

il cannocchiale

rivista di studi filosofici

n. 2

maggio-agosto 1993

COMITATO DIRETTIVO

Hans Albert, Axel Bühler, Girolamo Cotroneo,
Antimo Negri, Angelo G. Sabatini, Carlo Sini,
Rainer Specht, Vincenzo Vitiello

REDAZIONE

Guido Traversa (coordinatore), Brunella Antomarini,
Giuseppe Cantarano, Luigi Cataldi Madonna,
Giuseppe D'Acunto, Reinhard Finster, Graeme Hunter,
Antonio L. Manfreda, Rosaria Restuccia, Donald Rutherford

DIRETTORE RESPONSABILE

ANGELO G. SABATINI

L'abbonamento decorre dal 1° gennaio di ogni anno e dà diritto a tutti i numeri dell'annata, compresi quelli già pubblicati. Il pagamento può effettuarsi direttamente all'Editore anche con versamento sul conto corrente postale 00325803, indicando a tergo del modulo, in modo leggibile, nome, cognome ed indirizzo dell'abbonato. Gli abbonamenti che non saranno disdetti entro il 30 novembre di ciascun anno si intenderanno tacitamente rinnovati per l'anno successivo. Il rinnovo dell'abbonamento deve essere effettuato entro il 15 aprile di ogni anno: trascorso tale termine l'Amministrazione provvede direttamente all'incasso nella maniera più conveniente, addebitando le spese relative. I fascicoli non pervenuti all'abbonato devono essere reclamati entro 15 giorni dal ricevimento del fascicolo successivo. Decorso tale termine si spediscono contro rimessa dell'importo. All'Editore vanno indirizzate inoltre le comunicazioni per mutamenti di indirizzo, queste ultime accompagnate dall'importo di L. 1000 in francobolli. Per ogni effetto l'abbonato elegge domicilio presso l'Amministrazione della Rivista.

Dattiloscritti, libri da recensire — possibilmente in duplice esemplare — pubblicazioni periodiche in cambio vanno spediti esclusivamente all'indirizzo della Direzione. I saggi daranno diritto a n. 25 estratti gratuiti; copie supplementari o estratti anticipati eventualmente richiesti all'atto del licenziamento delle bozze saranno forniti a prezzo di costo. La maggior spesa per le correzioni straordinarie è a carico dell'autore.

Registrazione presso il Tribunale di Roma al n. 16327 del 14/4/1976.
Responsabile: Angelo G. Sabatini. Spedizione in abbonamento postale / 50%.
Arte Tipografica s.a.s., 80128 Napoli, via S. Biagio dei Librai, 39.
Copyright by Edizioni Scientifiche Italiane - Napoli.

il cannocchiale

rivista di studi filosofici

n. 2

Maggio-Agosto 1993

Sommario

L'EREDITÀ DI MARX

- p. 3 Presentazione
- 5 Guido Traversa, *La spinta della percezione verso il giudizio (Platone, Aristotele, Hume, Marx)*
- 19 Giuseppe Cantarano, *Metafisica dell'illuminismo. Epicuro e Democrito nell'idealismo dialettico di Marx*
- 61 Agnes Heller, *Intervista sul marxismo* (a cura di G. Cantarano)
- 69 Pasquale Serra, *Una critica al materialismo storico. Gentile su Marx*
- 83 Enrico Scoditti, *Al di là di teologia e antropologia. Sulla filosofia sociale di Marx*
- 99 Vitor Hugo Gerhard, *Teologia della liberazione*

CORSIVO

- p. 109. B. Antomarini, *L'Italia confina con l'India*
- p. 113 J. Bardos, *I formalisti russi e l'arte del cinema*
- p. 127 P. Vasconi, *La fondazione ultima dell'etica in Karl-Otto, Apel e gli esiti del confronto con il razionalismo critico*

JUDIT BARDOS

I FORMALISTI RUSSI E L'ARTE DEL CINEMA*

All'inizio degli anni '20, registi, attori, scrittori e altri presero parte entusiasticamente alla nascita del cinema, l'«arte più importante». Mentre nel '22 e nel '23 mancavano le premesse indispensabili alla creazione dell'industria del film, tra il '24 e il '25 erano già stati creati i primi capolavori, seguiti dall'ondata di una sofisticata arte del cinema. In altre parole, si sviluppava una cultura cinematografica sofisticata e complessa, che includeva vari movimenti artistici, discussioni di estetica, esperimenti artistici con basi teoriche. Era un'età segnata da un intenso fervore rivoluzionario; dall'esistenza di un'autentica comunità di artisti e di una feconda atmosfera artistica, da spirito di sperimentazione, dalla popolarità del cinema, dal suo impatto sociale e da un grande potenziale di influsso sulla società. Nell'insieme, questi fattori ebbero un grande impatto sia sugli artisti che provenivano da vari ambiti di espressione sia sugli studiosi. Molti scrittori, poeti, artisti e compositori subirono l'influenza dell'arte cinematografica: lavorarono a sceneggiature, scenografie, colonne sonore, saggi e recensioni di film. Nell'ambito di questa grande comunità del cinema, gli storici letterari della scuola formalista russa formarono un corpo unico di attività. Kozincev scriveva:

«Queste persone furono attratte da prospettive sconosciute di una nuova arte. Il semplice fatto che un film si facesse per la strada, lo rendeva popolare, un «genere volgare», come si diceva — e come potremmo dire noi oggi — un'arte democratica. L'ortodossia non aveva alcun valore a quel tempo. Non poteva capitare che Tynjanov guardasse all'arte del film dall'alto della cultura letteraria. Venne a Sevzapkino solo per imparare. E per questo poté anche insegnare».

Questo atteggiamento liberale era tipico di tutti gli studiosi del tempo. Essi accettarono il ruolo di servire l'arte del cinema

* Traduzione dall'inglese di Brunella Antomarini.

e di perseguire con entusiasmo una forma collettiva di creatività. Il concetto di un lavoro che fosse 'minore' era loro estraneo; ognuno accettava qualunque compito gli venisse assegnato.

Tynjanov ebbe contatti personali con la FEKS (Laboratorio di attori eccentrici) e con registi come Kozincev, Trauberg e Jutkevic; fu un editore, un redattore, e un critico dei loro scritti e progetti filmici. Scrisse anche due delle loro scenografie e fece anche conferenze di storia letteraria nei loro studi. Viktor Sklovskij era stato anche coautore di vari film e aveva lavorato anche come sceneggiatore, drammaturgo. Adrian Piotrovskij lavorò come sceneggiatore, drammaturgo, consigliere letterario, produttore capo e organizzatore; contribuì anche all'arte del cinema chiamando molti giovani di talento nel suo studio, sostenendoli e introducendoli alla recitazione con amore e costanza. La Facoltà del cinema nell'Istituto della storia dell'arte di Leningrado era diretta da Piotrovskij, mentre alla «la Fondazione per l'arte del film» insegnava Tynjanov e alla «Stilistica del film» insegnava Boris Ejchenbaum.

Il fatto che questi compiti intrapresi così entusiasticamente fossero realizzati dietro le quinte, potrebbe essere una delle ragioni per cui questi primi lavori teoretici non sono molto conosciuti e ancora deve essere fatta nell'ambito della ricerca accademica un'accurata analisi di questi grandi studiosi della letteratura. Nonostante ciò, il gruppo pubblicò una grande varietà di saggi sul cinema, contribuendo alle discussioni sul cinema; pubblicò anche una raccolta di saggi di teoria del film, *Poetica del film* (1927). Sklovskij e Piotrovskij pubblicarono molti libri sul cinema, attività piuttosto comune a quel tempo, poiché la neonata arte del cinema aveva già un'immensa letteratura specializzata. Uscivano vari periodici, lavori teoretici e traduzioni di libri stranieri sull'argomento. Il motivo per cui questi studiosi letterari restano ancora oggi sconosciuti potrebbe essere dovuto al fatto che non costituirono una scuola o una tendenza organica; essi non esibirono la loro ingegnosità, la loro individualità o la loro importanza teoretica, in un'epoca che pure era piena di dichiarazioni d'avanguardia, di programmi artistici, di esperimenti e di pronunciato individualismo. Mancando una decisiva «ars theoretica», i loro lavori furono note o appunti critici sulla nuova forma d'arte, che si aggiungevano al loro lavoro quotidiano e loro stessi probabilmente non si preoccupavano più di tanto di considerare questi saggi tra le loro opere o di includerle nella teoria del cinema come un corpo organico. Oggi, guardando

il loro lavoro da una prospettiva storica, possiamo scoprire il fondo concettuale e teorico comune a tutti i loro articoli e saggi e le loro grandi realizzazioni di studiosi del cinema muto e dell'estetica generale dell'arte cinematografica. Il loro concetto d'arte e le loro idee critiche sono considerate oggi autentiche e intense.

