadere nel Romanticismo. In segno di protesta, gli artisti d'avanguardia inserirono nelle proprie opere ritagli di giornali e altri frammenti di oggetti quotidiani (anche fotografie). «L'apparenza dell'arte, di essere conciliata con l'empiria eterogenea perché le dà una forma, deve rompersi; e la rottura avviene con l'opera che ammette in se stessa delle letterali rovine dell'empiria, prive di apparenza, confessa la rottura e ne cambia la funzione trasformandola in effetto estetico. L'arte vuole ammettere la sua impotenza di fronte alla totalità tardo-capitalistica e inaugurare l'abolizione di quest'ultima. Il montaggio è la capitolazione infraestetica dell'arte di fronte a ciò che le è eterogeneo» (AT 155; AT 232).

Questa genealogia del montaggio ci riporta alla relazione fra la tecnica infraestetica e la tecnologia capitalistico-industriale. Si ricordi l'insistenza di Adorno

sul dovere dell'arte di impegnarsi non solo con le tecnologie più progressiste e diversificate, ma anche con le modalità esperienziali storicamente trasformate. Anche Kracauer e Benjamin hanno sostenuto concezioni analoghe riguardo al cinema: Kracauer parlando delle *slapstick comedies* e di film come *La strada* e *Corazzata Potëmkin*, e Benjamin parlando dei modi in cui la modernità tecnologica si dissimula in Chaplin e in Mickey Mouse.

In un passo citato spesso (e nondimeno poco chiaro), Adorno si avvicina maggiormente a riconoscere che il film è capace di comunicare, grazie alla sua organizzazione interna del movimento mimetico, la trasformazione dell'esperienza nella modernità. È sorprendente che lo faccia suggerendo un orientamento estetico «indifferente» (*gleichgültig*) – né indirizzato da, né ignaro di – alla base tecnologica, fotografica, del medium.

L'estetica cinematografica dovrà ricorrere, piuttosto, a una forma soggettiva di esperienza, a cui il cinema, indifferente alla sua origine tecnologica, è affine, e che ne costituisce il carattere d'arte. A chi, per esempio, dopo un anno di vita cittadina, soggiornasse per qualche settimana in alta montagna e colà osservasse una sorta di ascetismo verso ogni forma di lavoro, può inaspettatamente accadere, nel sonno o nel dormiveglia, di veder sfilare o di essere beneficamente penetrato da immagini colorate di paesaggi. [...] Una tale sequenza di immagini potrebbe trovarsi, rispetto al film, nel rapporto in cui si trova il mondo oculare con la pittura o quello acustico con la musica. Il film sarebbe arte in quanto riproduzione che oggettiva questo tipo di esperienza. Il medium tecnico *par excellence* è profondamente imparentato col bello di natura [*tiefverwandt dem Naturschönen*]. (TF 201; FT 355)

L'esempio scelto non è casuale. Con le immagini in movimento si fa esperienza dello spostamento, della caducità, della perdita. Le immagini colorate che appaiono spontaneamente non sono quelle di una natura idilliaca, ma di una natura separata, ridotta a essere un rifugio dalla vita e dal lavoro in città. L'esempio di Adorno può sembrare privato e innocuo, ma richiama alla mente altri esempi, tratti da una storia mondiale fatta di fughe nelle campagne, di migrazioni ed esili.

Il movimento delle immagini interne – e anteriori – che Adorno propone come materiale grezzo per il cinema non è semplicemente un flusso associativo: «L'atteggiamento preartistico che va più vicino all'arte e a lei conduce, è quello di trasformare l'esperienza in un'esperienza di immagini; Kierkegaard lo espresse con le parole: le immagini sono il mio bottino” [*was ich erbeute, sind Bilder*]» (AT 287). Le immagini che appaiono a chi sogna, o sogna a occhi aperti, sono immagini dell'immaginazione, anche quando appartengono a una realtà storica non immaginaria. Nel passo di *Cinema in trasparenza* appena citato conta tanto il contenuto esperienziale delle immagini individuali quanto la com-

plexità del modo in cui queste appaiono (spostamento spaziotemporale, fugacità ed elusività, percezione involontaria e concreta): un processo che di per sé costituisce una modalità soggettiva dell'esperienza che, a detta di Adorno, il cinema sa ri-produrre oggettivandola. Se l'arte moderna oggettiva il mondo irrimediabilmente trasformato delle immagini, da parte sua il cinema è particolarmente adatto a coglierne il flusso, la sua processualità instabile, transitoria e indefinita.

Nel passo esaminato ci sono due concetti chiave. Il primo è la tesi, apparentemente paradossale, che «il medium tecnico *par excellence* sia profondamente imparentato col bello di natura»; il secondo è l'idea che, nel suo fenomenico dispiegarsi, il movimento delle immagini interne somigli alla scrittura, al linguaggio scritto (in seguito ritornerò sul primo). Il secondo concetto diviene evidente nel punto omissso nella citazione precedente: «Però [queste immagini] non scorrono con continuità, ma si succedono tra loro staccate come nella lanterna magica dell'infanzia. È a questa interruzione del movimento che le immagini del monologo interiore devono la loro somiglianza con la scrittura [*Schrift*]: che, non diversamente, è essa pure qualcosa che l'occhio vede muoversi sotto di sé e, nello stesso tempo, qualcosa di arrestato nei suoi singoli segni» (TF 80). Come si è visto, Adorno dice che la tecnica del montaggio colloca le cose «nella costellazione della scrittura». Tuttavia, proprio come il suo atteggiamento nei confronti del montaggio dà luogo a serie perplessità, l'idea che nel film operi una scrittura non è del tutto imparziale o inequivocabile. Nelle prossime sezioni esaminerò l'ambivalenza del concetto adorniano di scrittura in relazione all'immagine in movimento, con una necessaria digressione nella sua teoria della cultura di massa, intesa come forma di scrittura geroglifica.

8.3 Immagine/scrittura

Come ha sostenuto Gertrud Koch, per Adorno il problema dell'estetica cinematografica è più importante di quanto non sembri leggendo *Cinema in trasparenza*. Il film a base fotografica, girato dal vivo – e definito essenzialmente come un medium che rappresenta un oggetto in movimento davanti alla macchina da presa – entra in conflitto con la *Bilderverbot*, la proibizione veterotestamentaria delle immagini, che secondo Koch e altri studiosi è l'idea regolativa della *Teoria estetica*.³⁹ Il divieto di somiglianza – dai tabù preistorici alla condanna mono-teistica dell'idolatria e alle sue radicalizzazioni gnostiche – è una delle linee di sviluppo dell'autonomia estetica. L'insistenza di Adorno sull'idea che le opere d'arte siano «immagini senza immagini [*bilderlose Bilder*]» – ossia immagini che non sono repliche o rappresentazioni di qualcosa, nel senso della somiglianza iconica (AT 283, 287) – si fonda sulla considerazione che questa duplicazione rappresentativa sia di per sé impossibile. Il problema è che «ciò che nella natura si

manifesta viene derubato, tramite il suo raddoppio nell'arte, proprio di quell'essere-in-sé di cui l'esperienza della natura si sazia»; manca il «blocco» che rende enigmatiche le opere d'arte, «immagini dell'essere-in-sé» (AT 126). In *Dialettica dell'Illuminismo*, Horkheimer e Adorno affrontano il problema della *Bilderverbot* in termini filosofici: «Il diritto dell'immagine è salvato nella fedele esecuzione del suo divieto». Essi individuano la possibilità di tale esecuzione nel concetto hegeliano di «negazione determinata», affermazione immanente della differenza. «La dialettica rivela piuttosto ogni immagine come scrittura, e insegna a leggere nei suoi caratteri l'ammissione della sua falsità, che la priva del suo potere e lo appropria alla verità» (DE 18; AGS 3:41).

Nel tentativo di salvare la posizione assunta da Adorno nei confronti del cinema, certi studiosi – ricorrendo o meno a connotazioni poststrutturaliste, per lo più alla Derrida – hanno messo in rilievo la funzione che ha il tropo della scrittura nel suo tentativo di delineare un'estetica cinematografica che si opponga alle aporie tecnologiche ed economiche del cinema. Koch individua la possibilità di una determinata negazione del film – quella di rappresentare il flusso di immagini apparentemente identico a se stesso come “scrittura” – nell'attività dell'avanguardia e nelle teorie del montaggio, da Eizenštejn a Kluge. Il montaggio così inteso tenta non solo di spezzare l'illusione feticistica del cinema narrativo, e la finzione della continuità e della chiusura diegetica, ma anche di spostare la produzione del significato dalla relazione tra immagine e referente allo stacco, lo spazio creato tra due sequenze, spazio della differenza e dell'eterogeneità. Nello stacco c'è, latente, una terza e immateriale immagine, che secondo Kluge segna il punto in cui il film entra «nella testa dello spettatore». ⁴⁰

Da un'angolazione diversa, Tom Levin elabora un'argomentazione riguardante la valorizzazione adorniana della scrittura rispetto alla tecnologia della cultura di massa, spostando l'attenzione agli scritti di Adorno sulla registrazione fonografica. Levin sostiene che l'atteggiamento notevolmente aperto, persino entusiastico, di Adorno nei confronti di questo medium di riproduzione è dovuto al fatto che in esso vede una forma di registrazione indessicale, motivata in termini materiali (onde acustiche incise su un disco di vinile), e non vincolata, come il film, alla somiglianza iconica, quindi alla falsa immediatezza e alla facile intelligibilità. La registrazione su disco manca della (autentica) immediatezza delle esecuzioni dal vivo, ma sostituisce le arbitrarie convenzioni della notazione musicale con una forma non soggettiva di scrittura, motivata e insieme inintelligibile, un linguaggio fatto di «espressioni determinate, eppure criptate». Adorno collega questo tipo di scrittura alla speranza benjaminiana (espressa nel *Dramma barocco tedesco*) «che, una volta fissato in tal modo, un giorno diventi leggibile come “quel che resta della lingua universale dal tempo della costruzione della torre” [di Babele]». ⁴¹

In tale contesto, evidentemente la parola scrittura denota qualcosa di diverso

dai sistemi di notazione del linguaggio fonetico. La parola tedesca *Schrift* – scrittura, grafia, Sacra Scrittura –, come i suoi equivalenti in altre lingue, ha ampie risonanze teologiche, filosofiche ed estetiche. Al tempo in cui Adorno scrisse il secondo saggio sulla registrazione fonografica, aveva appena pubblicato la sua dissertazione (per l'abilitazione alla libera docenza) su Kierkegaard, nella quale affiora il suo interesse per lo *Schrift*, che si configura come uno degli elementi necessari alla «costruzione dell'estetica». ⁴² Era anche il periodo in cui la scrittura, intesa in senso più letterale, nella sua materialità grafica di lettere, parole e slogan, era entrata nell'immagine del mondo espressa dall'arte d'avanguardia (dal Cubismo al Futurismo, a Dada, al Costruttivismo; dal teatro epico di Brecht ai fotomontaggi di Hannah Höch e di John Heartfield). Il linguaggio scritto abitava ormai nei cieli urbani e nelle sale cinematografiche, e a questo punto vale la pena di ricordare le osservazioni di Benjamin, in *Strada a senso unico*, sulla trasmissione e trasformazione della scrittura (vedi capitolo 5), da lui ritenute non incompatibili con le riflessioni esoteriche sulla scrittura presenti nel suo appena ultimato saggio sul dramma barocco tedesco.

