



RAISSA BARONI

# LE MANIFESTAZIONI SENSIBILI DELL'UOMO MODERNO

*Dall'estetica metropolitana al cinema come riscatto: Simmel, Balázs, Kracauer.*

**ABSTRACT:** Modern life has given rise to a novel human type living for the first time in large urban agglomerations. Here, processes of fragmentation and individualization, driven by monetary economics, compel individuals to simultaneously seek recognition and differentiate themselves from the masses of the metropolis. Meanwhile, cinema emerges as an independent art form capable of expressing and influencing the desires and impulses of the masses in a dialectical relationship with them. Drawing on Simmel's foundational ideas and methodological approach, Kracauer attributes the emergence of a deeper collective unconscious to those "surface manifestations of an epoch," thereby delving into the unexplored realm of visual culture (*visuelle Kultur*) introduced by Béla Balázs in the 1920s. From *Nosferatu: A Symphony of Horror* to the warning signs of National Socialism, the evolving visual culture unfolds new aesthetic interpretations of modernity.

**KEYWORDS:** Cinema, Visual culture, Surface, Urbanization, Ornament, Metropolitan aesthetics.

Le opere d'arte consumano il materiale grezzo da cui sono tratte, mentre i film, in quanto prodotto del lavoro della macchina da presa, devono invece mostrarlo.

Siegfried Kracauer, *Film. Ritorno alla realtà fisica*, 49

È possibile rintracciare una piccola parte della linfa dello spirito modernista nei più recenti ambiti di studio transdisciplinari sulle immagini cinematografiche se si considera che in questi, dopo circa un secolo dall'affermazione del cinema come settima arte, l'indagine sui significati e sulle funzioni del medium tragga ancora apporti fecondi da alcune intuizioni cardine sviluppatesi agli inizi del Novecento. Alcuni dei nuclei teorici emersi in particolare nella Germania degli anni Venti si sono rivelati, infatti, le radici sia di scuole di pensiero critico del tempo, come la Scuola di Francoforte, sia di "strutture interpretative fluide" (Mirzoeff 2005) molto più recenti, quali i *film studies*, i *visual culture studies* e i *media studies*.

Con il presente contributo intendiamo mettere in relazione le manifestazioni della modernità d'inizio Novecento con lo sviluppo delle prime teorie sulle funzioni del cinema, prendendo spunto dal centenario di *Nosferatu il vampiro* e muovendo dalla riflessione simmeliana sull'estetica metropolitana che ci consente di esplorare le tendenze alla base della trasformazione della sensibilità individuale nel nuovo contesto urbano industrializzato. L'urbanizzazione e il progresso tecnologico sono strettamente legati alle nuove configurazioni del sensorio, poiché complementariamente hanno esteso e amplificato i propri effetti nella configurazione di una società di massa, dando il via a processi sempre più su larga scala e al consolidamento di un nuovo *Lebensstil*. Questo fenomeno, non solo quantitativo, ha inciso anche sull'intensità delle relazioni culturali ed estetiche esperite nelle grandi città ed ha avviato dinamiche inedite di reciprocità.

La portata dei mutamenti avvenuti nel campo dell'*aisthesis* e, in specie, nell'ambito del cinema è divenuta, in seguito, esponenziale. Non solo la digitalizzazione e in generale i rapidi avanzamenti compiuti nel campo delle tecnologie cosiddette 4.0 hanno trasformato l'esperienza individuale e intersoggettiva; soprattutto la moltiplicazione dei media diffusi globalmente, la loro pervasività e la risonanza dei contenuti realistici e finzionali da essi prodotti hanno reso dinamiche e reciproche le nostre modalità di relazione e interazione con il reale e con l'immaginario.

La compenetrazione tra tecnica e reale ci ha dotato di una capacità percettiva e di *mediazione* via via più complessa. Dal consumo seriale derivato dalla riproducibilità tecnica (Benjamin 1935) alla vita nel villaggio globale (McLuhan 1992), fino alla massiva "industrializzazione delle immagini e dei sogni" con l'affermazione di una "cultura planetaria" (Morin 2017, 47) all'interno dei dinamici *mediascape* globali (Appadurai 2001), l'immaginario individuale e collettivo, in relazione di influenza reciproca, si è trasformato trasformando il mondo e la nostra relazione con esso. La nostra sensibilità si è arricchita di un bagaglio esperienziale che si estende dalla ripresa a passo uno di Méliès al CGI (*computer-generated imagery*) e alla realtà virtuale, ma tale arricchimento ha talvolta contribuito a innescare meccanismi di piacere estetico anche legati al profitto dell'industria cinematografica e sempre più sbilanciati verso l'intensificazione dell'esperienza percettivo-sensoriale, a favore di una spettacolarizzazione pervasiva estesa a tutti i media.