Elementi del loro approccio all'arte

I formalisti russi rifiutavano la distinzione tra contenuto e forma. Al posto del concetto di 'contenuto' si riferivano a quello di 'materiale' o struttura, cioè l'insieme dei fatti, oggetti, motivazioni e idee che servivano da sfondo per l'opera d'arte. Al posto del termine 'forma' si riferivano a 'pryom' e cioè gli strumenti, i metodi, gli approcci e i processi coinvolti nella produzione di un'opera d'arte. Un artista o un autore crea la sua opera da qualche materiale, da qualche struttura, attraverso strumenti specifici come la ripetizione, la sospensione, il contrasto, o il conflitto e questo materiale in se stesso, al di fuori dell'ambito artistico, diventa una struttura, un costituente di base della creazione artistica.

La costruzione così si compone di interrelazioni di mezzi specifici. Sebbene rimanga una qualche dualità tra struttura e mezzi artistici, questa nuova coppia di categorie ha contribuito comunque a un approccio piuttosto sofisticato alla composizione dell'opera d'arte; essa rigetta infatti la precedente visione statica per cui la forma era considerata esteriore al materiale e alla struttura. Di conseguenza, ogni opera d'arte doveva essere considerata una struttura dinamica composta di vari livelli. Il contributo di Tynjanov ai principi fondamentali di Sklovskij era costituito dal concetto di carattere storico: il fatto che gli eventi quotidiani e sociali si trasformano in espressioni artistiche, trasferendosi dalla marginalità nello stesso centro dell'arte — questa è una funzione che appartiene ai processi storici. Quando un fatto entra nella struttura dell'opera, come risultato del suo carattere dinamico, a sua volta verrà distorto e accreditato del suo nuovo significato e della sua nuova forma; acquisirà una nuova funzione e, come parte organica di una composizione, entrerà in un sistema di interrelazioni insieme ad altri fattori. Non c'è una struttura statica, fissa, diretta o un fatto brutto in un'opera, ma un fatto artistico con significati speci-

fici e funzioni formate e organizzate in modo artistico attraverso vari strumenti artistici.

Grazie a questo concetto poterono superare le teorie tradizionali del cinema basate sull'immediatezza e l'autenticità. Era stata l'essenza dei film ad affascinare il pubblico e i teorici, proprio con l'illusione di autenticità; era come se il mondo reale passasse davanti ai loro occhi sul grande schermo. Furono i primi studiosi russi ad affermare che l'autenticità genuina era solo un'illusione. Nel testo KINEMATOGRAPH Sidorov aveva affermato già nel 1919 che la fotografia come struttura era un'astrazione, una 'condizionalità' (uslovnost), poiché mancava di spazio, profondità di fuoco, colore e suono; tuttavia, proprio queste manchevolezze potevano essere la base per una creazione artistica. Usando mezzi artistici, anche le immagini a due dimensioni potevano suggerire relazioni spaziali e contribuire alla creazione della 'condizionalità' necessaria di ogni genere di esperienza artistica.

Il perno teoretico dei formalisti letterari era stato il fatto che ogni opera d'arte costituisce una struttura complessa, a vari livelli, qualcosa di più della mera autenticità e del semplice riferimento all'impressione realistica della realtà, così com'è rivolta ai vari sensi. Al contrario, essa è la creazione di una condizione artistica basata su un senso — la vista. Il cinema rende percettibili relazioni complesse, mentre le comunicazioni entro l'ambito della visualizzazione elevano la loro espressività e si riferiscono a un ambito non direttamente visibile — l'ambito dell'emozionale, del concettuale, del sentimentale. Sebbene questo concetto non fosse stato espresso da questi studiosi come una dottrina, esso si manifestò nei loro approcci alla letteratura e alle arti. Perciò fu molto utile l'approccio a un'altra forma d'arte — la letteratura; i primi studiosi di cinema e i primi cineasti creativi concepirono il cinema come qualcosa di nuovo, di unico e di specifico, che si manifestava nell'autenticità della fotografia. Essi furono i pionieri dello sviluppo della teoria del film, introducendo il concetto di condizionalità artistica, che fu la base necessaria per apprezzare e studiare il cinema e un approccio appropriato per risolvere i problemi teorici che si presentavano.

