



ALEXANDER KLUGE

antico come la luce

STORIE DEL CINEMA





Quando esprime se stesso, uno scrittore esprime sempre il proprio tempo. Kreuzberg a Berlino, Belleville a Parigi, due quartieri simbolo della stratificazione umana e del fermento culturale della nostra epoca, fusi in un unico nome per libri che danno voce all'immaginario della nuova Europa. KREUZVILLE, testi a picco sul reale che attingono alle enormi fucine di Francia e Germania: romanzi che incalzano il mondo con le armi dello stile e della lingua, saggi urgenti, di forte impatto, che illuminano e rivelano le tendenze e le derive della società che siamo e viviamo. La letteratura contemporanea ha un compito antico: mostrarci quello che abbiamo sotto gli occhi.

Alexander Kluge

ANTICO COME LA LUCE
STORIE DEL CINEMA

Traduzione di Simone Costagli



1

IL RUMORE MECCANICO DELLA LUCE

Da circa 120 anni i proiettori crepitano senza mai fermarsi. Nella sua essenza il «principio cinema» è più antico delle sale cinematografiche. È antico quanto la luce del sole e le rappresentazioni del chiaro e dello scuro nelle nostre teste. Per questo motivo il cinema non muore neppure con l'avvento dei silenziosi proiettori digitali.

La cinepresa solare Giove

L'invenzione decisiva fu il congegno per regolare il diaframma. Era un oggetto grandioso anche per le sue dimensioni. La divora-luce – la CINEPRESA SOLARE GIOVE – funzionava in questo modo: una volta apertosi il diaframma, la luce dell'astro si incanalava in un lungo tubo dove colpiva un sistema di specchi, dai quali veniva rifratta, affievolita, verso la macchina da presa posta di lato. La ditta Edison non aveva lesinato sui materiali.

«Chi è l'uomo a sinistra dell'apparecchio?»

«L'ingegnere.»

«E l'altro seduto sulla destra?»

«L'operatore.»

«Perché quel muro a secco sullo sfondo?»

«Serviva a impedire furti notturni. Alcune parti della grande cinepresa e certe leghe metalliche utilizzate erano molto preziose.»

«E quella capanna sulla sinistra?»

«Ci stava il guardiano di notte.»

«Il cavalletto di legno a destra?»

«Era una barriera per evitare incidenti sulla pedana, nel caso si avvicinasse qualcuno poco esperto.»

«La cinepresa sarebbe quella struttura a destra?»

«Proprio così.»

«E quei volanti al centro?»

«Servono a regolare la lente focale e a spostare lentamente la cinepresa affinché possa seguire il disco solare.»

Erano riusciti a finire di costruirla in tempo per l'evento. Adesso dovevano aspettare ancora qualche ora. La cinepresa, o per meglio dire il «cannone acchiappaluce» avrebbe dovuto effettuare le sue leggendarie riprese nel momento esatto in cui si verificava l'eclissi, fissando sulla pellicola in movimento il rapido oscurarsi del sole e, successivamente, la ricomparsa del suo disco. Per riuscire a vedere il movimento, appena percettibile, delle macchie solari era necessario accelerare il filmato. In questo modo, però, i tempi d'esposizione risultavano ancora più

lunghi, ed era sempre troppa la luce solare che andava a finire nel meccanismo della cinepresa.

«Perché immagini in movimento?»

«Perché se ne potesse fare un film.»

«Di fatto non si vede nient'altro che un disco bianco.»

«La difficoltà consisteva nell'evitare la sovraesposizione. Nel qual caso sarebbe stato impossibile scorgere le minuscole macchie solari e distinguere il disco da quanto lo circondava.»

«E che c'era di così interessante in quella ripresa?»

«Ce lo siamo chiesti anche noi, dopo aver visto le immagini. Una pellicola della durata di due minuti.»

«Non si potevano ricreare le macchie solari facendo dei graffi sulla celluloido?»

«Se ne sarebbe accorto qualcuno?»

«I tecnici del laboratorio di stampa avevano cercato di eliminare le macchie solari dal negativo, ritenendole semplicemente chiazze di sporco. Un presentatore dovette avvertire il pubblico di far attenzione proprio a quei puntini che si muovevano in maniera quasi impercettibile; coloro che avevano pagato il biglietto per quello spettacolo sarebbero stati i primi esseri viventi del pianeta a vedere "davvero" il sole e le sue macchie.»

«Ma non fu un grande successo.»

«No.»

La costruzione della cinepresa solare Giove fu un'impresa costosissima. Il vero evento pubblico quindi non fu tanto il film in sé, che presto venne tolto dalla programmazione, quanto la notizia dell'invenzione di quella gigantesca macchina da presa. Dal punto di vista ingegneristico, il compito di quel «cannone» era la riduzione della luce del sole a un minimo registrabile. Edison sostenne che il sole fosse un concetto troppo vago, e giustificò l'insuccesso commerciale della pellicola sostenendo che non era possibile riprendere «la luce in sé», bensì soltanto oggetti o persone che si muovevano nella luce. Tuttavia lo stesso Edison non era persuaso da questa «giustificazione», e diede incarico di realizzare altre varianti di telescopi solari. Nessuna di esse era

attrezzata con diaframmi solari o filtri in grado di identificare «tracce di riserve auree» lungo la corona solare. Oggi sappiamo che lassù, sparse sulla sua superficie, ci sono notevoli quantità d'oro. L'intenzione di Edison era rendere visibile questo oro – «l'oro del sole» –, suggerendo dunque allo spettatore quell'idea popolare di «valore» capace di convincerlo a prendersi la briga di vedere un film di un minuto appena.

