

Biblioteca

Iscriviti alla newsletter su www.lindau.it per essere sempre aggiornato su novità, promozioni ed eventi. Riceverai in omaggio un racconto in eBook tratto dal nostro catalogo.



F O N D A Z I O N E

Cassa di Risparmio di Gorizia

Titolo originale: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924)

Traduzione di Sara Terpin

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001

© 2008 Lindau s.r.l.

Corso Re Umberto 37 – 10128 Torino

Seconda edizione: marzo 2020

ISBN 978-88-3353-305-6

Béla Balázs

L'UOMO VISIBILE

*a cura di
Leonardo Quaresima*

*con un'appendice sulla ricezione critica
e un'antologia di recensioni cinematografiche dell'autore (1923-1929)*



A Nereo Battello

*alla sua competenza,
alla sua passione*

Nota del curatore

Per facilitare la lettura, i titoli dei film (citati da Balázs con il corrispondente titolo austriaco, anche nel caso di film stranieri), sono stati completati fornendo al lettore, direttamente nel testo: il titolo originale, la traduzione letterale tra parentesi quadre (o il titolo dell'eventuale edizione italiana dell'epoca, tra parentesi tonde), l'anno di distribuzione e il nome del regista. Di questi criteri ci si è avvalsi anche nelle appendici e nell'«Introduzione».

Tutte le note al testo sono del curatore.

Si è fatto naturalmente tesoro dell'ampio, meticoloso apparato di note predisposto per l'edizione del 1982-84 di *Der sichtbare Mensch, Der Geist des Films*, delle recensioni e di altri testi cinematografici di Balázs: Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch, Magda Nagy (a cura di), *Béla Balázs. Schriften zum Film. Band I. «Der sichtbare Mensch». Kritiken und Aufsätze 1922-1926*, Carl Hanser Verlag, München 1982; Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch (a cura di), *Béla Balázs. Schriften zum Film. Band II. «Der Geist des Films». Artikel und Aufsätze 1926-1931*, Carl Hanser Verlag, München 1984 (entrambi i volumi pubblicati in coedizione con lo Henschelverlag di Berlino/DDR e con la Akadémiai Kiadó, Budapest. Nel seguito saranno indicati come SzF-I e SzF-II). A tale edizione sono debitore, in particolare, per le segnalazioni dei passaggi delle recensioni di «Der Tag» riutilizzate da Balázs per *Der sichtbare Mensch*.

Molte le istituzioni e i singoli da cui ho avuto un aiuto prezioso: alla Direttrice e al personale della Biblioteca e dell'Archivio del Film-museum di Berlino va in particolare la mia più viva gratitudine.

Ringrazio Natalia Noussinova per il generoso aiuto nelle ricerche negli archivi di Mosca; Dunja Dogo per le traduzioni dal russo e per le indagini sulla controversia Balázs/Ejzenštejn; Paolo Caneppele per le informazioni sulle vicende distributive dei film tedeschi nell'Austria dei primi anni '20; Luca Mazzei e Silvio Celli per le notizie sulla diffusione in Italia degli scritti di Balázs negli anni '30 e '40; Cinzia Cattin per l'aiuto nelle ricerche a Berlino; Vittorio Martinelli, scomparso quando il libro era in bozze, è stato anche in questo caso una insostituibile fonte di riferimento per le edizioni italiane dei film stranieri: a lui il mio ricordo più caro.

Sono grato agli amici del premio «Sergio Amidei» di Gorizia per la fiducia in questa impresa; e a Ezio Quarantelli, la cui pazienza è stata senza fine.

Un grazie affettuoso, infine, a Luisa, compagna di ricerche avventurose in biblioteche e archivi.