Quando riprende il concetto di scrittura in *Teoria estetica*, Adorno usa il termine *écriture*, preso a prestito dal mercante francese d'arte, e storico dell'arte, Daniel-Henry Kahnweiler. *L'écriture*, in quanto linguaggio non soggettivo, indiretto, della pittura e della musica moderne, è un segno della temporalità e della storia in essa congelate, è una «sismografia» che registra gli impulsi mimetici sottocutanei e le scosse di lontane catastrofi. Eppure, proprio perché è velata e non immediatamente leggibile, questa *écriture* assume (come nei disegni di Klee) «il carattere di un geroglifico spezzato». ⁴³ In *Teoria estetica*, Adorno collega questa interpretazione (kierkegaardiana e benjaminiana) della scrittura con lo *status* enigmatico dell'opera d'arte, e sostiene che questa «categoria dell'arte moderna getta una luce su cose passate; tutte le opere d'arte sono scritte, e non solamente quelle che si presentano come tali, geroglifizzanti, per le quali il codice andò perduto, e a costituire il cui contenuto contribuisce non da ultimo quella mancanza» (AT 124). Se le cose stanno così, qualsiasi “lettura” di opere d'arte viene descritta più adeguatamente come esperienza estetica, mimetica, che comprende sia lo sforzo di decifrazione sia la sua futilità.

Potrebbe essere utile appurare se il concetto di scrittura che Adorno adotta in *Cinema in trasparenza* – allorché sostiene che un'estetica cinematografica debba modellarsi sul movimento discontinuo del flusso delle immagini interne – sia più vicino a quello che adotta quando parla dell'arte moderna. Purtroppo, l'unica esemplificazione cinematografica nella quale egli ricorra al tropo della scrittura in modo inequivocabilmente positivo è quella delle sue osservazioni su Chaplin, che «forse potranno contribuire un giorno alla composizione del suo ritratto [zur *écriture seines Bildes*]». ⁴⁴ Invece, normalmente Adorno assegna al concetto di scrittura un senso molto diverso. La descrizione dell'apparenza di scrittura del film

e la visione del film come forma di lettura sono anticipate da un saggio del 1953, *Prolog zum Fernsehen* (Prologo alla televisione), in cui la scrittura-immagine viene connessa con una critica psicoanalitica dei consumi della cultura di massa. Adorno sostiene che il «linguaggio delle immagini» – la «scrittura pittografica» o la «scrittura geroglifica» dispensata dalla televisione – conviene alle «intenzioni di chi è al potere», tanto più dal momento che vuole «passare per il linguaggio di coloro che essa rifornisce»:

Risvegliare e rappresentare in forma di immagini ciò che già sonnecchia preconcettualmente nella gente, le fa vedere come potrebbe comportarsi. Mentre le immagini del cinema e della televisione si sforzano di evocare quelle sepolte nello spettatore e invero somigliano loro, anche esse, baluginando e scomparendo, si avvicinano all'effetto della scrittura. Vengono afferrate, ma non contemplate. L'occhio è attratto tanto dal film quanto dalla riga di testo, e nel gentile sobbalzo di un cambio di scena si volta pagina. In quanto immagine, la scrittura-immagine è il medium della regressione in cui produttore e consumatore coincidono; in quanto scrittura, mette le immagini arcaiche a disposizione della modernità.⁴⁵

Riguardo all'idea che il film sia una scrittura geroglifica, Adorno redige una nota a un articolo di due psicoanalisti italiani che approfondiscono l'affinità tra immagine e scrittura nei termini dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud.⁴⁶ Però, mentre i due autori esaltano la qualità pittografica e prelogica delle immagini filmiche, in quanto sono un'espressione di «cinema puro», Adorno vi scorge un potente meccanismo ideologico, che fa venire in mente la battuta di Leo Löwenthal sull'industria culturale come «psicoanalisi a rovescio». Mimando le figurazioni di fantasie inconsce o preconscie, dice Adorno, i geroglifici della cultura di massa compongono una scrittura comportamentale. Nascondendo il fatto di essere scritti, e la loro origine eteronoma, producono l'illusione di parlare ai desideri dello spettatore.

L'intento principale dell'annotazione di Adorno è quello di ricondurre il lettore all'interpretazione, sua e di Horkheimer, del film come scrittura geroglifica, esposta nel seguito del capitolo sull'industria culturale di *Dialettica dell'Illuminismo* – “Lo schema della cultura di massa”, scritto nel 1942, ma pubblicato soltanto nel 1981 –, che contiene alcune delle tesi linguistiche e critiche di *Prolog zum Fernsehen*.⁴⁷ Il concetto secondo il quale la cultura di massa è un geroglifico va collegato con alcuni temi essenziali di *Dialettica dell'Illuminismo*: la trasformazione dell'Illuminismo in mito e il riaffiorare dell'arcaico nel moderno; la dissociazione di segno e immagine; la strumentalizzazione del linguaggio e la reificazione dell'espressione estetica; la falsa identità della totalità individuale e sociale, aggravata dall'economia culturale della mercificazione, della ripetizione e della regressione. Analogamente al revival fascista degli archetipi, i prodotti del sogno

hollywoodiano vengono visti come una produzione di simboli arcaici su scala industriale, che funzionano come camuffate allegorie del dominio: «Il dominatore sogna di mummificare il mondo, e nel suo sogno la cultura di massa rappresenta un testo geroglifico sacerdotale che indirizza le proprie immagini a coloro che sono soggiogati, non perché vengano gustate ma perché vengano lette». Questa forma di lettura è rafforzata dal modo in cui le immagini filmiche – «baluginando e scomparendo» – si avvicinano anche otticamente all'aspetto della scrittura (osservazione che riporta all'asserzione precedente sull'occhio attratto dal film). Lo spettatore, addestrato a interpretare nel modo richiesto e incoraggiato dalle convenzioni narrative hollywoodiane, è spinto a tradurre le immagini in movimento in testi di identità sociale: certi modi di essere, sorridere e accoppiarsi, l'ingiunzione della star a «essere come lei»,⁴⁸

In *Dialettica dell'Illuminismo*, il meccanismo dell'identificazione tramite lettura geroglifica viene analizzato non in termini psicoanalitici, bensì mediante il nesso tra reificazione e mimesi. La reificazione opera sia sul piano della rappresentazione sia quello della ricezione. A causa del carattere mercificato e pubblicitario dell'industria culturale, l'immagine di un essere umano che si muove e parla non fa che rendere naturale tale condizione; funziona come una maschera che si appropri di tutto quel che c'è di vivo nel volto umano, e specialmente del riso: «Per quanto riguarda la cultura di massa, la reificazione non è una metafora: essa fa somigliare a cose gli esseri umani che riproduce, anche quando i loro denti non alludono a dentifrici e le loro espressioni preoccupate non evocano un lassativo».⁴⁹ Horkheimer e Adorno sostengono che a indurre la gente ad andare al cinema sia la ben celata speranza che un giorno si possa rompere un simile incantesimo. (Questa analisi si ricollega alle loro osservazioni sul cinema muto, che – alternando le immagini a vere e proprie scritte didascaliche – presentava ancora qualche diversità, rispetto alla tendenza al geroglifico, dato che l'eterogeneità dei materiali consentiva alle immagini di conservare qualcosa della loro qualità estetica di immagini.) Tuttavia, una volta al cinema, gli spettatori obbediscono, e finiscono per somigliare a cose inanimate. Adorno e Horkheimer spiegano tale comportamento autoreificante ricorrendo a uno dei concetti chiave del libro: la mimesi. «La mimesi spiega la misteriosamente vuota estasi dei fan della cultura di massa.»⁵⁰

Si è scritto molto sul concetto adorniano di mimesi e sui diversi, se non antitetici, significati che essa assume a seconda della costellazione in cui si trova.⁵¹ In precedenza, ho affrontato il concetto riferendomi alla «facoltà mimetica» di Benjamin e a *Teoria estetica* di Adorno. In *Dialettica dell'Illuminismo*, Adorno e Horkheimer condividono le connotazioni antropologiche che sono alla base dei testi di Benjamin sulla facoltà mimetica; ma un decennio dopo, con una coscienza ben diversa delle devastazioni operate dal fascismo, ricorrono anche al concetto zoologico di mimesi elaborato da Roger Caillois. Nel contesto antro-

pologico, la mimesi si avvicina alle pratiche magiche e divinatorie, e ha a che fare con i tentativi di somigliare all'ambiente, di soddisfare la natura imitando e imparando da lei: «Un adattamento organico all'alterità» (DE 148). Nel dispiegarsi di quel processo storico che gli autori chiamano Illuminismo, in cui si assiste allo sviluppo della ragione strumentale, tassonomica e oggettivante, la mimesi tende a denotare una modalità dell'esperienza, e dell'interazione tra esseri umani e natura, che è immaginabile solo in termini utopistici, legati alla promessa metafisica di riconciliazione con la natura. (Adorno rinuncerà a questo paradigma nella sua teoria estetica, ove la mimesi sopravvive come *promesse de bonheur* delle opere d'arte.) Però, nella presentazione storica di *Dialettica dell'Illuminismo*, la mimesi sopravvive soltanto in forme rimosse, corrotte, nella «falsa proiezione» che alimenta tanto l'antisemitismo quanto quell'irriflessiva imitazione, o *camouflage*, che esige che per salvarsi si muoia, e nell'intorpidimento o congelamento che fa dell'essere umano un «terrore pietrificato» (DE 154, 148). Quando vengono organizzate e manipolate in termini di comportamento collettivo, amplificato dalla reciproca imitazione, tali reazioni individuali si esprimono nell'orda fascista, nella folla che lincia e nel pubblico cinematografico (vedi DE 149).

Assecondando il senso della mimesi come «pulsione di reificazione letale» (Michael Cahn), Adorno e Horkheimer riflettono sul meccanismo ideologico che vedono all'opera nel cinema, inteso come scrittura geroglifica.⁵² Ma ci sono altre possibilità. Si potrebbe obiettare che, nonostante la risonanza di testi precedenti, rimane una significativa differenza tra l'analisi di questo meccanismo nella prassi cinematografica dominante e l'idea adorniana (in *Cinema in trasparenza*) che l'estetica cinematografica si modelli su un'esperienza soggettiva, cioè sul movimento discontinuo delle immagini nel monologo interiore. Si potrebbe anche sostenere che, invece di ritenere contaminata da usi precedenti la sua osservazione sul carattere di lettura-scrittura del film, Adorno ammetta effettivamente che il film possa corrispondere non a un'assimilazione puramente mimetica ma a qualcosa di simile al modo in cui la mente umana organizza il flusso delle immagini interne.⁵³ Facendo un ulteriore passo avanti, potremmo immaginare una relazione reciproca e storicamente mutevole tra mente e cinema, sul modello delle già citate teorizzazioni (vedi *Teoria estetica*) di quella forma secondaria di mimesi con cui la mente dell'artista reagisce spontaneamente alla tecnologia: «Lo sguardo cinematografico diventa una facoltà innata» (AT 193; AT 287). Il vantaggio di questa posizione è quello di non doversi basare su un concetto privilegiato di scrittura – quale negazione dell'apparente identità del flusso di immagini – tanto più dal momento che nell'opera di Adorno la relazione del termine con l'*écriture* dell'arte autonoma resta in definitiva imprecisata.

Nella prossima sezione, cercherò di mettere in luce lo spostamento delle riflessioni di Adorno sull'estetica cinematografica dalle implicazioni iconofobiche

del *Bilderverbot* a quei tipi di esperienza mimetica che, secondo Koch, sono consentiti dall'osservanza del divieto. Il che ci porterà a parlare di un altro concetto rimarchevole, il bello naturale, presente in un passo di *Cinema in trasparenza*, e della possibilità che qualcuno dei suoi aspetti essenziali possa servire a un'estetica cinematografica. La sezione si concluderà con la categoria correlata del “carattere linguistico” dell'arte, che coinvolge i problemi dell'espressione e dell'esperienza mimetica, dell'approccio collettivo alle arti visive e del primato del mondo degli oggetti.