Con una macchina molto più maneggevole della cinepresa solare Giove, Edwin S. Porter girò il film *Il sole visto da oltre Nettuno*, con il quale registrò un record di spettatori. La ripresa durava quattro minuti. Ma non era autentica. Porter aveva infatti filmato all'interno di uno studio cinematografico una lunga coperta di velluto appesa tra due pali, dietro la quale erano posti dei fari. Sul velluto erano stati praticati alcuni fori, di cui il più grande era largo quanto un'unghia. Accanto vi erano accennati dei cerchi e delle falci, che somigliavano a pianeti e lune, mentre le stelle fisse erano rappresentate con semplici punti. In seguito, con grande maestria, era stato disegnato sul negativo, fotogramma per fotogramma, l'alone degli «anelli di Saturno» ai lati dell'inquadratura in lento movimento attorno al sole.

Il soggetto venne accolto con molto entusiasmo dagli spettatori. Non si stancavano mai di rivedere il film, poiché scatenava in loro sempre nuove fantasie, nelle quali immaginavano di vivere a distanze siderali pur continuando a vedere la stella che illuminava il loro pianeta natio. La sua versione di maggior successo, intitolata *Nostro padre il Sole*, costò solo una minima parte di quanto speso per la cinepresa solare Giove.

Il sole dentro un capannone abbandonato di un grande studio cinematografico, alle due e mezzo del pomeriggio

Sull'alta parete beige di un capannone abbandonato degli studi CCC di Spandau, dove erano stati stipati costumi e scenografie, cadeva dalle finestre di fronte il riflesso fluttuante degli arbusti e degli alberi circostanti. Il sole illuminava il tremolio di quegli organismi viventi proiettandolo sulla parete per tutto il pomeriggio e fino al tramonto, intorno alle sei. Non c'era

un istante uguale a un altro: effimeri disegni di luce, non più replicabili perché subito sostituiti da altre figure. Filmando questo movimento alla velocità di un fotogramma al secondo era possibile fissare in maniera indiretta la luce del sole in una «vivida sequenza di avvenimenti».

Mentre nello studio accanto si metteva in scena e si riprendeva un qualche dramma, senza lesinare mezzi tra scenografie e riflettori, lì in quel capannone prendeva forma, quasi fosse una sfida, il soggetto cinematografico nella sua essenza.

Un'immagine non vista

I raggi solari si spingevano attraverso la larga finestra di fronte, lambendo di lato l'acqua della piscina coperta, e venivano respinti verso il tetto verde-azzurro dalle lievi increspature della superficie. La recita di quel tremolio andò avanti per un'ora e mezza, finché il sole, coperto da alcuni pilastri, non cessò di provocare quell'effetto.

Nessuno ebbe la ventura di notare questo spettacolo, tranne il bagnino, che conosceva già il fenomeno e quindi non ci fece tanto caso. L'albergo, in bancarotta, era stato messo in vendita, e lo sparuto manipolo di clienti che si trovavano ancora là quella mattina non avevano voglia di fare il bagno.

Una «doccia di luce»

Il cameraman M. era considerato un maniaco della luce. Per contratto doveva curare la fotografia di un film a colori girato in studio. In quei casi non si poteva usare troppa luce. Così, durante una pausa, affamato, prese una cinepresa a mano e la mise direttamente davanti ai riflettori. Fece quindi sviluppare e stampare il materiale impressionato. Il suo occhio, la sua anima avevano bisogno di una simile pioggia di luce. Non gli bastavano gli attori in costume e le lampade colorate puntate sul set. Il produttore, «proprietario» del filmato non richiesto, venne a conoscenza di quelle dispendiose velleità e utilizzò in

seguito quelle strane «immagini» frutto delle bizzesze dell'operatore per la «sequenza onirica» di un altro film.

Ripresa accelerata di un'alba

Alle cinque del mattino la macchina da presa deve essere piazzata sulla riva del Meno. Nelle ore seguenti, riprende le luci della città che si spengono; per un breve attimo si fa tutto buio (anche gli ultimi sono andati a dormire), e poi a est, da un orizzonte autunnale, un grigio tenue si alza svelando i palazzi. Dai comignoli si leva una colonna di vapore verso l'aria fredda, i riscaldamenti sono già accesi da tempo. Il sole, sovraesposto, sfila davanti alle finestre di un grattacielo. Intanto, a ovest, l'orizzonte è ancora avvolto nel crepuscolo indaco. Un'ascesa in più di milleseicento colori. Tempo mezz'ora e il sole ha cancellato questo interessante inizio di giornata. La luce del mattino ha inghiottito gran parte delle singole tonalità. È cominciata la giornata lavorativa. Si può smontare la cinepresa.

Il trucco leggero della luce

Lei aveva un modo tutto suo di conquistare gli altri. Doveva accadere in un baleno, altrimenti rischiava che si intromettesse la ragione, concentrata invece nell'ottenere un rapido risultato; lei allora avrebbe cominciato a dare segni di impazienza, e quella pausa sul cammino verso la propria realizzazione le si sarebbe dipinta in viso, sotto forma di nervosismo, rovinando quanto di piacevole c'era nel suo aspetto. Si guardava bene dal concedere spazio alla ragione (o all'impazienza). Riusciva a spegnere il cervello in modo del tutto naturale.

Così, dopo i primi giorni di riprese, la star aveva già conquistato il direttore della fotografia, il signor Weihmayr. L'uomo che preparava quotidianamente il set. Tutti gli altri obbedivano a quel capotribù, anche se l'impressione che il regista e il produttore continuassero a esercitare un influsso determinante era dura a morire.