Introduzione

Leonardo Quaresima

1. Solo negli anni '30 e '40 Balázs è entrato davvero nella cultura cinematografica italiana. Quando i suoi scritti ebbero una diffusione di spiccato rilievo attraverso Umberto Barbaro, innanzitutto, le riviste cui collaborava e il Centro Sperimentale di Cinematografia. Nei fascicoli di «Bianco e Nero» dedicati all'attore un posto di primo piano è riservato ad alcuni stralci tratti da *Der sichtbare Mensch* (1924)¹. E sul libro richiamano l'attenzione anche le riviste dei GUF² (peraltro lamentando come «tuttavia questo *Uomo visibile* è per la maggior parte sconosciuto in Italia»³). Vari capitoli di *Der Geist des Films* (uscito in Germania nel 1930) vengono proposti su «Bianco e Nero» e altre riviste tra il 1930 e il 1940⁴. Ma già nel dopoguerra le traduzioni complete di *Der Geist des Films*⁵ e di *Filmkultúra*⁶ (pubblicato in Ungheria nel 1949) appaiono asincroniche rispetto ai temi più rilevanti della discussione e alla posta (neorealista) che quella discussione aveva al proprio centro. In un'antologia di scritti sul cinema pubblicata nel 1947, Balázs vi compare con le ultime pagine di *Der sichtbare Mensch* (le uniche, insieme a quelle iniziali, scritte in una prospettiva politica), ribattezzate *Il cinema e il capitalismo*⁷. Nella silloge curata da Guido Aristarco⁸ vengono riportati alcuni paragrafi di *Der Geist des Films* (sulla macchina da presa «produttiva» e il primo piano). La *Storia delle teorie del film* dello stesso Guido Aristarco (1951), in una breve sintesi, mette al centro di *Der sichtbare Mensch* il primo piano e, sorprendentemente, il montaggio; mentre più dettagliata è la parte dedicata a *Der Geist des Films*⁹. Se inoltre (attraverso le riflessioni sul-

l'attore, ad esempio) gli scritti e i libri dell'autore ungherese si inseriscono comunque, negli anni '50, nel discorso sul cinema, esso non ne conserva praticamente nessuna traccia nella svolta del cinema moderno e nelle implicazioni che questa induce nella teoria del cinema. Balázs non solo non compare più nei riferimenti, nelle citazioni: non è neppure un autore con cui scontrarsi, polemizzare; e scompare, letteralmente, dall'orizzonte teorico. La sua unica sopravvivenza avviene sul piano storiografico (e più tardi accademico), nelle antologie, nei compendi. La stessa autonomia e identità delle due opere conosciute sfumano fino quasi a scomparire. La riapertura di un dialogo con Balázs, fatta da *L'occhio del Novecento* di Francesco Casetti¹⁰, è storia di questi ultimi mesi.

Inoltre, a parte ancora la parentesi parziale degli anni '30-'40, la conoscenza di Balázs manca di una tappa fondamentale della sua elaborazione: *Der sichtbare Mensch*¹¹, pubblicato nel 1924 a Vienna, riproposto nel 1926 in Germania, tradotto in molti paesi (da due case editrici, contemporaneamente, in URSS nel 1926), considerato negli anni '20 uno dei testi teorici più importanti a livello internazionale – ma mai uscito in Italia, neanche nel dopoguerra (a eccezione di qualche capitolo). Per cui «Balázs» è stato per lunghissimo tempo costituito in Italia dalla somma delle due opere successive (operazione già arbitraria) – meno *Der sichtbare Mensch*. Una sorte ancora più restrittiva è quella toccata all'autore nei paesi anglosassoni, ove la conoscenza è limitata alla traduzione di *Filmkultúra* (1952 e poi 1970¹², ed è recentissimo un interesse per i suoi scritti degli anni '20¹³). Mentre assai tardiva è stata la sua introduzione in Francia, in cui *Der Geist des Films* e *Filmkultúra* sono stati tradotti solo alla fine degli anni '70¹⁴. Di *Der sichtbare Mensch*, in Italia, dopo le pagine tradotte negli anni '30 e '40, alcuni stralci sono stati inseriti nell'antologia di Alberto Barbera e Roberto Turigliatto *Leggere il cinema*¹⁵ (1978); una selezione più ampia si trova in appendice a *Sapere e teorie del cinema* (1989) di Giovanna Grignaffini¹⁶. Niente di più. E la circostanza tanto più colpisce se si pensa alla grande attenzione mostrata da noi per le idee dell'autore ungherese, e proprio a partire dal suo primo testo teorico.