8.4 Bellezza naturale, carattere linguistico

Comincio con un'asserzione di Adorno presente in *Cinema in trasparenza*: «Il film sarebbe arte in quanto riproduzione che oggettiva questo tipo di esperienza. Il medium tecnico *par excellence* è profondamente imparentato col bello di natura». Questo enunciato, provocatoriamente ossimorico, echeggia chiaramente Benjamin, che nel saggio sull'opera d'arte parla del cinema come della «chimera nel paese della tecnica» (sw1 6:293; sw 4:263; vedi capitolo 6). Ma Adorno sta facendo qualcosa di diverso, e cercare di scandagliare le implicazioni dell'enunciato ci riporterà ancora una volta a *Teoria estetica*, opera nella quale – come è noto – egli tenta di riabilitare la categoria del bello naturale, mortificata dalla tradizione idealistica tedesca dell'arte e dell'estetica, a cominciare da Hegel. Adorno denuncia l'idealizzazione dello spirito e la spiritualizzazione dell'arte – nonché il trapianto degli ideali di libertà e dignità nel regno dell'estetica (Schiller) –, in quanto hanno usurpato il soggetto e degradato a semplice materiale le qualità che sfuggono alla subordinazione. Secondo lui, l'espunzione dell'esperienza della natura, a opera dell'estetica idealistica, è legata al crescente dominio sulla natura e alla sua devastazione, attuata in nome dell'Illuminismo e della razionalità strumentale. Dunque, la categoria del bello naturale è profondamente storica come la natura stessa, anche (e specialmente) quando tenta di sfuggire alla logica del dominio e della reificazione.⁵⁴

Con la diffusione generalizzata del principio di scambio, l'idea di una natura intatta, pura, apparentemente astorica, affiora come controparte soggettiva di condizioni sociali sempre più reificate, che a loro volta si travestono da natura: «L'impotenza del soggetto nella società che si è pietrificata a seconda natura diventa motore della fuga in quella natura che si presume sia la prima» (AT 65). Ciò che in natura appare come il bello naturale diventa oggetto di un'appropriazione, che si tratti di materiale grezzo per (un certo tipo di) naturalismo artistico, di *locus* per una proiezione sentimentalistica, o di promozione dell'industria del turismo. L'esperienza dell'immediatezza, promessa dal bello naturale e contrastante con la sfera del lavoro e con il principio di scambio, viene integrata in ciò a cui si oppone: «Il bello naturale è ideologia in quanto è un surrettizio spaccia-

re il mediato per immediatezza [*als Subreption von Unmittelbarkeit durchs Vermittelte*]]» (AT 68; AT 107). Nondimeno, la categoria del bello naturale, ripensata da Adorno in relazione alla storia e all'arte, esemplificando l'essere-in-sé, rende possibile la negazione determinata: «Il bello naturale è la traccia del non-identico nelle cose sottoposte alla signoria dell'identità universale» (AT 73). Perciò la natura – sede di una possibile felicità – fa una promessa che l'arte tenta di mantenere.⁵⁵

L'interpretazione adorniana del cinema come bello naturale viene chiarita dalla sua critica all'«antitesi volgare di tecnica e natura», implicata nel *retournons* di Rousseau. «Quanto sia sbagliata questa antitesi [...] appare evidente nel fatto che proprio la natura non addolcita da cura umana, la natura su cui non passò alcuna mano, morene alpine e falde detritiche, sono uguali ai mucchi di scorie industriali da cui fugge il bisogno estetico di natura, socialmente approvato» (AT 68; AT 106-107). Ragionamento complesso: il terrore ispirato da una natura indomita attribuisce al bello naturale un'ambiguità mitica, arcaica, che sconfinna nel sublime; allo stesso tempo, la somiglianza della natura indomita con la moderna devastazione industriale la pone entro la storia dell'assoggettamento della natura.⁵⁶ Adorno rifiuta lo schema, preso a prestito dalla morale sessuale borghese, secondo il quale la tecnologia avrebbe «stuprato» (*geschändet*) la natura, e sostiene che «in rapporti di produzioni mutati, [la tecnica] sarebbe altrettanto capace di assisterla e sulla povera terra aiutarla a essere ciò che essa forse tende a essere. La coscienza è all'altezza dell'esperienza della natura solo allorché, come la pittura impressionista, ne include in sé le cicatrici [*Wundmale*]]» (AT 68; AT 107). Di conseguenza, «l'arte è fedele al manifestarsi della natura unicamente lì dove illustra il paesaggio esprimendone la negatività» (AT 67-68).

È qui che il cinema diventa rilevante. In quanto arte tecnica, è capace di interpretare questo ruolo senza cadere nelle trappole in cui incorrono certi quadri impressionisti (poeticizzazione dell'industria, soggettivizzazione della realtà oggettiva), tanto più dal momento che la tecnica cinematografica può trasmettere, con immediatezza sensoriale, la presenza dell'apparecchiatura senza rappresentarla. Ne forniscono un esempio le riprese documentaristiche fatte da veicoli in movimento – per lo più da un treno, ma anche da automobili o imbarcazioni –, molto popolari negli anni dieci del Novecento. Questi film, che appartengono al genere dei *phantom rides*, procurano allo spettatore il brivido di una percezione che supera i vecchi limiti naturali della visione umana sia per la velocità sia per il punto di vista (si vedano, per esempio, le vertiginose riprese effettuate dall'alto di un treno in *A Bird's Eye View of the Islands of Hawaii* [Veduta panoramica delle isole Hawaii], di Lyman H. Howe, 1916). Tale tecnica, legata a doppio filo alla tecnologia meccanica, rende tangibile in modo non rappresentativo l'intersezione storica fra natura e tecnica; mantiene la tensione tra il bello naturale, con il suo richiamo potenzialmente regressivo a un passato edenico, e la presenza di moderni strumenti percettivi, che a loro volta sono coinvolti nella storia della

colonizzazione e del turismo.⁵⁷ Un altro impiego dei movimenti della macchina da presa, non dovuti a ragioni narrative o alla presenza di personaggi, è visibile in film sperimentali che mostrano paesaggi nei quali non c'è traccia dell'attività e della storia dell'uomo: tra questi, *La Région centrale* di Michael Snow (1971), *Fortini/cani* (1976) e *Troppo presto, troppo tardi* (1982) di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, e *Shoah* di Claude Lanzmann (1985).⁵⁸ Questi film producono un effetto di dissonanza anche quando fanno vedere una natura apparentemente idilliaca. La via verso la natura, vista come muta registrazione delle cicatrici della storia, attraversa la tecnologia, esemplificata sul piano estetico dalla tecnica cinematografica.

Qui è visibile l'aspirazione adorniana a restaurare la dialettica del bello naturale e del bello artistico, compromessa dopo Kant dall'immissione del loro vicendevole percorso entro una cornice storico-materialistica. Essendo in tutto e per tutto fatta da uomini, l'opera d'arte sembra contrapporsi alla natura, che è l'incarnazione di tutto ciò che non è stato fatto dall'uomo. «Ma come pura antitesi esse si richiamano a vicenda: la natura deve far riferimento all'esperienza di un mondo mediato, oggettualizzato; l'opera d'arte deve far riferimento alla natura, sostituita [*Statthalter*] mediata dell'immediatezza» (AT 62). Esse si compenetrano soprattutto a causa del tipo di esperienza che hanno in comune. Quando la natura viene percepita come bella, non è mai oggetto di un'azione, sia essa volta al lavoro e alla riproduzione della vita o a una conoscenza scientifica e strumentale. Adorno definisce questo tipo di esperienza come un'esperienza di immagini: «Come l'esperienza artistica, così quella estetica della natura è un'esperienza di immagini» (AT 65; AT 103).

La retorica delle immagini è significativa. Come si è visto, per Adorno le immagini non sono né rappresentative, né limitate all'ambito visivo, né fissabili nello spazio-tempo: «Come *apparition*, come manifestazione e non copia, le opere d'arte sono immagini». La parola *apparition* compare nel testo tedesco nell'originale (francese o inglese), combinando i significati di epifania e di evocazione.⁵⁹ Denotando sia l'illuminazione sia la manifestazione spettrale di un passato inestinguibile, *apparition* si riferisce anche alla complessa temporalità che collega il bello naturale con quello dell'opera d'arte. Il bello naturale balugina in modo improvviso ed effimero – nel senso del *temps durée* bergsoniano – ed è accessibile solo all'inconscio, all'appercezione involontaria: sfugge alle osservazioni intenzionali. L'opera d'arte, in quanto immagine, è «il tentativo paradossale di avvicinare questo istante di massima evanescenza», di oggettivare l'apparizione e «renderla duratura» (AT 84, 73). «Ma se si può vedere la natura, per così dire, solo alla cieca, allora la percezione non maturata a coscienza e il ricordo, cui in estetica non si può rinunciare, sono nel contempo rudimenti arcaici, inconciliabili con la crescente maturità della ragione» (AT 69). L'opera d'arte consente di far esperienza di impulsi arcaici in modo non regressivo, inducendoli a unire coscienza e riflessione analitica.

Il bello naturale, più che essere una mera fonte di ispirazione o un oggetto di contemplazione, con la propria apparenza elusiva e la propria indeterminatezza offre all'arte un modello. Secondo Adorno, l'aporia del bello naturale – il suo baluginare e svanire prima che si riesca a fermarlo, a coglierlo – denota l'aporia dell'estetica nel suo complesso: «L'arte non imita la natura, e nemmeno singoli aspetti del bello naturale, bensì il bello naturale in sé» (AT 72). Il bello naturale assume per l'arte questo *status* allegorico, dato che, nonostante sia mediato socialmente, riguarda una dimensione che va oltre tale mediazione. La differenza tra il bello naturale e il manufatto artistico va ricercata «nel grado in cui qualcosa che l'uomo non ha fatto parla, cioè nell'espressione [*Ausdruck*] naturale» (AT 70; AT 111). Ma questa qualità implica la reciprocità mimetica dell'osservatore: «Nella natura è bello ciò che appare più di ciò che esso è letteralmente lì per lì». Adorno riconosce il ruolo dell'immaginazione dell'osservatore, anche se si affretta a limitarla: «Senza recettività non ci sarebbe tale espressione oggettiva, che però non si riduce al soggetto: il bello naturale fa pensare alla preminenza dell'oggetto nell'esperienza soggettiva» (AT 71). La preminenza dell'oggetto fa percepire il bello naturale sia come qualcosa di normativo sia come un fenomeno interrogativo, che aspetta la propria soluzione, e questo duplice carattere è stato trasferito alle arti. Quando Adorno parla della fluidità e della qualità metamorfica delle immagini nell'esperienza estetica della natura, descrive un processo che non è – e non potrà mai essere – interamente controllato dalla normatività dell'arte. «Un gruppo di alberi spicca come bello – più bello di altri – laddove esso, per quanto vagamente, sembri segno di un avvenimento passato; una roccia che per un secondo diviene allo sguardo un animale preistorico mentre a una seconda occhiata di nuovo sfugge la somiglianza» (AT 71; AT 111). (Qui, di fatto, Adorno lo realizza. Benché tragga l'esempio dall'*Angolo di Hardt* di Hölderlin, poesia in cui il bello naturale è connesso con la storia e con l'idea di una storia allegorica della natura, la sua parafrasi va oltre «ciò che esso è letteralmente lì per lì»: la roccia fa parte di un successivo commento filologico alla poesia, mentre la sua fugace somiglianza con un animale preistorico è un'eco di Benjamin e, nella circostanza, di Novalis.)⁶⁰