Non appena la diva, per niente mattiniera e ancora mezzo addormentata, varcava la soglia dello studio e si metteva al suo posto, l'esperto, che aveva illuminato il volto di attrici famosissime ed era sempre in piedi di buon'ora, le si avvicinava. Truccatore, costumista e parrucchiere dovevano aspettare. Il cameraman le porgeva la mano mentre lei se ne stava lì, nei suoi vestiti di tutti i giorni, senza aver fatto colazione perché era troppo tardi; lui ne studiava la pelle e l'espressione del viso e, senza indugio, con pochi cenni, indirizzava la luce verso quella creatura sedutagli davanti. Quel calore era come un bagno rigenerante; le si muoveva sulle guance, sulla fronte. Lei sonnecchiava ancora un poco, con gli occhi chiusi. Era sicura che sarebbe stata «di grande effetto» non appena le luci fossero state sistemate. Il maestro chiamava tale procedimento illuminazione di base. Il suo scopo era cogliere la tonalità dell'incarnato. Nel volto lavorano duecento muscoli, e nessuno è in grado di padroneggiarne i singoli movimenti. I pori, la tensione della pelle, il nervosismo erano condizionati dalla felicità o dalla tristezza della sera precedente e da come la star si era svegliata quel giorno. Secondo Weihmayr, la sua luce poteva influire su tutto questo; il trucco o la pettinatura no. Soltanto lui era in grado di trasformare uno sguardo privo di speranza in un «faro di risolutezza». Esclusivamente con i mezzi del proprio mestiere: la luce incidente, il controlloce, la luce di taglio e quelle aggiuntive. Talvolta occorre solo tre lampade, talaltra duecento (insieme a veli, coni, coperture, oscuranti e altri filtri).

«Non idealizzava forse un po' troppo la macchina da presa?»

«No, il maestro non aveva questo atteggiamento.»

«Perché no?»

«Perché, diceva sempre, la macchina da presa riprende "quello che vede davanti a sé". Certo, è diverso se io riprendo un viso stanco con un primo piano oppure con un piano americano. Posso posizionare la cinepresa con maggiore o minore cura. Ma nella sostanza non cambia nulla. In un piano lungo la stanchezza si esprime nella totalità della figura, nel primo piano invece nel volto; sono io a decidere, ma la cinepresa non può mentire.»

«Ma lei usando la luce ha la facoltà di “abbellire”, non è così?»

«Questo non significa mentire. La luce non dice il falso. Decido io che cosa mettere davanti alla mia Debie, la mia “divora-luce”. Non riprende niente che io non voglia.»

«E quando questa fase preparatoria è finita, durante le riprese non c'è più spazio per ulteriori sconti? Per esempio, se il volto della star appare improvvisamente sfatto?»

«No, nessun altro intervento. Si può solo concedere a questa donna un'illuminazione di base fatta con amore. Perché lei, fin dal primo momento, è stata amorevole con me.»

Cinema d'emergenza

Là dove il centro confinava con la parte meridionale della città di Beirut, nella zona distrutta dai bombardamenti aerei, sorgeva il cinema ELDORADO. Erano crollati anche i muri portanti. La coppia che da anni gestiva quell'esercizio aveva rimosso le macerie e alzato un tendone sulle nude fondamenta di cemento. Sotto quel tendone avevano collocato i proiettori tratti in salvo e, davanti, le file di poltrone (delle semplici sedie da bar) e lo schermo. Il rumore degli scontri, che si avvicinava e si allontanava a ritmo intermittente, si mischiava al sonoro dei film durante la proiezione. Sotto il padiglione gli spettatori erano un po' più al sicuro che nelle loro case, dato che solo di rado venivano bombardati una seconda volta gli edifici già distrutti, e inoltre in quella «sala cinematografica» non c'erano da temere crolli di strutture pericolanti.

La coppia, che gestiva quell'attività con entusiasmo, combatteva la sua battaglia con mezzi disperati. Eppure c'era sempre il tutto esaurito. Non c'era una cassa, e neppure un ingresso vero e proprio. Il denaro lo si raccoglieva facendo una colletta tra le file degli spettatori. Venivano proiettati *La maledizione della prima luna*, la sera dopo dei melodrammi indiani sottotitolati, e poi *The Promise* (di Chen Kaige). L'ELDORADO in origine era stato pensato come una sala d'essai. I proprietari tuttavia erano costretti a proiettare i film che avevano a disposizione, senza preoccuparsi che il programma avesse una sua coerenza.

Questo cinema d'emergenza garantiva un minimo di conforto. Minacciati da un pericolo costante (e privi dei mezzi di fuga di cui disponevano i ricchi) si stava volentieri in compagnia. La programmazione non aveva molta importanza, purché i proiettori continuassero ad andare. Nel caso di un'interruzione di corrente, quei vecchi attrezzi erano dotati di una manovella in grado di farli funzionare lo stesso.

Una persona seria

Veniva da un teatro di Broadway. Era una fanatica dell'arte. Voleva a ogni costo riuscire a esprimere se stessa. La Paramount ingaggiò Francis Farmer, la «nuova Garbo» nel 1935, dopo che aveva vinto un concorso di bellezza indetto da una rivista illustrata. Sette anni di contratto. Dopodiché la Paramount la diede in prestito alla Metro Goldwyn Mayer. Il suo sogno era ottenere una parte in una pièce di Čechov. Venne scritturata per *Il figlio di Furia* con Tyrone Power, *Alla conquista dei dollari* con Cary Grant e *Among the Living* con Albert Dekker. Nessuno le chiese mai quali fossero i suoi sentimenti. Di Hollywood diceva: «Odio tutto di questa città, tranne i soldi». Si inimicò il magnate Zukor.

Nel 1942 inaugurò la sua interminabile serie di problemi con un «banale incidente». La sera del 19 ottobre venne arrestata per una violazione del codice stradale a Santa Monica. Guidava con i fari abbaglianti accesi in una zona dove era vietato. Sulla Pacific Coast Highway. Non fu in grado di esibire la patente. Sospetta guida in stato di ebbrezza. Coprì d'insulti il pubblico ufficiale.

Girava voce che su un set avesse preso a morsi il parrucchiere. Durante una rissa in un locale notturno le venne strappato il pullover, e sotto non portava nulla. Con rito abbreviato il giudice la condannò a centottanta giorni di libertà vigilata. Non si presentò a firmare come avrebbe dovuto. Fu arrestata all'HOTEL KNICKERBOCKER.

Quando andarono a prenderla, non aprì alla polizia, e furono costretti a buttare giù la porta. I poliziotti aprirono anche quella

del bagno, e la trascinarono nuda attraverso la hall dell'Hotel Knickerbocker; alla centrale indicò come professione: «Succhiacazzi».