Proprio alle origini delle nuove forme di sensibilità e impressioni sensoriali, scaturite da inedite modalità di esperienza nelle metropoli, e sulla relazione tra affioramenti di superficie e moti di profondità sorgono le riflessioni qui indagate di autori quali Georg Simmel, Béla Balázs e Sigfried Kracauer, alle quali faranno seguito molte altre, fino ad oggi.

## Attraversamenti estetici

Sulla scorta delle innovazioni tecnologiche, urbanistiche e scientifiche innescate dalla seconda rivoluzione industriale e dalle possibilità dischiuse per la prima volta dall'impiego civile dell'elettricità, l'Europa d'inizio secolo è segnata sul piano socioculturale da profonde trasformazioni dell'orizzonte sensibile, sia per il rapido sviluppo della tecnica cinematografica, sia per il limite in cui incorrono le arti figurative e letterarie tradizionali nel rappresentare l'inedita esperienza della modernità, con le sue antinomie costitutive e i mutamenti storico-politici in atto, a seguito del primo, sconvolgente, conflitto mondiale. In tale contesto di riconfigurazione delle potenzialità espressive, la Germania si confronta al contempo con le contraddizioni scaturite dal Patto di Versailles e dai debiti di guerra, dalla Costituzione di Weimar e dall'elezione di Berlino come la più grande città industriale d'Europa: soddisfazioni e frustrazioni collettive che danno impulsi alla cultura di massa e ne nutrono l'immaginario.<sup>1</sup>

Il 1922 è l'anno in cui viene presentato *Nosferatu il vampiro*<sup>2</sup> di F.W. Murnau, celebre pellicola dell'espressionismo tedesco in cui Sigfried Kraacauer ravviserà, a posteriori nel 1947,<sup>3</sup> i segni premonitori dell'avvento del nazismo. Il centenario del film<sup>4</sup> ci consente di soppesare le mutazioni intervenute nella sfera della percezione sensibile in questo arco temporale di moltiplicazione esponenziale delle immagini. Al Marmorsaal come al Primus-Palast e nelle sale internazionali, *Nosferatu* suscita, negli anni Venti, un'ampia riflessione sugli utilizzi del medium cinematografico e sull'espressività delle immagini. La critica si esprime diffusamente sull'opera, sia per il soggetto cinematografico liberamente ispirato al *Dracula* di Bram Stoker e successivamente oggetto di una causa per violazione dei diritti d'autore, sia per la circolazione sotterranea di alcune leggende legate all'occultismo. Di particolare interesse, per i teorici del cinema, sono l'utilizzo innovativo della macchina da presa, con inquadrature prospettiche destabilizzanti, la resa figurativa e perturbante del chiaroscuro e il registro simbolico legato alla natura e al contesto urbano. Un intellettuale come Béla Balázs vi osserva, nello specifico, la capacità delle immagini di trasmettere la sensazione di "un raggelante alito dell'aldilà,"<sup>5</sup> rilevando quindi la facoltà delle immagini di trascendere il reale, ancorché datosi come

<sup>1</sup> Sul rapporto tra la cultura di massa e l'immaginario, cfr. Morin 2017.

<sup>2</sup> *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens* di Friedrich Wilhelm Murnau, 1922.

<sup>3</sup> Nel 1947 viene pubblicato il volume *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* di S. Kraacauer, un saggio di sociologia del cinema col quale l'autore passa in rassegna film e registi del cinema tedesco dal 1918 al 1933 – tra cui *Nosferatu il vampiro* – leggendo l'evoluzione cinematografica in chiave psicanalitica e fenomenologica.

<sup>4</sup> Proiettato per la prima volta il 4 marzo 1922 a Berlino, nel 2022 *Nosferatu* celebra i cento anni, come ricordato anche da Thomas Macho durante il convegno "1922/2022: Total Modernism," organizzato dal Centro Studi Arti della Modernità che ne raccoglie qui gli atti; Torino, 20 maggio 2022.