Gli approcci all'arte cinematografica

L'esigenza di 'condizionalità' costituiva l'elemento base per l'apprezzamento del cinema per i formalisti russi. Non cercarono infatti

di emulare i metodi della ricerca letteraria; al contrario, sottolinearono le differenze tra letteratura e cinema. Sklovskij si riferiva al film come un mezzo espressivo che presenta forme solide, visibili della realtà, e questo non può di conseguenza sviluppare la complessa struttura che caratterizza la forma verbale della letteratura. Quindi, il suo sistema di comunicazione di concetti e immagini è piuttosto indiretto se paragonato alla struttura direttamente percipibile della fotografia. Una relazione multiforme con gli oggetti considerati, che caratterizza lo stile letterario, è irrealizzabile nell'arte cinematografica. Tuttavia, i cineasti possono raggiungere una pienezza comunicativa, un'interrelazione di vari elementi; possono suggerire relazioni creative complesse. Questa pienezza è stata anche un criterio del valore artistico; più la composizione di un film è varia, più è organica, più alto è il valore estetico. Non c'è alcun fatto puro da osservare, come dichiarò Dziga Vertov nel suo manifesto artistico, poiché qualunque cosa può diventare fatto artistico in un film. Se i frammenti della realtà sono troppo vicini a fatti puri, non possono diventare componenti organici di un'opera d'arte; essi non ispirano interrelazioni e il valore del film ne sarà compromesso. I formalisti russi consideravano il film una composizione dinamica; essi ne sottolineavano l'unità organica invece dell'autenticità primaria delle sue parti e riconoscevano che l'impatto effettivo e l'autenticità di tutte le parti sono una funzione della composizione come unità organica.

La legittimità inerente a questo approccio permise loro di affrontare la critica a vari film contemporanei con l'atteggiamento giusto. Essi criticarono il naturalismo laddove molti film insistevano sul fatto di essere simili alla vita, mancando però di composizione artistica e difesero altri film che esprimevano una visione unica a un livello più alto di 'condizionalità' possedendo un'unità complessiva complessa. Sklovskij notò delle contraddizioni nelle idee di Vertov, in due saggi Dove va Vertov? e Semantica dell'arte cinematografica. Vertov, un nemico primario dei film a soggetto, un profeta dei documentari, non presenta fatti e informazioni come cronaca, ma priva il materiale grezzo del suo carattere di cronaca semplicemente ridandogli una forma invece di applicare ad esso un livello minimo di montaggio. Egli non è abbastanza deciso, non organizza un'opera d'arte in base a quel materiale, non costruisce una struttura artistica, ma presenta un collage di parti senza riferimento reciproco. Il lavoro di Vertov manca di relazioni artisti-

che con il soggetto e quindi non può né attrarre né orientare l'attenzione dello spettatore.

Sklovskij e Piotrovskij scoprirono presto il significato e l'originalità dell'approccio di Eizenstein. Analizzarono la sua pratica di costruzione della trama, il suo modo di avvicinare artisticamente il materiale grezzo, e il ruolo centrale del montaggio nella sua costruzione. Sklovskij analizzò lo sviluppo interno dell'opera di Eizenstein e reagì sensibilmente ai problemi della sua opera. Considerò l'Ottobre di Eizenstein il clou del metodo intellettuale; tuttavia, scoprì i suoi difetti intellettuali e il suo carattere discontinuo: «L'età del Barocco è finita», scrisse nel saggio *La fine del barocco*. Anche Piotrovskij sottolineò che, seguendo i pionieri e i cineasti sperimentali, Eizenstein Dovzenko avevano rivoluzionato l'arte del cinema; avevano sviluppato uno stile originale come anche un nuovo tipo di film storico senza precedenti nell'arte cinematografica borghese.

Nelle loro recensioni di film, Sklovskij, Piotrovskij e Tynjanov riconobbero valore estetico e storico all'arte cinematografica contemporanea: la grandezza e l'autenticità di Eizenstein, Dovzenko, Pudovkin, Kozincev e Trauberg, l'importanza e le contraddizioni degli esperimenti di Vertov. Come possiamo ricordare, queste affermazioni molto critiche di quell'approccio non erano prive di coraggio né ovvie a quel tempo. Questi studiosi diedero forza a un criterio di apprezzamento del cinema che trovò conferma nella storia del cinema: un importante standard che rivelava lo specifico universo di ogni film; una composizione multiforme che costruiva interrelazioni di elementi; una relazione specifica di un autore con gli oggetti presentati entro il film analizzato. Sopravvissero sia il loro atteggiamento e le loro idee, sia il loro messaggio che l'apprezzamento complesso del film richiede non solo una qualche specifica educazione cinematografica, ma anche un atteggiamento che riconosce l'autentica arte cinematografica, attraverso varie forme di espressione. Inoltre, un'educazione appropriata a tutte le forme artistiche rende sensibili e recettivi ai mezzi specifici utilizzati nell'arte cinematografica. Infatti, in questo periodo, gli studiosi di letteratura sottolineavano l'esigenza di creare un universo autenticamente cinematografico quando si adattavano al cinema opere letterarie, invece di riprodurre servilmente l'originale. Quando il film sonoro e soprattutto il film con dialogo subirono molte critiche nei primi anni '30, il cinema era diventato un argomento molto impopolare

tra gli studiosi di letteratura. Essi si aspettavano infatti una forma d'arte assolutamente indipendente e non una che sembrava dipendere da quella letteraria. Da quel momento cominciò a declinare tra gli studiosi della letteratura l'interesse per il cinema, fatta eccezione per Sklovskij.