Si racconta che abbia tirato un calamaio contro il giudice. Ben presto finì nel manicomio di Steilacoom. Non tornò più a fare l'attrice. Non era tagliata per una vita normale, al di fuori del suo lavoro. Possedeva una grande capacità espressiva. Il temperamento artistico, affermò il suo avvocato, è un «uccello ribelle».

La storia dello sciamano assetato di vendetta

È noto che quando R.W. Fassbinder venne lasciato da un amante cui aveva assegnato una parte in uno dei suoi film, impartì l'ordine di distruggere i negativi di quelle due settimane di produzione conservati nel laboratorio di stampa.

Tuttavia successe come nella fiaba in cui il cacciatore deve uccidere il figlio del re, e poi invece lo lascia andare affidandolo a una cerva perché non ha il coraggio di far fuori il bel giovane (e come prova dell'avvenuto assassinio porta il cuore di una bestia). Allo stesso modo, infatti, l'addetto del laboratorio di stampa incaricato di quell'opera di annientamento non distrusse il materiale, bensì lo conservò in una cantina, a suo parere un ambiente abbastanza asciutto per essere utilizzato come magazzino di pellicole. Alle scatole di negativi appose quindi una denominazione di fantasia. In seguito cambiò professione e indirizzo, e a oggi risulta irreperibile.

«Forse agì in questo modo perché è molto difficile distruggere una pellicola da 35 millimetri? È difficile darle fuoco, e non è neppure facile farla a pezzi o tagliuzzarla. È stata la pigrizia a salvare il materiale?»

«Distruggere una pellicola del genere è un'impresa complessa. Il tempo può riuscirci, oppure un errore nel metodo di conservazione. Ma in realtà è fatta per durare ed è alquanto resistente.»

«Oppure forse l'addetto alla stampa tenne conto del suo valore. Due settimane di girato di Fassbinder! È un pezzo di storia del cinema! Magari Fassbinder se ne sarebbe pentito una volta

riconciliatosi con il suo amante, e avrebbe cercato il materiale. Il tecnico avrebbe addirittura ricevuto una ricompensa.»

«Quel girato è di certo prezioso. Oggi, come frammento di un'opera di Fassbinder, avrebbe un valore di mercato inestimabile. Ma all'epoca forse non era ancora così.»

«E come venne ritrovato?»

«Mentre stavano svuotando il suo nascondiglio.»

«Da cosa si capisce che si tratta di un film di Fassbinder?»

«Sul negativo è indicata la data di consegna. Nelle prove è possibile scorgere per un attimo Fassbinder che prepara la messa in scena. Il cameraman aveva azionato per sbaglio la cinepresa.»

«Che cosa si sa dello scontro con l'attore che fu il motivo per cui il girato doveva essere distrutto?»

«Nessuno ha mai indagato.»

«Cosa contiene la pellicola?»

«È un film autonomo, di 25 minuti, all'interno di un altro film. Mentre girava, infatti, Fassbinder era solito realizzarne anche altri, se gliene veniva l'ispirazione.»

«Attingendo allo stesso anticipo?»

«Proprio così. Il secondo film veniva pagato con l'anticipo del primo.»

Ecco ciò che si vede in quella pellicola. A uno sciamano indiano viene applicata la testa di un bianco ucciso nel 1944. Lo sciamano può così vendicarsi di una delle famiglie inglesi i cui antenati avevano distrutto la sua tribù. Dal frammento non è possibile ricostruire né il finale né il nesso con il resto della trama.

«Fassbinder avrebbe collegato le parti in seguito con una voce fuori campo?»

«Non si sa. In ogni caso, dal girato risulta chiaro che non si voleva spiegare ogni cosa. Ad esempio non si capisce come sia stato possibile, dal punto di vista chirurgico, mettere la testa sul corpo dello sciamano. Di questa operazione si vede soltanto una foto in mano al protagonista.»

«Il protagonista è lo sciamano?»

«No, è un membro della famiglia, di cui lo sciamano si vendica.»
«Che ne è stato del girato?»
«Appartiene alla persona che lo ha ritrovato. Finora non ha dato disposizioni.»
«E chi è?»
«L'imprenditore edile cui toccò sgombrare quel magazzino.»
«Perché non ha ancora deciso cosa farsene della sua scoperta?»
«Non è chiaro se a scoprirlo sia stato lui oppure lo studente che lo ha aiutato.»
«C'è una controversia tra loro?»
«No, però tra l'imprenditore e questo ragazzo c'era senza dubbio un legame affettivo. La relazione a quanto pare non deve essere resa pubblica, e così è impossibile sapere con certezza chi sia stato a ritrovare il materiale e chi ne possa disporre.»
«Assomiglia a ciò che successe a Fassbinder. Sembra che su tutta questa storia penda una maledizione.»
«E aggiungerei che anche la trama del film era davvero strana.»

Qualcosa da imparare sull'opinione pubblica cinematografica

H.D. Müller, Norbert Kückelmann e io ci rechiamo a Bonn. Ci manda il consorzio dei produttori del Nuovo cinema tedesco per discutere della nuova legge sul finanziamento del cinema che noi osteggiamo. A questo scopo andiamo a trovare alcuni deputati del Bundestag, che hanno gli uffici nel cosiddetto *Langer Eugen*, il centro direzionale vicino al parlamento.