Se il bello naturale fornisce all'arte un modello, sia per il modo particolare in cui appare sia per l'esperienza che ne ha l'osservatore, il bello artistico ha nondimeno una qualità che manca al bello naturale: «Ciò che la natura invano vorrebbe fare lo compiono le opere d'arte: spalancano gli occhi» (AT 66; AT 104). La metafora romantica della natura che spalanca gli occhi dà l'idea di un desiderio che può essere esaudito solo dall'opera d'arte, e fa pensare a un rapporto con l'idea adorniana del bello naturale e con la teoria auratica di Benjamin, che echeggia anche nella temporalità del bello naturale, nella sua momentanea e non premeditata *apparition* e nella sua relazione con il preistorico e l'arcaico. Adorno ammette questa connessione in uno dei "Paralipomena" di *Teoria estetica*, che tratta della *Stimmung*, dell'atmosfera. Cita per intero la celebre definizione benjaminiana

dell'aura, presente nel saggio sull'opera d'arte, spiegando il concetto mediante l'esperienza auratica degli oggetti naturali in quanto «apparizione [*Erscheinung*] unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina» (AT 274; AT 408). «Percepire nella natura la sua aura nel modo che Benjamin esige quando illustra quel concetto, significa rendersi conto, nella natura, di ciò che rende essenzialmente tale l'opera d'arte.» Adorno, entro la paradossale unione di vicinanza e lontananza, mette in rilievo l'oggettività dell'espressione dell'opera d'arte, la «vivificazione del linguaggio obbiettivo degli oggetti», che ha il suo opposto nei meccanismi prevalenti di proiezione e identificazione messi in atto dall'osservatore (AT 275). Per Benjamin, come si è visto nel capitolo 4, lontananza e vicinanza hanno una dimensione chiaramente temporale, arcaica e psicoteologica. Ma tutto ciò suggerisce ad Adorno di sottrarre esteticamente gli oggetti naturali alla loro sottomissione a intenti e scopi pratici, al loro essere-in-sé; in altre parole, Adorno introduce la temporalità mistica di Benjamin in una concezione della storia che deriva da *Dialettica dell'Illuminismo*.⁶¹

Eppure, Adorno stesso evoca quell'altra storia quando collega la priorità dello sguardo estraneo – Benjamin ammirava questo verso di Rilke: «Poiché là non c'è luogo/che non ti veda» – a un altro concetto tratto dall'amico: lo *Sprachcharakter*, quell'aspetto mimetico che rende l'arte simile alla scrittura o al parlato, e che è la quintessenza dell'«espressione» (*Ausdruck*). Grazie a ciò, l'espressione può essere definita «lo sguardo delle opere d'arte» (AT 112; AT 171-172). Sebbene qui si possa parlare di catacresi concettuale, all'interno del tentativo adorniano di sottrarre la categoria dell'espressione a Klages e agli altri neoromantici, l'intreccio teoretico dei diversi aspetti dello sguardo e dell'espressione implica un ricorso più approfondito ai primi scritti benjaminiani di filosofia del linguaggio, che avevano una base teologica.⁶² Dato che si è scritto molto al riguardo, basterà ricordare quella teoria benjaminiana che fa del linguaggio un medium distinto da quello che arbitrariamente, convenzionalmente, attribuisce i significati, e specialmente le sue riflessioni sul «mutismo» della natura e sul linguaggio della scultura, della pittura e della poesia.⁶³ Alludendo a tali riflessioni (e alla tradizione cabbalistica che le sottende), Adorno associa il bello naturale all'espressione del «linguaggio muto» della natura e al disperato sforzo dell'arte di dar voce a quel mutismo, preso nell'irrisolvibile contraddizione tra quello sforzo e l'idea di far parlare qualcosa che per definizione non può farlo (AT 69, 78; AT 121). Quindi il carattere linguistico dell'arte è caratterizzato da una tensione – dovuta a incommensurabilità, ma anche a inevitabile coinvolgimento – con il linguaggio comunicativo.⁶⁴ Adorno vede operare tale tensione, per esempio, nello «sforzo che la prosa compie, dall'epoca di Joyce, di mettere fuori uso il linguaggio discorsivo o almeno di subordinarlo alle categorie formali, fino a giungere alla irriconoscibilità della costruzione». Mediante questa tecnica artistica, «la nuova arte tenta di trasformare il linguaggio comunicativo in linguaggio mimetico» (AT 112).

Per Benjamin, almeno nei suoi saggi sulla facoltà mimetica, il concetto di linguaggio mimetico porta alla tesi che le «somiglianze non sensibili» e le «corrispondenze» trovino il loro moderno, «esauriente archivio» nel linguaggio, particolarmente in quello scritto (sw1 5:524); dato che si basano sulle dimensioni semiotiche della scrittura e dell'oralità, le qualità mimetiche richiedono un particolare tipo di lettura. Ma Adorno interpreta in modo un po' diverso la relazione tra mimesi e linguaggio, avvicinandosi alle prime riflessioni benjaminiane riguardo a quei «tipi di linguaggio delle cose» su cui si fondano i linguaggi delle arti plastiche, «linguaggi non verbali, non acustici, linguaggi che provengono dalla materia» (sw 1:73). Assegnando un carattere linguistico ai manufatti premoderni e non verbali, come i vasi etruschi di Villa Giulia (e agli esseri naturali come «il rinoceronte»), Adorno attribuisce a questi oggetti un'attività espressiva. Si arrischia a dire che l'aspetto che maggiormente fa somigliare al linguaggio tali oggetti, il loro linguaggio muto, «confina con un "eccomi qua" o "questo sono io", con una seità che non aspetta il pensiero identificante per venir ritagliata dall'interdipendenza dell'esistente [*des Seienden*]» (AT 112; AT 171-172). Se il linguaggio mimetico consente l'espressione delle forme non identificanti di seità nelle entità non umane – naturali e manufatte – allora richiede e insieme fornisce un'analoga disposizione del soggetto percipiente, un'apertura all'esperienza di ciò che è diverso da sé, estraneo ed estraniato.⁶⁵ In questa restituzione dello sguardo (volendo mescolare ancora una volta delle metafore), Adorno pone il carattere linguistico dell'arte, l'espressione delle opere d'arte: «Esse hanno espressione non dove comunicano il soggetto ma dove ancora riecheggiano la preistoria della soggettività, la preistoria della vivificazione [*Beseelung*]», o animazione (AT 112-113; AT 172).

La questione di che cosa «parli dall'arte» – «ciò che parla, è propriamente il suo soggetto, mentre non lo sono né chi la produce né chi la recepisce» (AT 167) – porta al nesso tra il carattere linguistico dell'arte e la sua dimensione collettiva. In verità, tale collettività viene mediata, sul piano della produzione di opere d'arte, dall'«Io empirico», la persona privata che è funzione della divisione storica del lavoro. Ma, «col rimettersi alla propria materia, la produzione ha come risultato un universale che prende il suo posto in mezzo a una individuazione estrema. La forza di tale alienazione dell'io privato alla sostanza [*Sache*] dell'opera è data dall'essenza collettiva in esso accumulata; essenza che costituisce il carattere linguistico delle opere» (AT 167; AT 250). La collettività che parla nell'arte si trova dunque nel punto di intersezione dell'arcaico – mimesi della preistoria animistica della soggettività – e del moderno, cioè della razionalità delle tecnologie più progredite e differenziate, le uniche in grado di cogliere il residuo mimetico dell'arte.

Adorno delinea il nesso tra carattere linguistico e soggetto collettivo riferendosi a vari media e a vari generi, tra i quali la musica, la poesia e le arti visi-

ve, o plastiche (*bildende Kunst*). Con una certa solennità, osserva che «l'arte figurativa parla verosimilmente attraverso le modalità dell'appercezione. Il suo noi è senz'altro il "sensorium" al suo livello storico, fino a che esso rompe, in virtù della compiuta formazione del suo linguaggio, la relazione con una mutata oggettualità [*Gegenständlichkeit*]». Grazie al loro essere fondate sul *sensorium* umano, di cui fa parte l'esperienza del mondo storicamente trasformato delle immagini, le arti visive si rivolgono a un osservatore plurale: «Ciò che le immagini dicono è "guardate un po'!" [*Seht einmal*]». Il soggetto collettivo delle immagini è chiamato a questo gesto deittico rivolto a un oggetto esterno, per quanto mediato e rifratto possa essere: «Esse [le immagini] hanno il loro soggetto collettivo in ciò cui rinviano, è un rinviare all'esterno, non all'interno come in musica» (AT 168; AT 251).

Dunque ci ritroviamo con una serie complessa di concetti: bello naturale e arte, mimesi ed esperienza, espressione e identità, linguaggio e soggetto collettivo. In gioco c'è questa costellazione, cui si aggiunge il carattere linguistico di altre arti; quando, in *Cinema in trasparenza*, parla del «carattere linguistico del film», Adorno è consapevole del fatto che nel cinema si combinano una varietà di tradizioni estetiche e di materiali (TF 204; FT 359).

In presenza di questa costellazione, sembrerebbe possibile sostenere con certezza che il concetto adorniano del carattere linguistico del film ha ben poco in comune con le analisi linguistiche del film fatte dalla teoria cinematografica semiotico-strutturalista (benché ci siano interessanti concordanze con le prime riflessioni di Christian Metz su tale relazione).⁶⁶ D'altra parte, non lo si può neppure equiparare all'affinità da lui stabilita tra cinema e scrittura. La penetrazione concettuale del carattere linguistico dell'arte, e della metafora benjaminiana che attribuisce alle cose la capacità di ricambiare lo sguardo, fa pensare piuttosto a una particolare tradizione dell'estetica internazionale del cinema muto: la messa in evidenza di oggetti materiali – tramite i primi piani, i movimenti della macchina da presa, il montaggio, le luci e la *mise-en-scène* – nell'opera di registi tra loro assai diversi (come Germaine Dulac, Dziga Vertov, G.W. Past e Yasujirō Ozu), e la sua teorizzazione negli scritti, tra gli altri, di Béla Balázs, Krauer, Jean Epstein e Jun'ichirō Tanizaki. Come è stato riconosciuto da tempo, la capacità del cinema di animare e mettere in evidenza oggetti inanimati consentiva di drammatizzare la mutata e mutevole economia delle cose, di esplorare la loro potenzialità feticistica e l'oggettivazione delle condizioni e delle relazioni umane; di «rivelarne» l'essenza, opponendo all'astrattezza del capitalismo mercificato la loro espressività fisiognomica; o di rafforzare la loro cosità, opacità e alterità fisica.⁶⁷

Può darsi che Adorno abbia assorbito qualcosa di questa tradizione, in particolare il primato dell'oggetto nell'esperienza soggettiva. Tuttavia, egli non solo rifiutò l'eredità neoromantica della fisiognomica – e perciò il concetto di *photogénie* – ma probabilmente diffidò di ogni interpretazione del cinema inteso co-

me «linguaggio delle cose». Dopo tutto, secondo il canone modernista di Adorno, l'arte è davvero moderna quando affronta la negatività delle cose, il loro prevalere sulle intenzioni e sui significati umani; senza questa «mimesi del mortale [*Mimesis ans Tödliche*]», senza questo «materiale velenoso», «l'arte sarebbe una sterile consolazione» (AT 133, 21; AT 201).⁶⁸ È importante non dimenticare che per Adorno l'esperienza fondamentale del suo tempo fu la catastrofe storica riassunta dalla parola "Auschwitz", «l'orrore dell'oggetto che minaccia di annientare il soggetto senza lasciare tracce». ⁶⁹ Dato che le opere d'arte assorbono mimeticamente elementi del mondo disanimato, reificato, e insieme operano per spostarli, dissolverli e ricostruirli secondo una nuova logica, «l'arte nega la negatività implicita nel primato dell'oggetto, ne nega l'inconciliabilità e l'eteronomia, che essa lascia venir fuori anche attraverso l'apparenza della conciliabilità delle sue creazioni» (AT 259).

Secondo Adorno, il cinema si avvicinerrebbe a tale estetica negativa per il suo «naturalismo radicale», dovuto alla tecnica, «se si abbandonasse ciecamente alla rappresentazione della vita quotidiana». Rinunciando all'intenzionalità, tale esperimento darebbe luogo a una creazione estesa e apparentemente indistinta, estranea alle abitudini visive e acustiche del pubblico; equivarrebbe a qualcosa di simile alla mimesi secondaria di un mondo reificato che non può ricambiare lo sguardo. Eppure potrebbe negare e insieme salvaguardare quella negatività, costruendo le proprie immagini secondo la logica immanente della «corrente associativa delle immagini», quella modalità soggettiva dell'esperienza cui il film «somiglia, e che ne costituisce il carattere artistico».