<sup>5</sup> Cineteca di Bologna - Il Cinema Ritrovato. *Nosferatu. Una sinfonia dell'orrore*. <<https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/nosferatu/sinfonia-orrore/>>.

inconcepibile e irrazionale quanto l'incontro con un vampiro. Per spiegare come da una pellicola possa spirare un vento d'oltretomba, Balázs rileva come – diversamente dal linguaggio verbale che egli considera un prodotto razionale dell'uomo – l'immagine sia un fenomeno immediatamente percepito, non concettuale ma sensibile, corporeo. All'immagine dei gesti e dei volti cinematografici viene attribuita l'universalità di una “vera madrelingua dell'umanità” (2020, 125).<sup>6</sup>

Nell'atto della visione, l'intelletto sopraggiunge solo in un secondo momento per interpretare l'immagine, la quale nel frattempo ha già prodotto un'impressione di realtà nello spettatore. La ripetuta esperienza percettivo-sensoriale insita nel movimento dell'immagine cinematografica conduce lo spettatore all'interno del flusso del film, sul quale egli riversa inconsciamente il proprio vissuto e, al contempo, ne interiorizza i contenuti.<sup>7</sup> E proprio grazie al movimento e allo statuto ontologico dell'immagine, nota Balázs in particolare nel cinema muto espressionista, il medium cinematografico acquisisce la sua proprietà originale di stilizzare la natura e deformare la realtà oggettiva per veicolare una *Stimmung*.<sup>8</sup> Traghettando lo spettatore in un *altrove*, il cinema s'incarica del tentativo di conciliare spirito e tecnica veicolando non una realtà soggettivata, la nostra visione del mondo, ma “una lirica oggettivata,” ovvero “il mondo nel colorito di un temperamento, alla luce di un sentimento” (Balázs 1924), dunque di una *Stimmung*.

La ricerca tedesca di conciliazione dello spirito con i prodotti del progresso – come sarà anche per Benjamin – trae forza e spunti dagli ambienti urbani che via via si popolano di nuovi modi di vivere. L'analisi compiuta da Simmel sulle “metropoli e la vita dello spirito” (1903), in questa direzione, apre la strada a inedite prospettive, esaminando i mutamenti in atto sul sensorio della società moderna. Sulle tracce di una psiche sommersa che non può che affiorare a guizzo in superficie,<sup>9</sup> egli tenta una lettura delle

---

<sup>6</sup> Balázs avvia una riflessione sulla logica delle immagini e sul loro ruolo costitutivo che sarà ampiamente sviluppata dai *visual culture studies* (con il *pictorial turn*, Mitchell 2017), dalla *Bildwissenschaft* (con l'*ikonische Wende*, Boehm 2009; Bredekamp 2015) dall'antropologia visuale (tra gli altri, Belting 2001; Wulf 2023), dall'estetica e dalla teoria delle immagini e dei media (tra gli altri, Didi-Huberman 2005; Breidbach, Vercellone 2010), ecc. L'immagine, in questi termini, può essere assunta a “mezzo di relazione e di interazione tra individui e società e fra questi e il cosmo” (Simonigh 2020, 13).

<sup>7</sup> Sulla complessa dialogica all'origine dell'impressione di realtà ci limitiamo a segnalare, in questa sede, gli studi compiuti da Edgar Morin (2007; 2016; un richiamo ulteriore è qui presente alla nota 13).

<sup>8</sup> Un'“atmosfera emotiva” o “tonalità affettiva” (Somaini 2006, 143). A questo termine è possibile accostare il concetto simmeliano di *Färbung*, che indica qualità e significati che colorano il nostro rapporto col mondo (“tonalità sensoriale ed emotiva” Simmel 2020, 9) e sono veicolati attraverso i sensi: “L'*aisthesis* ci ‘inclina’ verso i contenuti delle nostre percezioni attraverso sentimenti di simpatia e antipatia” (*Ivi*, XIX).

<sup>9</sup> La riflessione simmeliana precorre alcune teorie che verranno approfondite decenni più tardi: ad esempio, la *Bild-Anthropologie* di Hans Belting considera il corpo umano come medium fondamentale, in quanto supporto fisico di iscrizione di immagini quali il trucco o i tatuaggi (Pinotti, Somaini 2016, 189); estendendo ulteriormente questa riflessione, il corpo può essere considerato la superficie

profondità della sua epoca a partire dalle configurazioni esteriori della vita metropolitana. Avviando una linea di studi ascritti all'estetica sociale o alla sociologia dell'estetica,<sup>10</sup> Simmel spazia dalla riflessione sul volto e sul paesaggio alla contemplazione di singoli oggetti del quotidiano, con un approccio microscopico per comprendere anzitutto le interrelazioni tra i fenomeni e le cose.