Una volta arrivati ci rendiamo conto che i rappresentanti del popolo si stanno occupando di questioni che non c'entrano nulla con il finanziamento del cinema. Questa settimana toccherà alla legge sull'amnistia, che dovrà sancire un armistizio con il movimento di protesta studentesco. Se non prendiamo in considerazione questo attuale interesse della Camera Alta, non riusciremo a convincere i deputati ad ascoltarci nel momento in cui dovremo parlare dell'indipendenza del Nuovo cinema tedesco. Ne viene fuori un baratto: i nostri interessi per i loro. Noi mettiamo a disposizione quanto possiamo: la

nostra forza lavoro, ovvero del tempo supplementare. Prestiamo servizio come consulenti. Pernottiamo a Bonn.¹

Il mattino successivo ci presentiamo all'appello. Gli uscieri già ci conoscono. In una stanzetta per le proiezioni al quinto piano stanno mostrando ai deputati alcuni filmati. Si tratta di materiali messi a disposizione dall'Ufficio criminale federale e da altri commissariati, in particolare da quelli di Francoforte e Berlino. Si vedono i «disturbatori», che attaccano mascherati alcune unità di polizia e sfondano i cordoni con lanci di oggetti. Alcuni funzionari isolati vengono catturati dai disturbatori e picchiati. Il materiale cinematografico è tendenzioso. Ci attacchiamo subito al telefono. Verso mezzogiorno arriva coi camion del girato alternativo proveniente dall'archivio di un'emittente pubblica della regione tra il Reno e il Meno. In quelle immagini si vedono le «unità di polizia» mettere in fuga gli studenti disturbatori inseguendoli senza lesinare colpi e percosse. In questo modo, con filmati diversi che attingono a fonti diverse, si costruisce all'interno del Bundestag un'«opinione pubblica politica». Già nelle prime ore del pomeriggio si realizza un equilibrio dell'informazione partendo dalle forti discrepanze nei differenti filmati, una sorta di «misura a occhio».

Il tempo svolge un ruolo determinante nella lotta parlamentare a proposito dei dettagli della legge sull'amnistia. Chi ha più forza lavoro e più tempo a disposizione può elaborare questa «immagine della realtà» con maggior calma rispetto al proprio avversario in affanno. La spunta il parlamentare che fornisce materiale facile da reperire, un supporto semplice e immediato

¹ Per Kückelmann e per me, in quanto autori cinematografici, tutto questo si può tradurre nella «ricerca di un soggetto». Di professione tuttavia siamo anche avvocati e dunque la questione dell'amnistia ci interessa. H.D. Müller, da parte sua, sta scrivendo un libro sul Gruppo Springer, e in qualità di storico ha una preparazione specifica e un interesse per tutto ciò che riguarda il movimento di protesta. L'amnistia «crea opinione pubblica». Secondo Müller non sarebbe sbagliato dire che «la ricrea», perché l'opinione pubblica che esisteva prima della protesta non è identica a quella che nascerebbe qualora arrivasse l'amnistia. L'amnistia impedisce una «illegalità» di lunga durata per quelle forze di cui c'è bisogno nella nuova opinione pubblica. Se questi gruppi entrassero nell'illegalità, ciò comporterebbe per loro l'ingresso in una «sfera non pubblica».

alla sua interpretazione dei fatti, e lascia all'avversario le risposte non accompagnate da immagini, che si traducono dunque in lunghe e complesse spiegazioni («l'onere della prova»). I macchinari per l'assalto e l'assedio parlamentare sono stati posizionati l'uno di fronte all'altro dalle otto di mattina. In tre ci abbiamo messo quattro ore per capire il meccanismo. Non si tratta solo di recuperare materiale visivo supplementare, bisogna anche riuscire a presentarlo in modo sintetico.

I conservatori della CDU-CSU vogliono imporre forti limitazioni alla concessione dell'amnistia; quello che temono è un effetto domino, se le cose non andassero come vogliono loro. La SPD e i liberali cercano una formula più generosa, che riesca a mettere fine una volta per tutte al conflitto sociale con i movimenti di protesta. Riguardo a tale questione, la costruzione di un'«opinione pubblica reale per i rappresentanti del popolo» mediante l'immagine cinematografica ha una chance soltanto fino alle 17, quando cominceranno le votazioni nelle commissioni.

Rispetto ai testi e alle foto, il materiale cinematografico possiede una maggiore forza espressiva. Evoca un CONTESTO e al tempo stesso agisce a livello sensoriale. Questi filmati, girati nell'arco di due anni e composti di spezzoni, sono frutto del caso. Per produrre un'autentica comunicazione, per mostrare le «circostanze», sarebbe stato necessario elaborare dei veri e propri film e presentarli in sequenza. Questo è impossibile in uno spazio parlamentare poiché entrambe le fazioni politiche non si fidano dei criteri di selezione adottati dagli avversari. I partiti si trovano d'accordo piuttosto sul fatto che ognuno proponga a turno un filmato. E in questa maniera si susseguono le proiezioni.

Noi tre siamo dei registi sufficientemente esperti da sapere quanta poca forza probatoria possieda una singola ripresa video o cinematografica. Spezzoni simili sono in grado di comunicare un'esperienza in modo esauriente solo se vengono montati insieme ai dialoghi, alle riflessioni che accompagnano le riprese e al patrimonio di conoscenze in possesso dei documentaristi scrupolosi su quanto avvenuto prima e dopo. Persino le modalità di lavoro tipiche di una troupe televisiva che si occupa

di cronaca – l'arrivo sul posto, la registrazione e il ritorno in redazione – non sono in grado di restituire il «senso del contesto». Tale contesto viene piuttosto restituito dai filmati girati dalla prospettiva opposta, ovvero dalla polizia, dal momento che, potendo contare su indagini preliminari, su relazioni di infiltrati e sull'esperienza accumulata con altre riprese di simili avvenimenti pubblici, è capace di sviluppare uno sguardo d'insieme coerente. Di per loro, tuttavia, queste registrazioni sono faziose e viziate da una petizione di principio.

Non era possibile imbastire entro la fine della giornata – vale a dire per le 17 – un progetto adeguato con il quale produrre una vera e propria opinione pubblica cinematografica all'interno del parlamento. L'industria cinematografica e il cinema, anche quello d'autore, non sono ancora pronti. L'unica cosa che possiamo fare in tre, secondo la nostra coscienza, è affermare quanto tutto questo non possa rappresentare un autentico terreno di discussione pubblica. I film, proprio quando sono «avvincenti», distruggono le circostanze dei fatti che dovrebbero testimoniare. I deputati guardano i filmati come se fossero giudici, periti tecnici oppure semplici spettatori.