8.5 Movimento, tempo, musica

Dopo aver compiuto una digressione nei concetti adorniani di scrittura, bello naturale e carattere linguistico, possiamo far ritorno a *Cinema in trasparenza* e dare un altro sguardo al passo in cui Adorno elabora l'idea che il cinema possa modellare la propria estetica sul flusso delle immagini interne. Queste «immagini del monologo interiore» scorrono in noi senza essere evocate consapevolmente. Tentando di individuare la qualità percettiva di questo *Zug* (treno, volo, passaggio o processione) di immagini, che si muovono e insieme si contrappongono a vicenda, Adorno, come si è visto, finisce per dirlo simile all'apparenza fenomenica che la scrittura assume agli occhi del lettore: è qualcosa che si muove e, nello stesso tempo, «qualcosa di fissato nei suoi singoli segni»; inoltre, evoca la discontinuità di quelle immagini, «che si succedono staccate come nella lanterna magica dell'infanzia». Entrambi i paragoni richiedono di essere considerati come quei meccanismi correlati che nei film generano l'impressione psicofisiologica del movimento, tra i quali c'è la scomposizione del movimento in fotogrammi, leggermente ma essenzialmente diversi l'uno dall'altro e registrati

su una pellicola continua. Dopo la stampa del positivo, il movimento viene ricreato dal proiettore, una specie di macchina da presa rovesciata che fa passare la pellicola dietro una fonte luminosa a una velocità pari a quella della ripresa (di solito, ventiquattro fotogrammi al secondo). Essenziale è anche l'otturatore, che interrompe (con due otturazioni per ogni fotogramma proiettato) il fascio di luce, in modo da impedire all'occhio dello spettatore di percepire lo sfarfallio, l'alternanza di buio e luce; quindi lo schermo, senza che lo spettatore se ne avveda, resta buio per quasi la metà del tempo della proiezione. Nella teoria del cinema, specialmente in quella – relativa all'apparecchiatura – degli anni settanta e ottanta, spesso l'analisi di questi meccanismi basilari è stata associata alla tesi che il divario costitutivo tra i fotogrammi e il simultaneo diniego della differenza vengano reinscritti sul piano del montaggio e dell'intreccio.⁷⁰ Kluge, più vicino ad Adorno, ha formulato questa ipotesi: il fatto che nelle sale cinematografiche si trascorra circa la metà del tempo al buio, significa che durante quel tempo i nostri occhi, avvezzi a guardare fuori, hanno l'opportunità di guardare dentro.⁷¹

Naturalmente, Adorno conosceva il meccanismo basilare che produce l'impressione del movimento mediante fotogrammi statici leggermente diversi, ed effettivamente esaltò questo effetto «dinamico» del cinema rispetto al «costante flusso acustico della radio», che «fa sembrare ferma la musica» e «scomposta in "immagini"», ossia in forme spaziali.⁷² Eppure, in *Cinema in trasparenza*, mentre afferma che «il film è affine alla musica, così come la musica, nei primi tempi della radio, era affine al cinema», sostiene che quest'ultimo, «indifferente alla sua origine tecnologica», sia affine a una forma soggettiva di esperienza. Il paragone con la successione discontinua delle immagini «che si succedono staccate come nella lanterna magica dell'infanzia» potrebbe portarci oltre: non solo evoca il senso di meraviglia che filtra dalla memoria delle immagini di un mondo perduto e di una ricettività mimetica non ancora adulta, ma implica anche una tangibile oscurità che circonda le immagini luminose e invita l'immaginazione dello spettatore a vedere «più di quello che letteralmente c'è».

La questione del movimento cinematografico ci riporta al problema del tempo e della temporalità.⁷³ Come si è visto, l'interpretazione adorniana della temporalità del bello naturale è legata all'intreccio dialettico di natura e storia. «Il bello naturale è storia sospesa [*sistierte*], un divenire che si ferma [*innehaltendes Werden*]» (AT 71; AT 111).⁷⁴ Questo senso è particolarmente evidente nelle opere d'arte, alle quali giustamente viene attribuito un «sentimento della natura», che tuttavia è «fugace fino al *déjà vu* e nella sua effimerità consegue certo il massimo di plausibilità». La tesi adorniana – «l'arte è, invece che l'imitazione della natura, imitazione del bello naturale» – ha il suo valore temporale nello sforzo di Sisifo di assicurare durata a ciò che è sommamente effimero ed evanescente, a qualcosa che «balena per sparire subito davanti al tentativo di acciuffarlo» (AT 72). A un certo

livello, l'oggettivazione di questa aporia, l'unione paradossale dell'evanescente e del persistente, costituisce il «nucleo temporale» delle opere d'arte e assegna alla loro esperienza un carattere «processuale» (AT 177). Inoltre, fornisce alle opere d'arte una dimensione anamnistica, arcaica: dato che colpiscono l'osservatore come la manifestazione di un'alterità, «esse veramente nell'epoca della reificazione imitano il brivido preistorico: la sua terribilità si ripete di fronte agli oggetti reificati» (AT 79).

Naturalmente, l'idea che l'arte possa assicurare la durata del transeunte risale a tempi primordiali e rimanda all'eredità mimetica dell'arte e alle funzioni rituali dell'immaginazione. Adorno individua un modello dell'arte in talune pratiche di mummificazione e sostituzione, facendo ricorso a un tropo che si trova anche nell'opera di André Bazin: «La reificazione di ciò che una volta era vivente sarebbe avvenuta già nell'età arcaica e fu sia una rivolta contro la morte sia una pratica magica prigioniera della natura» (AT 281).⁷⁵ Nell'epoca moderna, la tensione estetica fra istantaneità e oggettivazione riporta alla mente un concetto di Lessing, quello del «momento pregnante» in pittura. Eppure, benché lo stesso Adorno vi faccia riferimento, il suo intento è ben diverso. Il punto non è la rappresentazione del momento più significativo, essenziale o «privilegiato», ma l'esperienza di qualcosa di nuovo, dell'affiorare «di ciò che ancora non c'è, del possibile» (AT 73), di uno scritto, o *écriture*, «sorgente in un lampo e scomparsa, che tuttavia non si lascia leggere per ciò che significa» (AT 81; AT 125).⁷⁶ Tali formulazioni ricordano un concetto modernista del tempo, alimentato da un desiderio messianico di rottura, dall'esplosione di un istante – il *Nu* (l'adesso), di Benjamin – che fermerebbe il corso catastrofico del tempo storico, ma rimandano anche a un tipo più immanente di Modernismo, aperto al caso, alla contingenza e alla coesistenza di temporalità molteplici e conflittuali, a un'estetica all'altezza delle sfide della vita quotidiana moderna.

Secondo Bazin, il cinema prometteva di fornire una soluzione al conflitto fra istantaneità e oggettivazione. Diversamente dalla fotografia, che – tentando di salvare l'oggetto («avvolto, per così dire, in un istante») – «imbalsama il tempo», il cinema «è oggettività nel tempo». Vale la pena di ricordare una sua celebre asserzione: «Ora, per la prima volta, l'immagine delle cose somiglia all'immagine della loro durata: mutamento mummificato, per così dire». ⁷⁷ Con uno spirito del tutto diverso, Adorno potrebbe aver preso l'espressione «mutamento mummificato» per una descrizione appropriata degli effetti che il cinema aveva sul tempo nel contesto dell'industria culturale (questione esaminata in «Lo schema della cultura di massa»). Proprio come la natura geroglifica dell'immagine filmica riassume la reificazione, congelando ciò che vi è di più vivo nell'espressione umana, il racconto classico rende astratto il tempo creando una «relazione temporale tra prima e poi», e regola la durata di un film «quasi come con un cronometro». ⁷⁸

A essere criticata non è solo la subordinazione del tempo all'azione narrata e al movimento del personaggio. La tesi di Adorno riguardo alla sorte del tempo nell'industria culturale tocca anche il *variété*, il *vaudeville*, il cui residuo burlesco viene valorizzato nel capitolo sull'industria culturale. Il genere del varietà, con il suo programma di brevi, eccitanti numeri, o attrazioni – che condizionò le proiezioni e programmazioni di film finché il lungometraggio non diventò lo spettacolo principale, e anche in seguito – «imbrogli» lo spettatore facendolo uscire dal tempo, in quanto ciò che dovrebbe essere preliminare finisce per essere il vero e proprio avvenimento. Adorno interpreta il varietà come la convergenza di procedimenti industriali, ripetizione meccanica e temporalità del sempre identico, come un'allegoria del capitalismo avanzato, addomesticato, «che si appropria della sua necessità e la trasforma nella libertà del gioco». Il rifiuto, da parte del varietà, di offrire l'apparenza dello sviluppo storico in un'epoca in cui la storia sembra trovarsi in una fase di stasi, o di ripetizione ciclica – «un'apparenza cui l'opera d'arte borghese si aggrappa ancora nell'epoca industriale avanzata» – può averne favorito l'apprezzamento da parte di artisti moderni come Wedekind, Cocteau, Apollinaire e Kafka (CI 61; ACS 3:308-309). Eppure, coerentemente con le critiche mosse alla teoria del gioco di Benjamin, Adorno è più preoccupato dal fatto che la ripetizione – «la maledizione della predestinazione» o la trasformazione del conflitto in «una sorte prestabilita» – influisca sulla possibilità di fare esperienza del tempo in senso pieno (CI 62, 64; ACS 3:312).

L'analisi adorniana della neutralizzazione e astrazione del tempo nella cultura di massa – e la sua rivendicazione di un'estetica che, per così dire, ritemporalizzi il tempo – richiama il concetto di *image-temps* di Gilles Deleuze: egli scorge nel cinema «moderno» (quello successivo alla Seconda guerra mondiale) – che va dal Neorealismo italiano a Ozu, Welles, Antonioni, Resnais, Marker, Godard, Rivette, Straub e Huillet – il tentativo di attuare «una temporalizzazione dell'immagine». ⁷⁹ Per Deleuze, l'immagine-tempo del cinema moderno «libera» il tempo cinematografico dal movimento definito dagli schemi sensorio-motori (come il privilegio accordato dal cinema classico hollywoodiano all'attore e all'azione) e implica «un aldilà dell'immagine-movimento»: l'immagine «smette di essere un'immagine-azione per diventare una pura immagine ottica, sonora (e tattile)». ⁸⁰ Il movimento – ridefinito in situazioni puramente ottico-acustiche – assume funzioni diverse sul piano della performance, della narrazione e del montaggio. «Nella banalità quotidiana, l'immagine-azione e l'immagine-movimento tendono a sparire, a vantaggio di situazioni ottiche pure, ma queste scoprono legami di nuovo tipo, che non sono più sensorio-motori, e mettono i sensi affrancati in rapporto diretto con il tempo, con il pensiero.» ⁸¹

La differenza tra questi due tipi di temporalizzazione può dipendere dal fatto che la concezione che Adorno ha del tempo e del movimento deriva essenzialmente dal suo rapporto con la musica, che si può dire sia la sua arte paradigma-

tica. Adorno avrebbe anche potuto concordare con l'idea deleuziana dell'*image-temps* del cinema contemporaneo, ma l'accezione musicale della sua idea del tempo lo portava a concepire diversamente il movimento. Essendo meno subordinato all'azione del personaggio, prevalente nelle immagini in movimento integrate in un racconto, per diventare moderno, il movimento musicale – «il movimento e i tempi degli eventi sonori nel tempo e nello spazio, insieme con le strutture orizzontali e verticali fornite dal ritmo e dal contrappunto»⁸² – non deve rassegnarsi ai vincoli sensorio-motori. Al contrario, la dimensione cinestesica continua a essere essenziale per la maggior parte di ciò che Adorno fa rientrare nel canone della musica moderna: è essenziale per la trasmissione degli impulsi mimetici, che stimolano i nostri sensi attraverso l'orecchio, il ricordo e l'immaginazione. Gli impulsi mimetici della musica hanno un predecessore arcaico nella danza, ma il percorso storico della musica moderna, essendo parte della più ampia storia del tempo e della temporalità, ha complicato a non finire (anche se non l'ha soppressa) la possibilità di tale espressione mimetica.