Per tornare agli anni '20, la relazione tra gli studiosi di letteratura e l'arte cinematografica fu molto di più che recensire film. Il loro contributo ai cineasti della FEKS fu un raro caso di relazione parallela tra pratica e teoria artistiche — diversamente dalla 'nottola di Minerva' che comincia il suo volo al tramonto. Quella teoria non studiava necessariamente i lineamenti di un'arte in declino generalizzando quei lineamenti in ritardo. Al contrario, essa precedeva e arricchiva la pratica artistica.

Tynjanov fu lo sceneggiatore di *Il cappotto* e *Il Club* della grande impresa. Ebbe quindi l'opportunità di mettere la sua teoria in pratica: che cioè il film a soggetto non è semplicemente la narrazione di una storia ma una composizione complessa organica in cui il significato dei componenti individuali e delle immagini è una funzione del loro strutturarsi in un tutto; che, secondo il suo concetto di «traduzione filmica» della letteratura, lo scopo artistico non è quello di ricostruire parti (nel caso di film storici, degli eventi storici in se stessi), ma la sintesi dello Zeitgeist del tempo presentato attraverso i mezzi artistici del cinema; in altre parole, creare un autentico mondo cinematografico. Tynjanov ricordò nel suo saggio *Libretto de Il cappotto* come la composizione di questo film si sviluppò riordinando deliberatamente vari motivi da Gogol'. Tynjanov stesso, non solo come storico e teorico della letteratura ma anche come innovatore nel genere del romanzo storico, e a come autore di racconti, esercitò grande influenza sul Kozincev e Trauberg attraverso il suo concetto di storia. Il suo approccio aveva determinato l'atmosfera e lo stile di *Il cappotto* e *Il club* della grande impresa. Il principio di «ostronenye» («rendere particolare qualcosa») ebbe il suo impatto diretto sul cinema fatto dal gruppo FEKS. Essi consideravano una delle ispirazioni di base nello sviluppo dell'arte il fatto che attraverso la canonizzazione, il consolidamento di ogni motivo, il suo impatto artistico diminuisce e la sua recezione gradualmente diventa automatica. Il motivo in questione sarà significativo, espressivo, quando una particolarità creata lo avrà elevato al di sopra di una sensibilità automatica, da comune background e dal comune sistema di relazioni. I movi-

menti artistici degli anni '20 furono caratterizzati da forme espressive estreme, stringenti, provocatorie, di maestri come Meyerhol'd, Kozincev, Eizenstein che indicarono anche metodi di montaggio nei film russi contemporanei e nelle arti; questi artisti e autori avevano mirato a un impatto trascinate, forte con il pubblico; secondo loro, l'arte aveva un ruolo immediato nella trasformazione della realtà e delle coscienze. Questo concetto era diventato una dichiarazione esplicita nel saggio di Eizenstein *Montaggio di attrazioni* e in quello di Vigotskij *La psicologia dell'arte*. L'idea di contrasti imprevedibili come fonte di espressione artistica era appena «nell'aria» a quel tempo. Nonostante ciò, i concetti specifici dei formalisti avevano il loro carattere unico, particolare, anche senza una cornice generale; essi consideravano i conflitti e i contrasti non in sé come forme di espressione, ma come allontanamento degli oggetti dal loro ambiente usuale e il loro conseguente inserimento in un contesto insolito. I film fatti dal gruppo eccentrico dei FEKS furono ispirati da questo concetto. Possiamo, per esempio, ricordare questo procedimento di «rendere particolare qualcosa» nel film *La ruota del diavolo*, in cui si svolge una storia d'amore non nel suo ambiente tipico ma sulle 'montagne russe'; o in *Il club della grande impresa* in cui vari eventi di una rivolta del 1800 hanno luogo non in un contesto storico di ambiente neutrale, ma in un pub. Persone e oggetti prendono nuove relazioni, le emozioni sono espresse con gesti inusuali, e così via.