Il gruppo intorno all'onorevole Dichgans (CDU) – questa la conclusione della giornata – è riuscito a imporre che l'amnistia non venga applicata ai responsabili di un incendio. I conservatori non sono riusciti a far valere le proprie ragioni su altri punti del loro programma. In ogni caso non saranno amnistiati quanti hanno partecipato al cosiddetto «rogo dei grandi magazzini», gli stessi che in seguito costituiranno il nucleo della *Rote Armee Fraktion*.

Trovandoci in parlamento senza un mandato, in quella mattina e in quel primo pomeriggio precedenti la votazione nelle commissioni, ci eravamo forse lasciati scappare un'occasione? Noi tre avevamo lavorato senza tregua per procurare i filmati. Avevamo un'idea su come dovesse funzionare la comunicazione pubblica e cercavamo di trasferirla negli spazi e nelle abitudini del Bundestag. È quanto ci riuscì ad esempio con la parola «incendio». All'interno di un materiale filmico ciò può essere rappresentato con un frammento di pavimento annerito; per la sua forma piatta, è un dettaglio difficile da

filmare, e si può distinguere dal resto della superficie soltanto per i bordi grigiastri. Cosparsa dalla schiuma degli estintori, questa «macchia d'incendio», in parte distrutta e non più rintracciabile, non è molto evidente. Al contrario, mostrare una «parete di fuoco» ha un effetto spettacolare. Una «lingua di fuoco» lambisce l'ingresso di una stanza. Il pericolo per le persone è palese. Ci sono immagini che fanno apparire il fuoco come una forza infernale. Nel Bundestag si presentano esempi di entrambe le tipologie di filmati. Le scene drammatiche con le fiamme non erano adatte per parlare del rogo dei grandi magazzini Schneider, tema del dibattito sull'amnistia. Lo erano invece per la discussione generica sugli «incendi dolosi».

Soltanto il materiale filmico – ne siamo consapevoli – è capace di tenere a bada la fantasia. Ma un simile materiale quasi non esiste, lo avevamo capito in quei due giorni confrontandoci con le questioni su cui l'opinione pubblica doveva decidere e interrogarsi. Non si trova nei film, e neppure nei musei, e gli archivi delle emittenti televisive lo catalogano secondo etichette troppo generiche. E la produzione di opinione pubblica non si può certo lasciare alla polizia. Con l'ultimo treno partiamo da Bonn alla volta di Monaco. Alle tre di notte ci mettiamo a letto in preda a un senso di inquietudine.

Il cinema è composto di tre macchine

1. Macchina numero 1

L'apparecchio fotografico inventato, quasi in contemporanea, dai fratelli Lumière in Europa e dall'imprenditore Edison negli Stati Uniti funzionava allo stesso tempo come macchina da presa e come proiettore. Lo strumento riuniva il «principio macchina da cucire» (una pellicola sensibile alla luce viene perforata in modo simmetrico lungo i bordi e può essere spostata in avanti attraverso dei dentelli che si ingranano ai fori) con il «principio bicicletta» (una manovella produce un movimento in avanti). Tutto il resto è tecnica fotografica: ottiche, diaframmi, negativi, positivi. Questa è la macchina numero 1.

2. *Macchina numero 2:*

spazio pubblico a pagamento

Lo sfruttamento commerciale dei film non era lo scopo dello scienziato Muybridge, colui il quale realizzò le prime immagini in movimento, quanto piuttosto degli imprenditori Lumière e Edison: uno spazio pubblico a pagamento. Questa macchina non era del tutto nuova. Era formata da un ingresso (un'entrata), una cassa dove si pagava il biglietto, un'uscita, una sala (come in un teatro) e una platea di spettatori. È lo stesso principio utilizzato da sempre per l'opera, il teatro, le fiere, la camera delle meraviglie, i diorami, le esposizioni universali e il circo. Questa seconda macchina incontrò qualche difficoltà prima di affermarsi. Dieci anni dopo l'invenzione della cinepresa non era ancora nato uno «spazio pubblico cinematografico».

3. *Macchina numero 3:*

le penny arcade

Solo con l'avvento della terza macchina, inventata sulla costa orientale degli Stati Uniti, avvenne «l'esplosione del cinema». Si trattava del principio *penny arcade*. Non fu la trovata di un qualche imprenditore, ma si sviluppò in modo spontaneo in seguito a circostanze del tutto casuali e per via del desiderio accumulato dalla gente comune che, disorientata nella grande metropoli newyorkese, non si poteva permettere di spendere più di un centesimo. La voglia di fuggire dalla vita reale e di gettare un occhio a un mondo diverso attraverso uno spioncino diede impulso alla diffusione di una serie di macchinette automatiche nelle quali venivano proiettate brevi pellicole.

Questi apparecchi erano serviti dapprima come attrazioni a Coney Island, poi erano stati riutilizzati a Manhattan e quindi riposti nei magazzini. Una rapida occhiata costava un centesimo. Le macchinette erano collocate una accanto all'altra sulle strade, lungo il percorso di chi rincasava dal lavoro. I «pezzi da un centesimo per i sognatori metropolitani» registrarono uno straordinario successo commerciale, che gli imprenditori non avevano previsto. Alcuni di loro, però, fecero tesoro dell'improvvisa diffusione di quel bisogno.

Gli osservatori più lungimiranti divennero infatti magnati dell'industria cinematografica. Accrebbero i loro profitti attrezzando per le proiezioni alcune piccole officine sparse per i vicoli o certi negozi di vestiti stipati tra i palazzi; erano cinema dove potevano entrare tra i dodici e i sedici spettatori. Si accantonarono le macchinette e si passò alle proiezioni su schermo. Esse costituivano un'alternativa ai varietà e ai *vaudevilles*, che erano più cari e che avevano bisogno di un teatro, impossibile da impiantare in un punto qualunque delle città. Le «botteghe di intrattenimento cinematografico» ovviarono a questo problema. Alle casse di queste «botteghe» si imparava a conoscere il cinema.