Prima di proseguire, vorrei fosse chiaro che non sto tentando di fare un resoconto dell'estetica musicale di Adorno (non sono abbastanza esperta), bensì di trarne qualche motivo che potrebbe colmare le lacune della sua estetica cinematografica. Non intendo dire che le riflessioni adorniane su tempo e movimento in musica possano essere trasposte *tout court* nell'estetica cinematografica. Musica e cinema hanno in comune l'importante caratteristica di essere arti temporali, ma – qualora trascurassimo le evidenti differenze materiali fra i due media – rischieremo di far nostra quella ontologia delle equivalenze sinestesiche che Adorno e Eisler criticarono in *La musica per film*. È noto che l'idea che il cinema sia una sorta di musica visiva risale all'epoca del muto, al cinema impressionista francese degli anni venti, agli esperimenti dei film astratti, alle *city symphonies* e all'opera filmica e teorica di Ājzenštejn. Spesso l'idea di una musicalità cinematografica – montaggio ritmico, *patterns* tematici, interazione di strutture formali – si accompagnava all'ideale del “cinema puro”, all'intento di subordinare ogni contenuto rappresentativo, e soprattutto narrativo, all'unità formale dei principi della composizione musicale. (L'analogia musicale venne ripresa, più o meno in senso adorniano, da Noël Burch, che audacemente tentò di applicare i principi della musica seriale integrale, specialmente quella di Pierre Boulez, a una teoria della forma parametrica del film, elaborata in termini di opposizioni e permutazioni su tutti i piani della semantica cinematografica. Secondo Burch – il cui progetto meriterebbe di essere riesaminato alla luce della logica algoritmica dei media digitali –, uno dei principali modelli di questa cinematografia parametrica è *Tempo di divertimento* di Tati.)⁸³ David Bordwell sostiene che l'analogia musicale è «necessaria, anche se ardua», dato che «cristallizza la forma filmica, che invece tenderebbe a sistemi multipli». Nondimeno, a far persistere l'analogia non è il comune denominatore dell'apparente purezza, bensì la tensione con «il cinema in quanto

modalità rappresentativa mista, rigorosamente impura».⁸⁴ Come dirò in seguito, la possibilità di applicare al cinema alcune delle riflessioni di Adorno sulla musica è legata alla fondamentale eterogeneità e impurità del cinema stesso. Ma questo significa non solo che il cinema attinge in modo promiscuo ad altre arti e forme di intrattenimento, ma anche che a costituirlo è proprio la combinazione di materiali espressivi eterogenei – visivi, grafici e acustici –, ognuno dotato di una propria temporalità e mobilità, e con un grado diverso di integrazione, continuità, equilibrio e chiusura o – al contrario – di tensione, dissonanza, disgiunzione e apertura.⁸⁵

Naturalmente, un'importante differenza fra la temporalità del cinema e quella della musica riguarda quel tema della riproduzione che fu il nocciolo delle obiezioni di Adorno al saggio benjaminiano sull'opera d'arte. Le relazioni fra tempo e movimento inscritte nel film, la staticità della pellicola e la dinamicità della proiezione differiscono sostanzialmente dalle relazioni esistenti fra la partitura di un brano musicale e il suo compimento – “riproduzione”, interpretazione – nell'esecuzione. In termini tecnologici, potrebbe essere più pertinente l'analogia tra il cinema e la musica registrata (o fra una trasmissione televisiva dal vivo e una musica trasmessa alla radio).⁸⁶ In verità, i bizzarri effetti del tempo sulla notazione musicale – deterioramento dei materiali, tecnologie di duplicazione, censura, interazione tra la performance e le modifiche imposte dai produttori – hanno messo in discussione tanto l'ipotesi di una sicura fonte testuale della musica quanto quella, a lei paragonabile, di una sola stampa originale, autentica, integrale del film (e non solo nell'epoca del cinema muto).⁸⁷ E si dà il caso che la disponibilità di film in formato elettronico e digitale abbia reso gli spettatori assai liberi di vederli e interpretarli, anche se questo non coincide con le pratiche musicali dell'improvvisazione e con i processi aleatori della performance. Probabilmente, gli aspetti che tempo e movimento assumono nel cinema e nella musica si possono paragonare in modo proficuo solo sul piano dell'esperienza dello spettatore/ascoltatore.

Adorno dice che la musica, arte temporale, non si dispiega unicamente nel tempo: «Il tempo è un suo problema».⁸⁸ In quanto forma musicale, produce relazioni temporali tra le parti che la costituiscono, dunque crea il proprio ordine temporale, negando il tempo empirico, quello della durata cronometrica. Però Adorno sostiene che il tempo empirico ritorni nella storicità intima dell'opera, nella sua forma temporale interna, che «riflette il tempo esterno, reale».⁸⁹ La tensione creata dal fatto che la musica autonoma è «legata al tempo» e insieme «antitetica» gli si oppone, è esasperata dalla musica moderna. Essa affronta l'esperienza del tempo astratto, spazializzato, mercificato, mostrando che cosa è diventato storicamente il tempo, e insieme sconvolgendone l'ordine consueto; la struttura interna della musica moderna mostra la possibilità – e il ricordo – di temporalità differenti.⁹⁰

Uno dei temi cruciali degli scritti di Adorno sulla musica occidentale – da Bach e Beethoven a Wagner, Schönberg e Webern – è il modo in cui l'organizzazione intratemporale del tempo musicale varia sia storicamente sia passando da un tipo di musica a un altro. In generale, si può dire che egli distingua un percorso che va dallo sviluppo logico della forma classica, esemplificato dalla produzione di mezzo di Beethoven – il successivo, irreversibile dispiegarsi di eventi musicali che vanno «dalle parti al tutto», parallelamente al «puro fluire del tempo» – alla dissoluzione delle «grandi forme» nel tardo Beethoven e nei romantici, che produce entità frammentarie, microcellulari, episodiche, che «temporalizzano» le relazioni dall'interno, «da sotto a sopra, e non viceversa». ⁹¹ Questa tendenza si accentua con l'Espressionismo e con la *Zweite Wiener Schule* (Seconda scuola viennese). La musica sperimentale contemporanea degli anni cinquanta-sessanta – soprattutto le scuole, apparentemente opposte, del serialismo integrale e della musica stocastica – contesta il principio della successione temporale, facendo fallire, secondo Adorno, la dialettica di libertà e necessità.

La dissoluzione delle tradizionali forme musicali porta anche a una crescente dissociazione del ritmo dal tempo metrico, iniziata con il Romanticismo, in particolare con Schubert, portata avanti in modi diversi da Mahler, Berg, Bartók e Stravinskij, ed esasperata dalla musica sperimentale contemporanea. Questa dissociazione implica sia una maggiore indipendenza del ritmo dalle strutture cronometriche sia una trasformazione della sua funzione e della sua qualità. Dato che ritiene irreversibile la differenziazione storica dei materiali musicali, Adorno accusa di regressione qualsiasi musica moderna – tanto il jazz commerciale quanto Stravinskij – che riprenda ritmi metrici. Dunque, anche se ammette che il jazz ha stimolato e favorito ampiamente l'accettazione di una «emancipazione del ritmo dal tempo metrico», critica la sincopatura e l'improvvisazione, vedendovi una pseudospontaneità e un'espressione illusoria di sé, immesse in un'«architettura banale, metricamente convenzionale». ⁹² La tesi più importante è quella che la «posizione arcaica» del jazz, il suo esplicito richiamo a ritmi e vitalità primordiali, sia «tanto moderna quanto i "primitivi" che la producono». Invece di opporsi alla temporalità ripetitiva, astratta e mercificata della modernità capitalistica, i ritmi standardizzati del jazz segnano il ritorno dell'arcaico nelle moderne strutture del potere. ⁹³

Per quanto discutibile possa essere, l'accusa adorniana di regressiva o illusoria emancipazione del ritmo dal tempo cronometrico, meccanico, del metronomo riguarda anche l'estetica cinematografica, considerata nel contesto di quell'ampio dibattito sul ritmo, il corpo e la tecnica che si tenne in Europa all'inizio del xx secolo. ⁹⁴ All'interno di quel dibattito, la concezione del ritmo come accelerazione della modernità urbano-industriale rivaleggiava con la rivendicazione di un ritmo di tipo diverso: un senso fisiologico, organico del ritmo, in accordo con i processi ciclici della natura e le modalità preindustriali del lavoro collettivo,

e associato a vagheggiamenti comunitari. Nel suo autorevole libro *Das Wesen des Rhythmus* (L'essenza del ritmo, 1923), Ludwig Klages commentava l'irriconciliabile opposizione tra il flusso del «ritmo originario» (battito cardiaco, respiro, pianeti, onde, maree) – un movimento che esprime l'essenza della vita – e il *Takt*, ossia le intermittenti misurazioni di orologi e metronomi, imposte dall'«attività razionale, ordinante e segmentante dell'intelletto [*Geist*]». ⁹⁵ Il ritmo organico, spezzato e soffocato dalla civiltà delle macchine, dalla logica serializzata, sminuzzata, frammentata della catena di montaggio e dagli choc del traffico metropolitano, venne acclamato, quasi fosse una panacea per tutte le patologie della vita moderna, da una serie di movimenti che andavano dalla cultura del corpo e dalla danza espressiva alla teosofia, all'antroposofia (ginnastica euritmica) e alla filosofia vitalistica.

Non sorprende che questi discorsi antagonistici sul ritmo abbiano avuto una parte di rilievo nelle opere e negli scritti dell'avanguardia cinematografica degli anni venti – Blaise Cendrars, Epstein, Dulac, Léger, Richter, Ruttmann, Vertov e Ėjzenštejn –, particolarmente sensibile al fascino del montaggio accelerato, nella scia di *Intolerance* (1916) di Griffith e di *La rosa sulle rotaie* (1922) di Abel Gance. Lo sviluppo temporale operato dal montaggio, ossia la manipolazione del tempo mediante il montaggio ritmico, serviva a rappresentare l'esperienza della vita moderna in modo tale da superare il «naturale» grazie ai ritmi meccanici, forse con intenti celebrativi o forse con una certa ambivalenza. Eppure, come ha dimostrato in modo ammirevole Michael Cowan, molto spesso questi sensi antitetici del ritmo si sovrapponevano e si intrecciavano, sia in certi cineasti (si pensi ai *Rhythmus* di Hans Richter) sia nell'estetica cinematografica (particolarmente in quella di Ėjzenštejn). ⁹⁶ Leggendo *Metropolis* di Fritz Lang (1927) come una *querelle* ritmica – acque straripanti contro strutture di oppressione meccanica, mediate entrambe dall'immagine del cuore –, Cowan riconosce al film il tentativo di immaginare il cinema come «un luogo di incontro e discussione in cui tentare una mediazione fra i ritmi organici e tecnologici». ⁹⁷ Potremmo ravvisare una versione più radicale di quel progetto – elaborata più o meno nello stesso periodo da Benjamin, che probabilmente era al corrente del dibattito sul ritmo – nel concetto di cinema come medium di un'innervazione mimetica collettiva e come forma ludica della tecnica.