L'intento di questo volume è dunque innanzitutto quello di far conoscere nella sua integralità *Der sichtbare Mensch* al lettore italia-

no. Non soltanto per saldare un debito storiografico o esporre un reperto archeologico (operazioni di per sé, peraltro, non proprio disutili). Ma nella convinzione che l'iniziativa possa introdurre un *corpo vivo* all'interno dei discorsi sul cinema nella scena contemporanea – in Italia, e non solo.

Per via della così frequente fusione e confusione delle varie tappe della elaborazione di Balázs («incoraggiata», se così si può dire, dal suo stesso metodo, che lavora sulla ripresa e riformulazione, da libro a libro, di enunciazioni teoriche e interi brani di testo) si sceglie qui il partito dell'isolamento. *Der sichtbare Mensch* non viene proposto come momento, seppure originale e autonomo, di un tragitto più ampio. La lettura che se ne offre è, per quanto possibile, separata dagli sviluppi successivi del pensiero dell'autore. *Der sichtbare Mensch* viene letto per il significato che ha avuto e che ha nel campo degli studi sul cinema, come opera in sé, come testo indipendente dagli scritti che gli sono seguiti. Se tale opzione è motivata dalle condizioni particolari della conoscenza sull'autore, essa può avere nondimeno il valore di una indicazione metodologica generale. Considerare la produttività e reattività di un testo, non solo nelle condizioni della sua uscita, ma in piena autonomia e separazione dalle evoluzioni ulteriori del suo artefice, credo costituisca una prospettiva di studio fruttuosa e da rivendicare. Non so se esista la «poetica» (la «teoretica»?) di uno studioso di cinema. Certamente esiste ed è valutabile concretamente il contributo originale di una determinata opera e il ruolo che essa ha esercitato nel dibattito, nella elaborazione, nella stessa pratica – contemporanei alla sua uscita, e successivamente. Ribaltando Valéry, credo non esista l'Opera, solo le singole opere (con la «o» minuscola). A maggior ragione nel caso in cui (come per Balázs) la «teoretica» ha poi ingoiato (non solo in Italia, si è detto) i tratti peculiari di un testo determinato.

Per affermare nella maniera più forte questa scelta di fondo, anche i raffronti e le verifiche con le opere successive (*Der Geist des Films* e *Filmkultúra*, innanzitutto) saranno limitati all'essenziale. Mentre al contrario, per valutare con la massima efficacia la peculiarità di *Der sichtbare Mensch*, si indagheranno, da una parte, le fonti, possibili, del testo e, dall'altra, le ripercussioni dello stesso sullo

scenario dell'epoca (anche attraverso la proposta di alcune delle reazioni suscitate dalla sua uscita: «Appendice 2») e su quello attuale.

Ma *Der sichtbare Mensch* non è un monolito solitario, è semmai la sintesi di alcuni anni di attività, su vari fronti: critico, ma anche filosofico e letterario. Usciremo dunque talora (l'operazione ha essa stessa un risvolto metodologico) dalle pagine di *Der sichtbare Mensch* per considerare anche i materiali che concorrono alla sua elaborazione e verso di essa convergono. La traduzione è integrata a sua volta da una scelta di recensioni e interventi dell'autore che hanno accompagnato o immediatamente seguito la pubblicazione del saggio – e, in un certo senso, ne marcano i confini («Appendice 1»). Da essa il lettore potrà farsi un'idea, per quanto necessariamente circoscritta, anche delle caratteristiche originali del «critico» Balázs e del Balázs *Feuilletonist* (e, per questa via, di alcuni tratti tipici della sua scrittura).