4. *Il viaggio a Budapest*

Nel 1898 i due fratelli Lumière, in compagnia di alcuni collaboratori, si recarono a Budapest con un campionario delle loro pellicole. Da quel viaggio si aspettavano di ricevere la definitiva consacrazione. Un successo delle proiezioni cinematografiche a Budapest avrebbe provocato una reazione a catena anche a Parigi. Non bastava più il successo limitato che i singoli film potevano ottenere nei varietà o in occasione delle rare esposizioni universali. Il viaggio fu molto caro.

Che delusione fu constatare quante poche persone fossero accorse (per quattro proiezioni in contemporanea) davanti agli apparecchi collocati nei giardini imperiali e nelle tre sale che avevano affittato! I fratelli Lumière e i loro collaboratori si sistemarono in un hotel di medio livello. Non avevano ben chiaro come conquistare il pubblico della città. In modo plateale, ricorrendo a una pubblicità itinerante come facevano i circhi? Oppure servendosi dei giornali? O ancora apponendo un testo pubblicitario su un dirigibile illuminato e facendolo volare di sera nel cielo di Budapest? Ciò avrebbe creato un eccezionale effetto sorpresa.

Niente restò intentato, ma le proiezioni comunque non ebbero gran successo. Si doveva forse far costruire un palazzo del cinema, come fosse un teatro dell'opera, in pieno centro? I fratelli Lumière disponevano di un ingente patrimonio, ma il viaggio a Budapest si stava rivelando un clamoroso flop economico.

In uno dei loro film si vedevano dei dragoni austro-ungarici attraversare nudi a cavallo un fiume; scene di manovre militari

di un realismo impressionante. Del treno che entra in una stazione della Francia meridionale se ne parlò anche sui giornali. Un'altra pellicola, girata una mattina a Parigi, mostrava il traffico cittadino di fronte al teatro dell'opera. I due imprenditori si aspettavano che almeno il corteo funebre per la morte di un principe suscitasse un certo clamore. Niente di tutto ciò riuscì però a riempire nemmeno un quarto dei posti a disposizione. L'impiego del dirigibile per tre sere di seguito (affinché la pubblicità luminosa risultasse efficace c'era bisogno del buio) portò nelle sale appena quattordici spettatori in più.

5. Che ci compri con un centesimo?

Aveva il compito di prelevare – la prima volta a mezzogiorno e quindi di nuovo la sera – i contenitori dove si raccoglievano le monetine da un centesimo, e di consegnare l'incasso alla centrale. Con questo lavoro manteneva se stesso e la sua famiglia. Visto che aveva libero il resto della giornata, si dedicava anche ad altre attività per arrotondare.

Le macchinette cinematografiche in fila attendevano i passanti, dopo le fatiche del giorno, come un «abbeveratoio».

6. Rem Koolhaas sulla «felicità inconsapevole»

Rem Koolhaas, architetto e inquieto osservatore di fenomeni culturali, stava tenendo una conferenza. Poiché in realtà in quel preciso momento aveva solo voglia di pensare e non di parlare in pubblico, mormorava a voce bassissima di lato al microfono. Parlava in inglese di fronte a un pubblico tedesco. Non riusciva a fingere: non aveva niente di nuovo da comunicare. Magari il giorno dopo sarebbe stato diverso. Era stata una sciocchezza fissare un simile appuntamento con sei mesi di anticipo. Quando lo aveva fatto non poteva sapere se avrebbe avuto qualcosa da dire. La comunicazione tra lui, l'attento osservatore, e le mille persone radunate nell'aula magna dell'università di Monaco si fondava dunque su un presupposto sbagliato.

Raccontò un aneddoto che aveva già citato in altre occasioni: Arrivato a Coney Island, Maksim Gor'kij aveva visitato le sue attrazioni: le ruote panoramiche, i locali di svago, le «meraviglie», i casinò (costruiti come grattacieli), le montagne

russe, i «luoghi dell'assurdo e dell'oblio» e gli spioncini per le immagini in movimento. Considerava l'impulso che attirava le masse, il «principio divertimento», un «tradimento dei veri bisogni del popolo». In posti del genere si perde solo il proprio tempo, diceva, e non si guadagna niente.

Dalle costruzioni fantastiche di Coney Island nacquero tuttavia non soltanto i grattacieli di New York, continuò Rem Koolhaas, ma anche il cinema, e quindi «nuovi rapporti effettivi»; mentre dalle critiche di Gor'kij non nacque niente di reale; come aveva previsto Marx, in quel caso la critica aveva soltanto accompagnato la realtà.

Per affermare ciò, disse Koolhaas argomentando il suo pensiero, non aveva neanche bisogno di pronunciare la frase fondamentale: le masse hanno sempre ragione. Una frase che avrebbe trovato d'accordo Gor'kij, ma che avrebbe inficiato la serietà della discussione. Piuttosto, occorre confrontarsi con la tesi secondo cui le masse «magnetizzano le attrazioni» in due maniere differenti, intendo dire che possono provocare oppure distruggere le innovazioni creative. Secondo Koolhaas esisterebbe infatti un tipo di consenso di massa che da solo non sortisce alcun effetto, ma che può essere strumentalizzato da terzi che cercano di trarne un profitto. Ci sarebbe poi un secondo tipo di consenso, spontaneo e duraturo. Di quest'ultimo potrebbero approfittarne imprese parassitarie, senza tuttavia essere in grado di dirottare tale tipo di desiderio. Questo genere di iniziativa di massa va alla ricerca della «felicità inconsapevole».

A quel punto si levò dal pubblico una domanda (l'oratore parlava in modo difficilmente comprensibile e a bassa voce, e dunque lo si poteva interrompere senza problemi) sul significato di «felicità inconsapevole». L'opposto di «infelicità inconsapevole» rispose Koolhaas. L'«infelicità inconsapevole» azzera la memoria (così come in guerra i soldati che avanzano con l'unico desiderio di sfuggire all'infamia degli ordini si muovono con inconsapevolezza e inesorabilità, dimenticandosi di ogni cosa una volta messi in salvo). Detto questo, continuò Rem Koolhaas, né le macchinette di Coney Island né il «cinema sviluppato» dell'epoca successiva avevano suscitato una sufficiente promessa di «felicità inconsapevole». Gli attimi di sorpresa, gli sguardi improvvi-

si in un altro mondo e i ricordi stimolati dalle pellicole avevano tuttavia generato un PRESAGIO diffuso. Il presagio che potessero darsi dei momenti di «felicità inconsapevole» era sufficiente alla creazione di un mezzo di comunicazione.