Richiamandosi sia a Freud sia a Marx, Adorno riteneva che il rapporto fra i ritmi organici e meccanici non fosse dualistico, ma rappresentasse la convergenza di strutture ugualmente regressive e repressive. Al di là della polemica contro il jazz e contro Stravinskij, i suoi scritti degli anni sessanta sulla musica alludono a un tipo diverso di temporalità, a una dinamica non più riducibile a termini binari; egli intravede «possibilità illimitate», già latenti nella «libera atonalità», in «qualcosa di organico che non si è lasciato sedurre dall'imitazione della vita organica, la quale in realtà non è che un travestimento della reificazione». ⁹⁸

Nel suo notevolmente empatico ed evocativo *Mahler. Eine musikalische Physiognomie* (Mahler. Una fisiognomica musicale, 1960), Adorno collega la disgregazione delle tradizionali strutture temporali, che si manifesta nelle sinfonie del compositore, all'inclusione di materiale metrico, in forma di citazione: frammenti di «musica banale» (marce, valzer, motivi popolari di successo), in altre parole, «kitsch». In quanto rappresentano il rifiuto di una cultura musicale degradata a ideologia, questi frammenti di musica di repertorio non solo introducono dimensioni anamnestiche e collettive, ma – spostati in una “seconda” totalità, che essi d'altra parte sorreggono – riflettono anche la separazione storica tra la musica seria e quella leggera, ed esprimono l'anelito utopistico che sottende entrambe. «La musica di Mahler non è grande nonostante il kitsch da cui è attratta, ma proprio perché slega la lingua del kitsch e dà libero sfogo a quel desiderio che il commercio, al cui servizio è il kitsch, non fa che sfruttare.»⁹⁹

Nei testi sulla musica contemporanea la scrittura di Adorno prende una forma di questo tipo, sia pure con un'intonazione differente. Egli cercò di teorizzare la possibilità di una diversa esperienza del tempo in musica tramite le tendenze antagonistiche della musica contemporanea, in particolare le controversie tra i fautori dell'atonalismo integrale (il primo Boulez e il primo Stockhausen) e quelli della musica postseriale, o non seriale, riconducibili all'estetica stocastica di Cage e all'importanza accordata al caso, all'indeterminatezza e alla forma aperta. Secondo Adorno, la completa razionalizzazione e il controllo del materiale musicale, attuati dal serialismo integrale – che ha portato all'estremo il sistema di composizione con dodici note (nel quale nessuna nota può essere ripetuta prima che siano comparsi tutti gli elementi della serie), estendendolo ai parametri musicali ritmico-metrici e dinamici –, sopprime la distinzione fra il tempo «oggettivo» e la «wissuta esperienza temporale del fenomeno». Perciò trasforma il controllo tecnico totale nell'esperienza di ascolto dell'automatismo e dell'arbitrarietà.¹⁰⁰ Adorno cita, approvandola, un'osservazione del compositore ungherese Ligeti: per quanto riguarda i suoi effetti sull'ascoltatore, il determinismo assoluto della musica seriale integrale finisce per coincidere con il principio di casualità totale invocato da Cage e dai suoi seguaci.¹⁰¹ Mentre elogia Cage per aver liquidato le aporie del serialismo integrale (ammettendo, tra l'altro, di essersi commosso, per ragioni che non si sente di dire, ascoltando uno dei suoi brani), afferma che questa recentissima ribellione contro l'apparenza – la riduzione della dinamica fittizia della manifestazione temporale della musica, che finisce per rendere intercambiabili i suoni successivi – resta nondimeno una «negazione astratta».¹⁰²

Tuttavia, gli sforzi di Adorno, tendenti a immaginare quella che lui chiama *musique informelle*, sembrano più consoni ai principi di casualità e apertura che a qualsiasi forma rigorosa di serialità. Egli pensa che se la *musique informelle* consistesse nel «raccolgere ancora una volta la sfida posta dall'idea di una libertà non soggetta a revisioni, a compromessi», allora potrebbe ottenere «una finora

impensata flessibilità del ritmo». Favorirebbe la rigorosa autonomia di configurazioni parziali e simultanee (per esempio, i «grappoli di note [Tontrauben] di Stockhausen); riconoscerebbe l'esistenza fisica e l'alterità dei suoni (piuttosto che la loro funzione puramente strutturale); implicherebbe un elemento sperimentale di sorpresa e imprevedibilità, qualcosa di veramente nuovo, casuale e incompleto.¹⁰³ Creando una tensione tra ciò che viene ideato dal compositore e ciò che non può essere previsto – quel «qualcosa che non è stato del tutto immaginato» –, la *musique informelle* diventerebbe quella «reale, concreta possibilità» che caratterizza «ogni utopia artistica odierna: fare delle cose senza saper bene di che si tratti».¹⁰⁴

Adorno pone questa dimensione dell'imprevedibilità e dell'apertura nel soggetto della composizione, nell'orecchio «che può ascoltare dal vivo che cosa è diventato il materiale musicale», l'orecchio che unisce il controllo critico e meditativo del materiale alla logica dei sogni, delle associazioni e dell'immaginazione.¹⁰⁵ Inutile dire che per Adorno il soggetto musicale è quella soggettività che si oggettiva in musica: «Non ha niente a che fare con i possibili ascoltatori, e ha tutto a che fare con il diritto umano a ciò che Hegel chiamava “esserci” [Dabeisein] [...] il diritto della soggettività di essere presente nella musica e partecipare, in quanto capacità di performance immediata».¹⁰⁶ Eppure, sembra chiaro che la percezione della soggettività presente in musica dovrebbe dipendere dall'orecchio degli spettatori reali, dalle loro associazioni, dai loro ricordi, dalla loro immaginazione e curiosità, esercitati in modi più attivi e meno strutturati, sia emotivo-sensoriali sia riflessivi. Dopo tutto – ma in questo caso Adorno non sarebbe d'accordo con me –, la «capacità di performance immediata» spetta non poco alle reazioni del pubblico, che non si riducono ai meccanismi di stimolazione del consumatore connaturati nell'industria culturale.

Un'altra via che Adorno potrebbe aver seguito (e in parte l'ha fatto) è quella della ridefinizione dei rapporti tra la musica e le altre arti, che secondo me ha delle conseguenze per un'estetica del cinema impuro e per le questioni della temporalità e della mobilità cinematografica. Secondo Adorno, l'idea di una musica informale, che rappresenta un percorso utopistico della musica contemporanea, è stata – intorno al 1910 – «una vera e propria possibilità», espressa dalla libera atonalità di opere come *Erwartung* (Aspettazione, 1909) di Schönberg e *Trois poésies de la lyrique japonaise* (Tre poesie della lirica giapponese, 1912-1913) di Stravinskij.¹⁰⁷ Adorno stabilisce una relazione esplicita fra queste opere “sceniche” e il Cubismo sintetico, benché in quel periodo autori come Lukács e Bloch avessero cominciato a elaborare un'estetica che metteva il cinema in relazione con le tradizionali forme d'arte, e insieme lo differenziava. In una conferenza del 1966, *Die Kunst und die Künste*, Adorno descrive una tendenza più recente di quello che lui chiama lo «sfrangiamento» (*Verfransung*) delle arti, tendenza che sopravvive nelle installazioni e nelle performance del giorno d'oggi. Oltre a valorizzare questa sfrontata,

ibrida mescolanza, rispetto all'ideologicamente minaccioso canone della purezza, la contrappone ai modelli del *Gesamtkunstwerk* wagneriano e della sinestesia «neoromantica». Egli considera l'opera complessiva di Stockhausen – compresa la sua musica elettronica – esemplare per il progetto di «sperimentare possibilità di connessione [*Zusammenhang*] musicale in un *continuum* pluridimensionale. Una tale sovranità, che permette di istituire la connessione in un'immensa molteplicità di dimensioni, crea dall'interno il legame della musica con le arti visive, l'architettura, la pittura, la scultura». ¹⁰⁸

C'è un'eco di questa linea di pensiero in *Cinema in trasparenza*, dove Adorno sostiene che il cinema debba «evidentemente cercare il suo potenziale più fecondo in altri media che trapassano in lui, come certa musica» (TF 85; FT 358). Forse pensava alle possibili relazioni tra il cinema e la musica elettronica, tema che varrebbe la pena di indagare (anche se non è possibile farlo qui). Nel contesto complessivo della dinamizzazione delle relazioni intermediatiche, il cinema viene a rappresentare la ribellione antiartistica dell'arte e quella «presa delle opere sulla realtà extra-artistica» che Adorno considera parte di questa intermediaticità (egli ritiene che l'*action art*, gli happening e anche i mass media siano una clownesca parodia della «vita reale»). In definitiva, la connessione – o «reciproca cannibalizzazione» – delle arti, arrendendosi involontariamente a una realtà storica che non consente più alcuna immaginazione artistica e tuttavia «ne ha bisogno», tende a essere un «falso tramonto dell'arte». ¹⁰⁹

Nel tentativo di stabilire una relazione tra gli sviluppi dell'arte e della musica contemporanea, Adorno suggerisce delle possibilità estetiche che vanno ben oltre il modello proposto da *La musica per film*, che propugnava una musica «programmata», ipotizzando di conseguenza un'unità strutturale. In quel testo, la categoria del ritmo, essenziale per la configurazione dinamica del movimento acustico e visivo (e per le critiche mosse a Eĵzenštejn), viene analizzata in modo piuttosto convenzionale. Lo sviluppo antitetico dei materiali musicali e filmici si verifica essenzialmente sul piano della tonalità; le possibilità del ritmo libero e dei movimenti multipli – andamento e durata irregolari e differenziati, pause, silenzi, configurazioni multiritmiche che contrastano con il tempo cronometrico e con quello dello sviluppo – non sono ancora all'orizzonte. ¹¹⁰ Adorno e Eisler sostengono che il movimento cinematografico dovrebbe andare oltre «il ritmo tangibile, misurabile, delle strutture ottiche dei cartoni animati e dei balletti» e oltre «l'insopportabile monotonia» dell'incessante simultaneità di immagine e sonoro, ma il loro sforzo di immaginare qualcosa che corrisponda al tradizionale concetto musicale di *Großrhythmus* (grande ritmo; si veda, per esempio, la forma drammatica di *Piccole volpi*, o la forma «epica», episodica, di *Quarto potere*) resta sul piano della struttura narrativa e del montaggio. ¹¹¹ Anche l'elogio dei musical («le cui potenzialità vengono sprecate a causa della standardizzazione, del Romanticismo fasullo e degli stupidamente sovrapposti intrecci di repertorio») si basa

sul fatto che questi film «si avvicinano moltissimo al montaggio ideale». ¹¹² Oltre ad affidarsi a una concezione piuttosto limitata del montaggio, secondo la quale il significato è indiscutibilmente prestabilito da quello dei suoi elementi costitutivi, *La musica per film* non prende in considerazione il contributo di altre tecniche – in particolare i movimenti della macchina da presa – alla dinamicità e temporalità cinematografiche.

Nel 1956, commentando le pagine di apertura dello *Spirito dell'utopia*, Adorno esalta la maggiore rapidità dell'andatura «gestuale» di Ernst Bloch (rispetto a quella di Simmel), che indicherebbe «filosoficamente, [...] un cambiamento di posizione nei confronti dell'oggetto, che non può più essere contemplato con calma e compostezza. Come nei film emancipati, il pensiero usa una macchina da presa mobile». ¹¹³ In *Cinema in trasparenza*, Adorno non dedica grande attenzione ai movimenti della macchina da presa, che appaiono in modo implicito quando cita, quale eloquente esempio delle possibili interazioni del cinema con altri media, un film per la televisione del compositore argentino Mauricio Kagel (*Antithese*), alla cui proiezione (presumibilmente dell'originale in 35 mm) ha assistito – come euforicamente racconta in una lettera a Kracauer del settembre 1966 – agli Internazionali Ferienkurse di Darmstadt. ¹¹⁴ *Antithese* descrive la confusione mentale di un ingegnere del suono assillato da un incontrollato ambiente sonoro che sembra generato da una congerie di vecchi e nuovi strumenti di registrazione, missaggio e amplificazione, che mescola «suoni elettronici e pubblici [*elektronischen und öffentlichen Klängen*], direzionali e ambientali, compresi quelli prodotti da musiche e da canti di uccelli. Il film offusca sistematicamente la distinzione tra fonti diegetiche e non diegetiche, e suggerisce che analogamente vengano meno la coerenza spaziale e la continuità del movimento, inizialmente raddoppiato su uno schermo televisivo posto nello studio. Sul piano visivo, il processo di disorientamento spaziale comincia con alcune riprese al rallentatore sulla sinistra, in cui si vede l'ingegnere in posti improbabili dal punto di vista diegetico, che poi accelerano combinando movimenti – indipendenti dal personaggio ma indotti da lui – della macchina da presa, zoomate dall'alto ripetute rapidamente e l'apertura nel fotogramma di spazi diegetici multipli mediante *matte shots*, cioè inquadrature con mascherini (il flusso d'acqua che l'ingegnere tenta di fermare diventa un'inondazione; il cumulo di nastro magnetico si trasforma in una mostruosa ragnatela).