Un termine centrale dei saggi e articoli scritti dai formalisti russi era la 'condizionalità'. Questo concetto dava nuova vita a problemi teoretici come l'analisi del movimento, le relazioni di spazio-tempo, il carattere specifico dell'arte del film. La fotografia del movimento era, a quel tempo, un grande risultato tecnico. I primi teorici del cinema celebrarono con entusiasmo l'abilità del cinema nel rendere e comunicare il movimento — sia in una scena di massa come nel tremo delle foglie. Sklovskij, d'altra parte, sottolineò nel suo libro *Letteratura e film* (1923) che il film avrebbe avuto un futuro come forma d'arte solo se avesse superato la fotografia naturalistica del movimento strutturando un sistema di simboli artistici a trattando il movimento come un «sistema condizionante di segni». I formalisti russi non cercarono una condizione unica della particolarità dell'arte del cinema che lo distinguesse da altre forme artistiche. Al contrario, analizzarono la relazione del film con le altre arti e il suo impatto sulle forme

tradizionali d'espressione. Un buon esempio di questo approccio era il libro di Piotrovskij *Cineizzazione* (Kinophicazia) di tutte le arti, che paragonando il film alle altre arti, partì dall'assunzione che il film non è una «realtà immediata» più di quanto lo sia una performance teatrale o un dipinto; anch'esso ha creato la sua condizionalità o, in termini più moderni, la sua «struttura omogenea», il suo «proprio universo unico».

Partendo da questo elemento di base di ogni forma d'espressione, si rivelano gli aspetti in comune piuttosto che le differenze superficiali nelle forme e negli strumenti; d'altra parte, attraverso questa analisi, si scoprono anche differenze significative, i criteri che fanno del film un'arte indipendente.

Tynjanov, nel suo saggio *Il film*, le parole, la musica analizzò gli elementi nel creare le dimensioni di spazio e tempo attraverso il cinema. A differenza dello spazio reale, in cui gli attori sono presenti come esseri umani in carne ed ossa, e in cui c'è una linea narrativa di sviluppo, il film è una «forma d'espressione astratta»: non ha relazione con lo spazio reale; non c'è scenario, né profondità della scena, né un corpo umano, né una voce umana reale. Sono invece possibili estremi salti di spazio, tempo, scene simultanee, linee narrative parallele. Da quel momento, naturalmente, anche il teatro moderno ha sviluppato una simile strutturazione di spazio e tempo; tuttavia, queste soluzioni non sono intrinseche all'arte drammatica; costituiscono piuttosto sviluppi recenti e in un certo modo riflettono l'impatto del cinema e l'approccio epico moderno.

L'atteggiamento di Ejchenbaum verso le differenze tra film e letteratura partì dalla condizione di recezione esposta nel suo saggio *Letteratura e Film*. Il processo di recezione di un film opera al contrario di quello della lettura: lo spettatore parte dagli oggetti visibili, manifesti, e raggiunge l'interpretazione, l'analisi, connettendo vari elementi, costruendo un «parlare interiore», e creando nella sua mente un «film interiore» privato. Il film muto non manca di suono, di discorso, di elemento verbale, di linguaggio; manca solo di «mondo udibile», come riconobbe Ejchenbaum (e anche Tynjanov, cit.). Il film non si rivolge direttamente all'intelletto, ma alle «sfere transmentali» attraverso un senso sognante, un'atmosfera quasi reale di suoni, voci ed emozioni musicali. Questo concetto precorre la nostra idea contemporanea dell'unità dell'atmosfera come nucleo centrale del film. Introducendo il termine «transmenta-

le», Ejchenbaum non aveva però abbandonato il film all'ambito del soggettivo. Affermò anzi che il cinema diventava un fenomeno sociale e una forma d'espressione quando metteva in relazione quella sfera transmentale con contenuti specifici. Il significato del film non sta nelle parole; né si identifica con gli eventi visti sullo schermo; esso è un particolare contenuto, un mezzo fotogenico espresso attraverso mimesi, gesti, riduzioni di prospettiva, un po' come il contenuto della musica o della poesia. Quindi, paragonando il film alla letteratura, possiamo riconoscere l'elemento specifico dell'arte del cinema. Ejchenbaum, a differenza dei primi teorici, scoprì questo carattere specifico non in un fattore isolato, ma piuttosto nel carattere fotogenico, come anche nel montaggio, nel contenuto sociale del film, nel processo attraverso il quale un film è diretto a una ben definita sfera psicologica della personalità.