I mezzi di comunicazione, tuttavia, si possono giudicare al meglio secondo i criteri dell'architettura, poiché i sentimenti cercano abitazioni, grotte o case dove costruirsi un nido. Non si tenta quindi di decifrare il gusto degli spettatori, bensì di trovare un modo per farli sentire a casa. Se si sentono a loro agio, se scoprono nuovi spazi, non importa se a governare sia l'arte o il kitsch.

A quel punto l'uditorio, che non voleva restare passivo, ripagò con un intenso applauso la fatica dell'ascolto. L'idea arida che il cinema fosse una specie di arte architettonica fu molto apprezzata. Non c'era ancora neanche stato bisogno di aggiungere che alcuni dei progetti architettonici più fantasiosi del ventesimo secolo erano stati proprio gli edifici cinematografici. Non le costruzioni in marmo, legno e pietra, continuò Koolhaas, bensì gli edifici adibiti alla proiezione dei film stessi erano l'avvenimento artistico che consentiva ancora di sperare che il cinema potesse fornire una risposta non soltanto alle esigenze del 1902, ma anche a quelle del ventesimo secolo (nonostante la decadenza delle sale cinematografiche). Davanti agli occhi del pubblico convenuto si manifestarono dei nuovissimi e futuristici luoghi di svago, che «in qualche modo» avevano a che fare con l'immagine in movimento (e di conseguenza con il suono in movimento).

*7. In origine il cinema era uno strumento scientifico /
Inflazione dei soggetti di fantasia*

I pionieri del cinema rimasero stupiti del fatto che, più o meno a partire dal 1910, la loro brillante invenzione fosse stata utilizzata quasi esclusivamente per filmare opere teatrali di dubbia qualità. Miriam Hansen, storica del cinema presso l'università di Chicago, non ritiene che questa piega sia stata dovuta a una decisione degli imprenditori. Semmai, il bisogno di una riproduzione cinematografica della realtà non poteva essere soddisfatto con la ripresa di eventi come le grandi espo-

sizioni (per esempio quella panamericana di Buffalo, durante la quale venne assassinato il presidente McKinsley), oppure di avvenimenti come l'impiccagione dell'omicida Czogolch, o l'affondamento delle navi militari statunitensi nel porto dell'Avana. La realtà non forniva sufficiente materia prima per la fame vieppiù crescente di cinema. Questa, secondo Miriam Hansen, è la ragione dell'inflazione dei soggetti di fantasia.

8. Trionfo della Arriflex /

Ritorno a un utilizzo a fini conoscitivi

Nel 2005, un giovane ingegnere collocò una cinepresa Arriflex miniaturizzata e dotata di ottiche speciali all'interno della sonda che avrebbe dovuto compiere un'orbita intorno a Giove e poi, sfruttando l'accelerazione impressa, passare accanto a Urano e alla sua luna Miranda, per allontanarsi infine nello spazio, oltre Nettuno e Plutone verso Alfa Centauri e diventare un pallone in balia delle forze galattiche. Ma nonostante l'estrema lontananza dalla nostra stella madre, il Sole, l'apparecchio sarebbe stato in grado, con la semplice pressione di un pulsante da parte dell'ingegnere, di riprendere la Terra, ridotta da lassù a un puntino minuscolo.

Questo ingegnere e scienziato sentiva di doversi ispirare ai pionieri del mezzo filmico, ancora ignari di che cosa sarebbe stato il cinema. A lui interessavano immagini in movimento «mai viste». Considerava un trionfo il fatto che la microscopica cinepresa (in quella versione miniaturizzata tutti i componenti erano disposti in maniera diversa, e la pellicola da impressionare era più piccola di un'unghia) mostrasse per la prima volta agli occhi terrestri, e in alta risoluzione, il mondo fatato delle montagne di Miranda. Delle forze misteriose hanno infatti interrotto l'evoluzione del satellite circa tre miliardi di anni fa, fissandolo nella fase di passaggio tra lo stato liquido e quello solido. Nelle condizioni attuali, nella luce diafana del Sole, il satellite presenta pareti di roccia cristalline alte ventidue chilometri, da cui emanano riflessi verdastri.

Il nostro scienziato, tuttavia, si trova al giorno d'oggi in una situazione simile a quella vissuta nel 1895 dagli inventori della macchina da presa. Non ha nessuno cui mostrare questo

meraviglioso materiale. Se lo offrisse ai politici del Congresso, quelli gli rinfaccerebbero: Ma come le viene in mente di spendere i soldi pubblici solo per mostrarci questo panorama, del tutto inutile agli sforzi bellici in Iraq, e per giunta con riprese decisamente troppo scure! Ci sono persino grotte calcaree dai colori più smaglianti. Nei luoghi propri dell'industria cinematografica, come i teatri IMAX, non si può proiettare per problemi di formato. In pratica, dunque, queste immagini ad altissima risoluzione si possono vedere soltanto su computer. Ma finora nessuna ditta ha costruito uno schermo abbastanza grande da permettere di proiettarle di fronte a un vasto pubblico. L'ingegnere non intravede quindi alcuna possibilità di collegare le sue immagini preferite a una macchina cinematografica del terzo tipo, l'attrazione di massa.

Continua...



«LO SGUARDO DI KLUGE È ANCHE — NONOSTANTE LA
FERMEZZA INTELLETTUALE DELLA SUA SCRITTURA — QUELLO
FISSO E SBIGOTTITO DELL'ANGELO DELLA STORIA.»

W.G. SEBALD



*«Un film senza l'obbligo
di un senso, un film che fosse
irreale quanto l'azzurro del cielo.»*

ISBN 978-88-98038-30-5



9 788898 038305

18,00 euro