### Affioramenti metropolitani

Prendendo ispirazione dal *flâneur* di Baudelaire (1996), Simmel compie un'analisi sull'anima e sulle pulsioni della cultura moderna a partire dal suo corpo, ovvero dalle sue manifestazioni esteriori, prendendo in esame il nuovo tipo umano abitante delle metropoli, che egli stesso incarna e osserva, trovandosi a Berlino. Nell'indagine dei sintomi inscritti nella superficie della sua epoca egli segue, come noto, il principio relazionale della *Wechselwirkung*, secondo cui ogni causa è sempre prodotta dai suoi stessi effetti; in quest'ottica, nessun fenomeno può considerarsi non contaminato da ciò che lo causa e anche da ciò che esso produce, condizionandolo a sua volta in un sistema di interrelazione.<sup>11</sup> Nell'anello in cui gli effetti sono anche cause, la superficie della vita come esperienza sensibile dello spirito della società produce manifestazioni tangibili che sono al contempo fattori strutturali che lo modificano. Simmel sostiene in tal modo che l'esperienza estetica abbia il primato di essere costitutiva e alla base della realtà sociale, nonostante la connaturata ambiguità dei sensi – che possono sfuggire alla volontà e agire subliminalmente – e malgrado la transitorietà delle sensazioni. La percezione, strutturando la società in modo capillare e pre-razionale, ne amplia pertanto lo spettro interpretativo e ne moltiplica la complessità.

Alla complessità dell'esperienza s'intreccia, nel primo Novecento, l'instaurarsi della cultura del calcolo determinata dall'industrializzazione e alimentata dal potere

---

primigenia in grado di mostrare i segni sia dell'interiorità individuale (si pensi alla somatizzazione), sia delle interiorizzazioni socioculturali, come suggerisce Mauss (1991).

<sup>10</sup> O, ancora, estetica/estesologia sociologica o sociologia dei sensi (Simmel 2020, VII-VIII: introduzione di B. Carnevali e A. Pinotti), in certo modo una prosecuzione della teoria empirica di Goethe (Simmel 2020, XXI).

<sup>11</sup> Di particolare interesse il seguente estratto di uno scritto di Goethe che lo pone come antesignano del principio simmeliano, poiché da un lato esplicita il circuito *naturale* di interrelazioni che governa cause ed effetti, dall'altro ascrive le manifestazioni sensibili e di superficie fra gli strumenti di conoscenza e di comprensione profonda delle qualità spirituali dell'uomo: "Ciò che circonda l'uomo non opera solo sull'uomo, ma opera ritorcendosi anche su se stesso, e mentre si fa modificare, modifica a sua volta ciò che lo circonda. Così, certamente i vestiti e il tenore di vita familiare di un uomo ci danno indicazioni precise sul suo carattere. La natura forma l'uomo, egli si trasforma, e questo mutamento è a sua volta naturale; l'uomo, posto nel vasto mondo, si crea all'interno di questo un suo piccolo mondo, recintato e munito di mura, e lo equipaggia a sua immagine." (Citazione dai *Beiträge* di Goethe ai frammenti di Lavater, in Somaini 2006, 148).

d'acquisto. Nelle metropoli gli stili di vita moderni seguono le direttive scaturite dall'avvento dell'economia monetaria, che Simmel ritiene abbia operato un livellamento verso la funzionalità di oggetti, processi e relazioni. All'appiattimento dei valori verso l'unico valore di scambio consegue l'oggettivazione dei rapporti e degli ideali di vita e ciò incoraggia non solo una maggiore distanza interpersonale, ma anche una razionalizzazione in cui l'intelletto, a scapito dell'esperienza sensoriale e del corpo, governa la società e le sue attività. Con la qualità dei processi e degli oggetti assoggettata alla logica del denaro viene favorita la quantificazione; le merci separano l'uomo moderno dalla natura e dai propri simili poiché acquisiscono il desiderio del possesso, così incentivando l'antipatia verso il prossimo a scapito dell'empatia.

Tali presupposti impongono una forma inedita di sensibilità, provocata dall'incremento di stimoli, di relazioni e interrelazioni – a loro volta causate dalla concentrazione delle attività e dalla vicinanza fisica – e di ruoli sociali: quella che Simmel designa come “intensificazione della vita nervosa” (1903, 403), ossia un'iperestesia generata dalla compressione e dalla densità urbane, che avvicinando i corpi dei singoli tende, di contro, ad allontanarne progressivamente lo spirito. Nel quadro di ripetute sollecitazioni, il tipo metropolitano delineato dall'autore ha, infatti, necessità di ritrarsi istintivamente per preservare la propria individualità. Con risposte non emotive, bensì intellettuali e razionali, cerca di ridurre il proprio coinvolgimento e di ammantarsi di anonimato tra la folla.