Nel suo saggio Poetica del film, Ejchenbaum condusse la sua analisi della percezione del film. «Le condizioni del discorso filmico incoraggiano lo spettatore a sentirsi completamente isolato — le condizioni di uno spettatore sono vicine alla contemplazione individuale, intima». Uno spettatore che siede al cinema non considera né si sente il membro di un gruppo o il partecipante a un vento collettivo, che divide una esperienza comune ma divide solo una identificazione individuale con gli attori. (Questo elemento inerisce anche agli strumenti del film, nella potenzialità della cinepresa mobile, 'soggettiva' che permette allo spettatore di 'vedere' attraverso gli occhi di un personaggio o di 'muoversi' con la cinepresa). Guardare un film non costituisce un'esperienza collettiva; la recezione teatrale del film sviluppata tradizionalmente è solo la funzione di considerazioni finanziarie e pratiche. Ejchenbaum, come pioniere teorico, riconobbe presto che il film non è un'arte popolare; il suo carattere di massa è solo superficiale, esterno, un fattore quantitativo; la funzione del capitale-profitto. Non è inerente all'essenza della recezione e della creazione del cinema. Il concetto di un pubblico omogeneo è solo un'illusione, come anche la nozione di formare una temporanea comunità, nonostante il fatto che questa illusione contribuì al successo immediato e alla popolarità del cinema. I primi teorici (come Béla Balázs) avevano visto qualche relazione tra l'arte democratica che rompeva le barriere linguistiche per raggiungere il grande pubblico, che non richiedeva una specifica educazione, e l'idea di una arte popolare che unisca le classi sociali e le nazioni. Entro la fine degli anni '20, la rivoluzione si era

consolidata e il cinema e la teoria del cinema si erano lasciati dietro la loro infanzia, entrando nell'adolescenza, dando luogo a una considerazione più radicale dell'impatto sociale del cinema.

La discussione che i formalisti russi approfondirono maggiormente negli aspetti teorici dei caratteri specialmente cinematografici, può considerarsi la raccolta di saggi Poetica del film, pubblicata a Leningrado nel 1927. Nei loro saggi Ejchenbaum e Tjnyanov, elaborando ulteriormente gli argomenti precedenti, offrirono delle analisi estetiche sofisticate su questi caratteri. La teoria russa del film negli anni '20 viene considerata generalmente come l'epoca dell'assolutismo nella teoria del montaggio. Tuttavia, essa non fu né unitaria, né generale. Questo era caratteristico dei formalisti russi, come anche di Ejzenstejn, che cominciava a estendere ed elaborare questa teoria in modo molto personale.

In che cosa consiste dunque la novità delle analisi del volume Poetica del film, relativamente alla specificità del film?

I primi studiosi di teoria del film cercavano una sola caratteristica specifica dell'arte del film che la distinguesse dalle altre forme d'espressione. Delluc la trovava nella fotogenicità; Arnheim nelle condizioni psicologiche della recezione; Balázs nelle potenzialità tecniche (la distanza, o l'angolazione); l'avanguardia francese nelle qualità pittoriche, negli effetti di luce, ombra e ritmo. Vertov sottolineò il carattere documentario e l'autenticità, mentre Kulesov e il giovane Ejzenstejn consideravano fondamentale il montaggio. Quindi queste teorie pioneristiche si concentravano o sul metodo di formare inquadrature individuali (composizione, luce) o sulle loro relazioni (cambiare inquadratura, montaggio). I formalisti russi per prima cosa affermavano che organizzazione, inquadratura e montaggio non possono essere separati; essi sono sempre correlati e sovrapposti; e ogni componente, l'inquadratura come il montaggio, è determinata dal rapporto che un autore ha con il soggetto. Questa relazione organizza l'intera struttura, creando interrelazioni e funzioni di inquadrature individuali, riprese, parti, scene, entro l'intera composizione. Essi non riconoscevano una particolare componente come specifica caratteristica dell'arte cinematografica; analizzavano invece come doveva svilupparsi la composizione cinematografica. La fotografia con il suo carattere grafico, la fotogenicità e il processo dinamico che organizza le immagini in film, la velocità, il ritmo di questo processo: questo è il montaggio. La composizione è formata da queste due componenti. Fare un film è un intero organico,

una forma d'espressione, un sistema di segni. I formalisti russi precedettero Bazin quando considerarono il film come una forma d'espressione (linguaggio); tuttavia, essi non eccedevano nel sottolineare questa analogia come fanno alcuni semiologi oggi. Il linguaggio del film, secondo i formalisti, è una struttura continua, un sistema di segni; nonostante ciò, le sue componenti individuali — inquadratura, fotogrammi, immagine — non possono essere applicati meccanicamente alle componenti del linguaggio verbale — parola, frase — come suoi equivalenti.