Negli ultimi scritti di Adorno sulla musica si può individuare un pensiero, relativo alla mobilità cinematografica, che potrebbe integrare gli approcci – fenomenologici, vitalistici, gestaltici e neuro-psicologici – attualmente in discussione con una prospettiva estetica capace di storicizzare e analizzare casi particolari dell'attività cinematografica. Potremmo immaginare la mobilità cinematografica come una dinamica «striata», regolata da temporalità distinte e talora disparate: come scrisse Bloch nel 1914, un *tapis roulant* multisensoriale – fatto di pezzi,

nodi o raggruppamenti temporali e delle loro interrelazioni – che è in tensione con il tempo lineare, irreversibile, e il progredire del racconto, o con altri criteri organizzativi.¹¹⁵ Sul piano dell'immagine, i molteplici movimenti a disposizione del cinema sarebbero di quattro, e forse più, tipi: il movimento di persone e oggetti all'interno del fotogramma (interpretazione, gesto e altri aspetti della *mise-en-scène*); il trattamento qualitativo di quel movimento mediante la lunghezza focale e la messa a fuoco, il *fast motion* e il *ralenti*, la fotografia *time-lapse*, le luci e i colori; i movimenti della macchina da presa, vari per velocità, durata, posizione, traiettoria e relazioni spaziali con le figure in movimento; il senso del movimento prodotto dal ritmo del montaggio. A tutto ciò si può aggiungere il materiale grafico: titoli di testa e di coda, sottotitoli e didascalie, che possono interrompere il flusso delle immagini, ma anche animarsi e assumere un andamento ritmico.¹¹⁶ E in tutti gli elementi del sonoro – il parlato, i rumori, la musica e le loro sovrapposizioni – c'è la possibilità di temporalità diverse e dinamiche, sia che questi elementi siano a sé stanti sia che interagiscano con la struttura mobile dell'immagine. Ovviamente, il concetto di mobilità include i suoi opposti: lentezza, interruzioni, staticità, silenzio. Altrettanto ovviamente, gli insiemi microcellulari della mobilità cinematografica e le strutture del tempo narrativo e narrato si compenetrano, in grado maggiore o minore a seconda del tipo di film.

Esempi di questa dinamica stratificata si trovano principalmente nei film sperimentali, ma anche in film canonici come *L'infemale Quinlan* (1958) di Orson Welles, noto per l'alternanza di campi lunghi e di fasi serrate, incalzanti, del montaggio. Significativo quanto la coreografia dei movimenti della macchina da presa e del personaggio/oggetto (specialmente nella sequenza di apertura) è la notevole struttura sonora del film, in cui le musiche popolari di repertorio (rumba, fox-trot, jazz, country e western) che provengono da entrambi i lati della frontiera restano sospese tra diegesi e non diegesi – una vera e propria indecidibilità, portata in primo piano dalle riprese di altoparlanti, autoradio e della pervasiva pianola di Marlene Dietrich/Tania –, mentre i rumori ambientali e meccanici (come quello del registratore che mette in trappola Welles/Quinlan) contrastano con le voci sdrammatizzate, eppure autoparodistiche, di entrambe queste sbiadite star. Si può rilevare un'analogia densità dinamica nei film di Max Ophüls, nell'interazione, a volte armoniosa e a volte stridula, tra i movimenti fluidi della macchina da presa e quelli dei personaggi (celebri le sequenze di ballo e suicidio in *Liebelei*, *Il piacere*, *I gioielli di madame de...* e *Lola Montès*) e nella rappresentazione di esecuzioni e registrazioni musicali “alte” e “basse” (si vedano *Lettera da una sconosciuta* e *La signora di tutti*); in quest'ultimo caso, viene in mente l'analisi adorniana di Mahler. Potremmo aggiungere a questo elenco taluni film di Kubrick e Antonioni, e una varietà di altre opere più recenti.

In *Cinema in trasparenza*, Adorno non sviluppa appieno – se non implicitamente, con l'elogio di *Antithese* – nessuna di queste possibilità della temporalizzazione

e mobilità filmiche. Invece si direbbe che egli ricada nell'argomento della complessa mescolanza dei ritmi organici e meccanici, quando – per descrivere la «collettività a priori» del soggetto cinematografico, connesso con le caratteristiche formali del film – evoca l'analogia tra musica e cinema, in quanto entrambe arti temporali. «I movimenti che esso [il film] rappresenta sono impulsi mimetici. Al di qua di qualsiasi contenuto o concetto, gli spettatori e ascoltatori sono indotti ad accompagnare [*animieren*] tali movimenti come avviene in treno [*Zug*]. [...] L'occhio sollecitato a immergersi, entra nella corrente di tutti coloro che obbediscono al medesimo appello [*Appell*]» (TF 203; FT 358-359).

Non c'è bisogno di commentare la mescolanza di immagini militari e vitalistiche per anticipare il tema critico che segue, riguardante «l'abuso ideologico» favorito da questo vago e formale appello collettivo. Per contrasto, Adorno afferma che «il cinema emancipato dovrebbe strappare il suo essere collettività a priori al nesso inconscio e irrazionale dell'effetto, per metterlo al servizio dell'intenzione rischiaratrice» (TF 203-204; FT 359), cioè della ragione autoriflessiva.¹¹⁷

Ma come può, il cinema “emancipato”, compiere questa riconversione della collettività cinematografica senza cedere alle possibilità dell'immediatezza sensoriale e della dinamica multisensoriale di cui dispone il film? Da una parte, gli «impulsi mimetici» non sono necessariamente uguali ai ritmi fisiologici mediati dalla tecnologia, perciò l'idea di una temporalizzazione cinematografica che eguagli la musica contemporanea indurrebbe a immaginare dei processi polifonici e poliritmici che potrebbero rendere selettivo e riflessivo l'uso dei ritmi sia organici sia meccanici. D'altra parte, lo stesso Adorno suggerisce un modello diverso di mobilità quando dice che l'estetica cinematografica potrebbe basarsi su una forma soggettiva di esperienza, intesa come monologo interiore o flusso associativo, cioè sulla logica subconscia tramite la quale le immagini (e i pensieri) «attraversano» il soggetto. (Nel capitolo seguente, mostrerò che questo implica, per usare la frase idiomatica di Kracauer, un soggetto tutto intero, «anima e corpo».) Gli impulsi mimetici e la dimensione collettiva dell'esperienza cinematografica non rientrerebbero nella rappresentazione di un flusso associativo particolare, individuale, né nell'assunto di una struttura universale, antropologicamente invariabile. Dipendono piuttosto dall'inclusione cosciente, sperimentale, di interruzioni, spazi vuoti, casualità e rallentamenti del tempo, cioè dalla strutturazione di un film abbastanza allentato e poroso da indurre gli spettatori ad attivare le proprie associazioni, i ricordi e le aspettative. Si potrebbe sostenere che, se c'è qualcosa che costituisce il carattere linguistico del film (nel senso adorniano del termine), è proprio questa interazione tra film e spettatore, tra il film proiettato sullo schermo e ciò che Kluge chiama «il film nella testa dello spettatore». Sperimentare l'attivazione della propria esperienza, presenza e presenzialità, sarebbe dunque la base della collettività a priori del cinema, o – nel senso di Kluge – della sua *publicness*.

Il che significa, come ho già accennato, dissentire da Adorno riguardo alla questione della ricezione, specialmente a causa della sua incomprensione di questa categoria, compromessa dall'industria culturale e dai metodi di ricerca quantitativi delle scienze sociali. Come Adorno affermò perentoriamente, «le opere d'arte sono le oggettivazioni delle immagini, oggettivazioni della mimesi, schemi di esperienza che assimilano a se stessi il soggetto esperiente» (AT 287; AT 427).¹¹⁸ Kluge reagisce a questa ipostatizzazione dell'autonomia e dell'autorità dell'opera d'arte con un'iperbole marxiana: «I media si trovano nella loro testa», non sono che le forme e le condizioni autoriali e corporative che vengono sostenute in egual misura dagli spettatori e dai non spettatori, «è la loro immaginazione ad animare lo schermo.» Il cinema, meno condizionato delle arti tradizionali dalla necessità di differenziarsi e perfezionarsi, «fa ricorso all'attività spontanea della facoltà immaginativa, che esiste» più o meno «dall'era glaciale». Ne fanno parte «i flussi di immagini, le associazioni che hanno attraversato la mente umana, generate in una certa misura da un atteggiamento antirealistico, dalla protesta contro l'insopportabile realtà»; la loro disposizione è dettata dalla spontaneità, da una fantasia non priva di umorismo, dalla memoria e dall'intuizione. Con una variante politica del «mito del cinema totale» di Bazin, Kluge parla di questo grezzo materiale associativo come di quel «cinema di oltre diecimila anni cui la pellicola, il proiettore e lo schermo hanno dato una risposta esclusivamente tecnologica».¹¹⁹

Questa «utopia del cinema» non corrisponde esattamente all'interattività che spesso viene chiamata in causa quando si parla dei nuovi media. L'enfaticizzazione dell'affinità tra cinema ed esperienza – vita quotidiana, frattura storica, sforzi della gente per reinventarsi di fronte a realtà disgiuntive e contraddittorie –, concetto diffuso sia nel cinema del dopoguerra sia in quelli delle varie *new waves*, avvicina Kluge al Kracauer di *Teoria del film*. Per lo stesso motivo, come ho già suggerito, si potrebbe leggere l'opera cinematografica e saggistica di Kluge come un'assidua conversazione con Adorno, se si considera la sua continua, peculiare posizione modernista, l'abitudine di usare musiche non originali e illustrazioni popolari, di combinare elementi intellettuali ed emotivi, di incrociare in modo “impuro” finzione e documentario, improvvisazioni e performance professionali e amatoriali, ritmi e velocità differenti, e il rilievo da lui accordato alle questioni della temporalità e della storia.¹²⁰ E non sarebbe inverosimile dire che il pensiero di Kluge riguardo al cinema – inteso come sfera pubblica e come spazio nel quale possono manifestarsi ed essere esperite temporalità molteplici e tra loro diverse – sia dialetticamente suggerito dalla critica dell'industria culturale.¹²¹ Analogamente, l'avvedutezza politica, organizzativa e istituzionale di Kluge – che, a partire dalla metà degli anni ottanta, servì a promuovere il cinema tedesco indipendente e spinse lo stesso Kluge a perseguire un progetto di cinema attraverso una prolifica e assai personale produzione di video per la televisione –

tradusse in prassi culturale questioni critiche che Adorno aveva decisamente riservato alla teoria.

Tuttavia, non è il caso di appellarsi a Kluge per attestare la fecondità dell'estetica adorniana del cinema. Adorno non arriva a elaborare una teoria coerente, nel senso in cui le posizioni stratificate e ambivalenti di Kracauer – e anche le profonde antinomie benjaminiane riguardanti la riproduzione tecnica e l'esperienza della modernità – possono dar luogo a un più ampio e strutturato insieme di posizioni interconnesse. Nel caso di Adorno, le possibilità estetiche del cinema si devono cercare altrove, nei suoi scritti sull'arte in generale, e sulla musica in particolare. Se si fa un'operazione di recupero di questo tipo, il pensiero di Adorno sul cinema – e il suo rapporto con questioni più ampie: tecnologia e tecnica artistica, trasformazione storica dell'esperienza, immagine e scrittura, mimesi e bello naturale, tempo e movimento, intermediaticità, collettività e ricezione – contiene ancora stimoli utili alla teoria cinematografica, all'analisi critica e all'attività creativa.