Al contempo, tuttavia, l'individuo moderno si abitua alle sollecitazioni ricorrenti fino a raggiungerne l'assuefazione, alzando via via la soglia del crescente bisogno di stimoli, di affermazioni di personalità e addirittura di *choc*. Lo spirito oscilla, pertanto, tra l'iperestesia come sovraeccitazione dei nervi e l'anestesia come ottundimento della sensibilità; tra la necessità di esposizione a scosse violente, di piacere estetico, e di distrazione come protezione della propria sensibilità. L'iperestesia sperimentata, infatti, erige una barriera difensiva in cui due ulteriori tendenze opposte convergono: da un lato il bisogno ancestrale di appartenenza a un gruppo e la spinta all'omologazione, dall'altro quello di individualismo e differenziazione con cui valorizzare l'unicità individuale.

Il bisogno di costruzione della propria individualità – nel contesto della metropoli in cui, Simmel nota, le libertà personali trovano maggiore spazio rispetto ai paesi di provincia – incoraggia la ricerca di quelle manifestazioni esteriori che possano far emergere una personalità coerente con la propria interiorità; la ricerca del proprio stile all'interno della società di massa è funzionale alla libertà d'espressione, pur avendo come scudo l'ampiezza della folla. La moda assurge così a soluzione dialettica che concilia le antitesi, questi bisogni contrapposti di anonimato e di riconoscimento individuale (Simmel 2020, 202).

Il livello di autodeterminazione che cresce con la configurazione di un *Lebensstil* personale diffonde la prassi della stilizzazione come forma di emancipazione e di valorizzazione dell'ego; ci si adorna con ciò che più rispecchia la propria personalità per

aggiungervi un colore.<sup>12</sup> Sempre più forme esteriori, di espressione, circolano negli ambienti urbani portando con sé un nucleo di valori quasi sempre inconscio. L'ornamento si configura come una forma di radioattività umana, un oggetto indossato dinamicamente che dalla persona si irradia al mondo per comunicare qualcosa (*Ivi*, 100), portando con sé la riflessione filosofica sugli scambi simbolici e sulle interazioni umane invisibili. L'ornamento, come l'immagine, si pone come fenomeno materiale e sintomatico, oltre che come complemento *lirico*, non utilitaristico, della realtà, veicolando sensazioni e percezioni non tempestivamente mediate dalla razionalità.

### Cinema di superficie e di profondità

A partire dai complementi lirici delle forme d'arte performativa, la prospettiva simmeliana viene estesa ulteriormente dal suo allievo Kracauer, che individua alcuni esiti inattesi di una prassi ornamentale di massa nel primo periodo di ascesa del Nazionalsocialismo. Compiendo un'indagine storicamente e culturalmente situata, anch'egli scandaglia il contenuto fondamentale della sua epoca attraverso l'interpretazione delle manifestazioni di superficie, aggiungendovi elementi tratti dalla contemporaneità:

L'analisi delle manifestazioni superficiali di un'epoca aiuta a determinare il posto che [questa] assume nel processo storico *con più sicurezza* che non i giudizi che essa ha dato di sé. Questi, in quanto espressione delle tendenze del tempo, non possono rappresentare una valida testimonianza per la struttura complessiva dell'epoca. Le manifestazioni della superficie, invece, in quanto *non rischiarate dalla coscienza*, garantiscono un accesso immediato al contenuto dell'esistente, alla cui conoscenza, viceversa, è legata la loro interpretazione. Il contenuto fondamentale di un'epoca e i suoi impulsi inavvertiti si illuminano reciprocamente. (Kracauer 1927, 99; corsivo nostro)

L'assunto secondo cui la struttura di superficie e quella profonda siano legate da un rapporto di inevitabile reciprocità viene sostenuto dalla funzione che l'autore attribuisce alla coscienza e alla ragione di operare come filtro, e alla capacità del cinema di scomporre la realtà fisica per analizzarne il contenuto. In quanto "organo di senso" prerazionale, Kracauer conferisce dunque al cinema il ruolo di medium ideale per un accesso privilegiato al contenuto dell'esistente e di *specchio* dei sogni collettivi della massa. Per l'autore, infatti, l'industria cinematografica è strumento di manipolazione necessaria all'emergere non solo dei desideri collettivi ma anche del rimosso sociale, del non detto che circola sotterraneo e richiede elaborazione intellettuale.