L'importanza che i formalisti russi davano alla funzione entro la composizione ha rivalutato proprio la fotogeneità e il montaggio. Ejchenbaum e Tynjanov riconobbero che non c'è un «oggetto fotogenico» in sé e per sé; esso assume una tale qualità attraverso l'angolazione, la composizione, la luce; cioè, la fotogeneità è una funzione della costruzione e dello stile di un film. Qualunque oggetto può essere fotogenico se lo mostriamo in un'altra prospettiva, al di fuori del contesto di ricezione immediata e preso come un oggetto nuovo. Il film diventa una forma di espressione, scrisse Ejchenbaum, quando si sviluppa un senso di distanza dall'oggetto presentato, quando i registi cominciano a «deformare» la visione usuale attraverso inquadrature compositive, e varie combinazioni di luce, e di angolazioni, quando attraverso il montaggio vengono «deformati» standard narrativi comuni, personaggi, situazioni. Ejchenbaum scoprì che la caratteristica fondamentale dello sviluppo dell'arte cinematografica è costituita proprio dal processo di graduale abbandono da parte dei registi del loro iniziale «naturalismo primitivo» — la nozione di creare l'illusione della realtà — a favore della «deformazione» coraggiosa, dello sviluppo dei loro specifici caratteri stilistici individuali (come fare panoramiche, o particolari angolazioni, ecc.).

Ejchenbaum scrisse che la funzione del montaggio (il montaggio può variare dal semplice unire gli eventi fino al suggerire relazioni concettuali o allo sviluppo nel film di un suo tempo, spazio e ritmo) è determinata persino dalla rete delle immagini individuali, proprio come il significato delle componenti individuali è determinato dalla composizione come unità organica. Inquadrature, angolazioni e montaggio possono accelerare o decelerare il ritmo. Questo ritmo devia dallo sviluppo narrativo; l'incontro o anche il conflitto tra queste due velocità crea uno specifico tempo cinematografico. Più grande è la differenza tra la velocità di montaggio

e quella dello sviluppo narrativo, più grande sarà la tensione emotiva del pubblico (per esempio: la velocità accelerata dell'inseguimento in contrasto con i precedenti lenti sviluppi degli eventi nel famoso montaggio di Intolleranza di Griffith).

Tynjanov sottolineò che più il cinema abbandona la riproduzione naturalistica della realtà, più utilizzerà la «riduzione» sensoriale e la condizionalità; e più costituirà una vera forma d'espressione. I film erano di solito in bianco e nero, bidimensionali e muti. Mancavano di profondità, di colore e suono. Gli sviluppi tecnici avevano già predisposto qualche prospettiva di immagine tridimensionale, colore, suono; la possibilità di volgere il cinema ad altri sensi, se possibile, rendendo così possibile una riproduzione del mondo reale sempre più simile alla percezione effettiva della stessa realtà. Tynjanov riconosceva chiaramente che da una parte non è possibile una precisa riproduzione naturalistica, ma che d'altra parte essa sarebbe anche ridondante. Essa non è possibile poiché ogni forma d'espressione si concentra su una sensorialità selezionata e non può riprodurre la ricchezza della percezione reale nella sua varietà e abbondanza di dettagli. E sarebbe ridondante, poiché raggiungere quella ricchezza non è lo scopo della espressione artistica. Al contrario, un'opera d'arte ha il suo impatto entro l'ambito di un organo di senso, di cui utilizza gli strumenti in modo articolato e intensificato.

«La povera e piatta qualità incolore di un film divenne uno strumento artistico positivo» scrisse Tynjanov. Se non abbiamo il colore, l'alternanza d'esposizione a vari gradi e direzioni può servire come mezzo espressivo di stile. Il carattere «piatto» dell'immagine bidimensionale ha reso possibili le sequenze simultanee, le panoramiche e la particolare scuola russa di montaggio; precisamente, ha dato la possibilità di connettere due inquadrature per creare potenti effetti attraverso associazioni concettuali o emotive. La «povertà» del film è infatti un principio costruttivo del film allo stesso modo in cui altre forme d'espressione sono basate sulla omogeneità sensoriale.

Le riflessioni di Ejchenbaum sulla fotogeneità, il «parlare interiore», il tempo cinematografico, il ritmo, e le riflessioni di Tynjanov sul principio costruttivo del film furono le riflessioni più importanti, avanzate e interessanti non solo di Poetica del film ma anche dell'epoca in questione.