Il cinema è, per Kracauer come pure per László Moholy-Nagy, in grado in quegli anni di farsi portavoce delle pulsioni che scaturiscono dalla massa e anche di influenzarle. Quale strumento di comprensione e quale *agente* nelle dinamiche sociali è quindi

<sup>12</sup> Rimandiamo al concetto di *Färbung*, nota 8.

considerato “arte della superficie” (Balázs 1924, 29) che introduce nuove forme di pensiero visivo, accostando l'invisibile e il visibile per porli in reciproco dialogo. La sua peculiarità di registrare le immagini delle cose le une accanto alle altre, in una dimensione di prossimità (Pinotti, Somaini 2016, 5), abilita una relazione dialettica tra le immagini stesse e tra queste e lo spettatore, investendo nel flusso delle immagini percezione e corpo dello spettatore.

Nonostante sia il frutto di un'economia capitalista e dell'età della tecnica (e della riproducibilità tecnica), per Balázs il cinema è paradossalmente l'unica forma di rappresentazione capace di riscattare la modernità dalla deriva razionalista e tecnicista che porta il soggetto ad allontanarsi dal reale. Nel contesto delle metropoli moderne in cui l'intelletto frapponne una distanza sempre maggiore tra l'individuo e la realtà esterna, ci si auspica che il medium cinematografico funga da *antidoto* all'oggettivizzazione e al distanziamento estetico. Grazie alla funzione-soglia delle immagini, che attivano l'attraversamento tra reale e immaginario, il cinema ha il potenziale di riavvicinare al mondo concreto delle cose e introduce una rinnovata *Weltanschauung* (Somaini 2006, 147), non-concettuale ma basata sull'esperienza sensibile non mediata dall'intelletto. Il riscatto avviene per il soggetto nella dimensione immaginaria, un altrove in cui fa esperienza tuttavia concreta della rappresentazione.

Cruciale in questo processo è la fisionomia (*Physiognomie*), che descrive l'identità individuale del mondo fenomenico che il cinema consegna alla comprensione dello spettatore: “si tratta di estendere lo statuto di volto espressivo a tutte le cose che circondano un individuo, in quanto ognuna di esse può essere vista come manifestazione superficiale, come sintomo, della sua individualità.” (*Ivi*, 150) Questo sguardo fisiognomico che si estende agli oggetti e all'ambiente, che per Balázs è il vero specifico filmico, contribuisce a contrastare l'impovertimento sensibile che egli ravvede nella modernità.

Con tali riflessioni, gli anni Venti determinano una svolta decisiva nell'affermazione di una cultura visuale (*visuelle Kultur*, Balázs 1924, 123). La partecipazione emotiva, sinestesica e reciproca dello spettatore al film apre moltissime prospettive d'indagine sullo statuto delle immagini cinematografiche, sulla loro produzione e ricezione, sulla condizione di spettatore, sugli stati emotivi, fisiologici e psicologici implicati nell'esperienza cinematografica, ancor prima dell'introduzione del sonoro. Dal rapporto dialettico tra visibile e invisibile il cinema abilita la possibilità di fare esperienza del reale con le sue *Stimmung*, le atmosfere sensibili che circolano in profondità e che quasi mai vediamo portate in superficie, sul piano della coscienza. Esperire tali profondità risulta l'unica possibile elaborazione volta a lenire la vita nervosa delle metropoli, che addensa nei corpi le pulsioni e le frustrazioni della società di massa. Nell'esperienza estetica dell'immagine cinematografica, infatti, se la concettualizzazione tende a interpretare e a categorizzare, fungendo da filtro, l'*aisthesis* (la percezione sensibile) d'altra parte, si dà come pura visibilità in una dimensione che ingaggia i sensi e dà accesso a un diverso tipo

di conoscenza, aprendo le porte alla comprensione.<sup>13</sup> Grazie agli studi più recenti sui neuroni-specchio sappiamo che l'effetto stroboscopico alla base dell'illusione di movimento, al cinema, attiva i sistemi *mirror* e consente ai singoli di empatizzare, con meccanismi di identificazione e proiezione, attraverso il pensiero mimetico (Gallese, Guerra 2015). Ciò ha una portata di inedita complessità, aprendo gli utilizzi dell'audiovisivo a molteplici applicazioni e finalità.

Ciò che Kracauer scorge nell'utilizzo del medium cinematografico (1927), tuttavia, è che proprio grazie alle sue qualità la manipolazione e la strumentalizzazione lo rendono, potenzialmente, un dispositivo atto alla proliferazione inconscia di barbarie. Egli riconosce che sotto la *parvenza* di razionalità dei contenuti filmici possa circolare, invece, un'irrazionalità inscritta nel vuoto delle forme. Nelle manifestazioni superficiali della modernità, la messa in scena di forme retoriche, slegate da un significato profondo – come egli individua nelle figurazioni ornamentali delle *Tillergirls* (*Id.* 1920, 100) – lascerebbe maggior spazio alle incursioni della natura e del mito, intesi come pulsioni non rischiarate dal lume della ragione e dai principi etici e morali della civiltà; come accade ad un terreno incolto che venga man mano conquistato dalla gramigna e dalle piante infestanti.

Nelle forme retoriche vengono a mancare sia l'armonia tra il concetto e l'esperienza, sia l'aderenza tra significante e significato, determinando una perdita di simboli *costruttivi*, poiché scissi dalla realtà e puramente decorativi. Il significante si trasforma in ornamento che con la sua manifestazione o bellezza è in grado di occultare la vanità del significato. Come forma senza sostanza, l'ornamento è per Kracauer una distrazione in cui il vuoto diviene terreno di proliferazione di barbarie, nel segno di un ordine razionale astratto fine a se stesso, piuttosto che piegato sapientemente a strumento concreto per un arricchimento e un nutrimento spirituale. Alla fine degli anni Venti, la ragione dominante sembra paventare una cieca razionalità e insieme un diversivo inconscio volti alla potenziale regressione delle facoltà intellettive e spirituali; questo porta Kracauer a scorgere già in *Nosferatu*, e nel cinema successivo alla Prima Guerra Mondiale in generale, i segni premonitori del Nazismo (1947).

Se dunque Simmel pone l'accento sulla funzione intensiva, culminante nel piacere estetico, della manifestazione esteriore, Kracauer sembra mettere in guardia dall'estremizzazione opposta, ovvero dalla funzione estensiva o distensiva o "estatica" dell'esperienza estetica, volta a soddisfare il bisogno di distrazione (Simonigh 2020). Non a caso, l'industria cinematografica del *Reich* fonda la sua azione propagandistica anche sul *divertissement* e sul cinema di evasione, specialmente in epoca bellica, per alleviare il senso di durezza e di sacrificio della guerra (Romani 1983).

---

<sup>13</sup> Nell'uomo sono presenti, al contempo, due tipi di pensiero, che Edgar Morin definisce pensiero analogico o "simbolico/mitologico/magico" e "pensiero razionale/logico/empirico:" mentre la conoscenza razionale, o spiegazione, si fonda sul pensiero logico, la comprensione si basa sul pensiero analogico e irrazionale, in cui intervengono l'immaginario e il simbolico (Morin 2007, 155-156).

Kracauer avvia così una riflessione sulla violenza inconscia veicolata attraverso i media che Bourdieu svilupperà negli anni Settanta all'interno della nozione di "violenza simbolica" (1992, 129), a testimonianza della ricchezza degli spunti che ancora oggi ritroviamo nelle analisi socio-culturali di Simmel, Balázs e Kracauer. A distanza di quasi un secolo la loro riflessione nutre ancora il dibattito critico sui media audiovisivi lambendo le teorie dei *visual culture studies* e non solo.

Tra i molteplici esempi delle evoluzioni del pensiero moderno ricordiamo che, soltanto pochi anni dopo, Walter Benjamin criticherà l'estetizzazione della politica volta al controllo delle masse, mentre in seguito all'avvento del sonoro Maurice Merleau-Ponty amplierà la riflessione sulla percezione del corpo dello spettatore durante la visione del movimento; negli anni Cinquanta, l'indagine sulle funzioni del cinema nel processo della conoscenza e nella dialogica tra reale e immaginario viene affrontata, tra gli altri, da Edgar Morin, mentre Arjun Appadurai darà un contributo rilevante alla più ampia disciplina dei *global studies* considerando centrale e dinamico il ruolo dell'immaginario nel panorama mediale e all'interno dei flussi culturali globali.

**BIBLIOGRAFIA**

- APPADURAI, A. [1996] 2001. *Modernità in polvere*. Milano: Meltemi.
- BALÁZS, B. 1924. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Tr. it. L. Quaresima (ed.). 2020. *L'uomo visibile*. Torino: Lindau.
- BAUDELAIRE, C. 1996. *Opere*. Milano: Mondadori.
- BARONI, R. 2018. "Biopolitica e corpo nel cinema nazista. Il trionfo dell'an-estetizzazione." *Ricognizioni. Rivista di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne* 5/9: 115-128.
- BELTING, H. 2001. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- BENJAMIN, W. [1935] 2014. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- BODEI, R. 1982. "Le manifestazioni di superficie': Filosofia delle forme sociali in Siegfried Kracauer." In S. Kracauer. 1982. *La massa come ornamento*, 7-23. Napoli: Prismi Editrice Politecnica.
- BOEHM, G. 2009. *La svolta iconica*. Roma: Meltemi.
- BOURDIEU, P., WACQUANT, L. 1992. *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BREDEKAMP, H. 2015. *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*. Milano: Raffaello Cortina.
- BREIDBACH, O., VERCELLONE, F. 2010. *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*. Milano: Mondadori.
- BRUZZONE, A. 2021. *Siegfried Kracauer e il suo tempo (1903-1925). Il confronto con Marx, Simmel, Lukács, Bloch, Adorno, alle origini del pensiero critico*. Milano: Mimesis.
- DIDI-HUBERMAN, G. 2005. *Immagini malgrado tutto*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- ELKINS, J. 1999. *The Domain of Images*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- GALLESE, V., GUERRA, M. 2015. *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- JUNG, C.G. 1934-1954. "Gli archetipi dell'inconscio collettivo." In Id. 2011. *L'analisi dei sogni | Gli archetipi dell'inconscio | La sincronicità*. Torino: Bollati Boringhieri.
- KRACAUER, S. 1920. "Georg Simmel." In Id. 1982. *La massa come ornamento*, 37-67. Napoli: Prismi Editrice Politecnica.
- . 1927. "La massa come ornamento." In Id. 1982. *La massa come ornamento*, 99-110. Napoli: Prismi Editrice Politecnica.
- . 1947. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press; Ed. it. 2007. *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*. Torino: Lindau.
- . 1962. *Film: ritorno alla realtà fisica*, 49. Milano: Il Saggiatore.
- . [1963] 1982. *Das Ornament der Masse*. Tr. it. *La massa come ornamento*. Napoli: Prismi Editrice Politecnica.
- . 2022. *Teoria del cinema. La redenzione della realtà fisica*. A cura di L. Quaresima. Imola: Cue Press.
- MAUSS, M. 1991. "Le tecniche del corpo." In Id. *Teoria generale della magia*, 383-410. Torino: Einaudi.
- MCLUHAN, M., POWERS, B. 1992. *Il villaggio globale. XXI secolo: trasformazioni nella vita e nei media*. Milano, SugarCo.
- MIRZOEFF, N. 2005. *Introduzione alla cultura visuale*. Roma: Meltemi.
- MITCHELL, J.T.W. 2017. *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
- MORIN, E. [1956] 2016. *Il cinema o l'uomo immaginario*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- . [1962] 2017. *Lo spirito del tempo*. Milano: Meltemi.
- . 2007. *Il metodo 3. La conoscenza della conoscenza*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- PINOTTI, A., SOMAINI, A. 2016. *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*. Torino: Einaudi.

- RANCIÈRE, J. 2016. *La partizione del sensibile. Estetica e politica*. Roma: DeriveApprodi.
- ROMANI, C. 1983. *Stato nazista e cinematografia*. Roma: Bulzoni.
- SIMMEL, G. 1903. "Le metropoli e la vita dello spirito." In B. Carnevali, A. Pinotti (eds.). 2020. *Stile Moderno. Saggi di estetica sociale*, 402-417. Torino: Einaudi.
- . 2020. *Stile Moderno. Saggi di estetica sociale*. A cura di B. Carnevali, A. Pinotti. Torino: Einaudi.
- SIMONIGH, C. 2020. *Il sistema audiovisivo. Tra estetica e complessità*. Milano: Meltemi.
- SOMAINI, A. 2006. "Il volto delle cose «*Physiognomie*," «*Stimmung*» e «*Atmosphäre*» nella teoria del cinema di Béla Balázs." *Rivista di Estetica* 33/3: 143-162.
- STOKER, B. [1897] 2004. *Dracula*. Roma: Newton Compton Editori.
- WULF, C. 2023. *Gli esseri umani e le loro immagini. Fondamenti immaginari e performativi degli studi culturali*. Milano: Meltemi.

## FILMOGRAFIA

MURNAU, F.W. 1922. *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens*.

## SITOGRAFIA

Cineteca di Bologna - Il Cinema Ritrovato. *Nosferatu. Una sinfonia dell'orrore*. <<https://distribuzione.ilcinemaritrovato.it/per-conoscere-i-film/nosferatu/sinfonia-orrore/>> [Ultima consultazione 02.01.2023].