D'altra parte la personalità e la carriera dell'autore ungherese è così variegata e complessa (e così poco conosciuta in Italia) che ci è sembrato utile offrire anche una sintetica scheda biografica, poco più che una cronologia della vita e delle opere. E un riepilogo della sua attività di sceneggiatore.

2. Balázs è un continente semisommerso. Non solo dall'oblio, ma proprio per la mancata conoscenza di gran parte della sua opera. «Oggi non è più letto, non lo si discute, non lo si cita.»¹⁷ «Probabilmente sono le sue multiformi attività (che non sempre hanno rafforzato la sua fama) ad aver reso limitata la sua circolazione nel circuito delle citazioni, sebbene egli abbia esercitato una grandissima influenza.»¹⁸ L'autore è stato uno dei protagonisti della vita letteraria e teatrale ungherese nei primi due decenni del '900 – e ha continuato a svolgere un'attività di letterato (pure se con risultati diseguali) nel corso delle altre tappe della sua vita: a Vienna, dove si trasferisce nel 1920, dopo la caduta della Repubblica dei Consigli (in cui è stato dirigente, a fianco di Lukács, della sezione teatrale del Commissariato per la Cultura popolare); a Berlino (1926-1932), in URSS (dove rimane dopo l'avvento del nazismo e fino al 1945); di nuovo in Ungheria, fino alla sua morte nel 1949. Ha scrit-

to drammi, pantomime, romanzi, novelle, fiabe, raccolte di poesie, libretti per opere liriche e musicali, testi per la radio, romanzi per ragazzi, testi autobiografici. Ma ha una formazione filosofica (ha seguito, a Parigi, corsi di Bergson, e, a Berlino, di Simmel e di Dilthey) e accompagna tale attività con scritti di estetica e di drammaturgia. Nell'Austria del primo dopoguerra la sua figura pubblica è così nota che un popolare scrittore ne fa uno dei protagonisti di un suo romanzo a chiave¹⁹. A Vienna, ancora, si mette in luce come uno dei più brillanti *Feuilletonist*²⁰. Scrive recensioni teatrali e letterarie, è regista teatrale; negli anni di Weimar è uno degli autori di Piscator, fonda e dirige un gruppo agit-prop.

La sua attività cinematografica inizia nei primi anni '20, a Vienna, quando tra il 1922 e il 1925 è titolare di una rubrica di recensioni cinematografiche per il quotidiano «Der Tag», appena fondato, di orientamento liberal-democratico, e da cui scaturiscono più di 200 testi critici (un terzo dei quali mai più ripubblicati²¹). A questa si sovrappone una attività di sceneggiatore, che trova il suo massimo sviluppo negli anni berlinesi e sovietici. È inoltre regista cinematografico (in Unione Sovietica). È in questo ricchissimo, davvero multiforme contesto, che si collocano i suoi testi teorici sul cinema: *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films*, pubblicato a Vienna nel 1924 e quindi, con un nuovo sottotitolo (*Eine Film-Dramaturgie*), in Germania nel 1926²²; *Der Geist des Films*²³, uscito in Germania nel 1930; *Iskusstvo Kino [L'arte del cinema]*²⁴, edito in URSS nel 1945; *Filmkultúra* in Ungheria nel 1948²⁵.

Come accennavo, le posizioni di Balázs cui farò qui riferimento sono quelle che ruotano attorno a *Der sichtbare Mensch*, e collocabili tra il 1922 e il 1926. Il 1° dicembre 1922 esce la sua prima recensione cinematografica per «Der Tag» (preceduta il 10 ottobre 1922 da un articolo pubblicato su «Die Rote Fahne», il quotidiano del Partito comunista tedesco²⁶). Il 1926 rappresenta un vero momento di svolta nell'attività dell'autore. È l'anno della sua prima uscita pubblica a Berlino, con una conferenza tenuta presso il Klub der Kameraleute Deutschlands, *Produktive und reproduktive Filmkunst*, che introduce alcuni mutamenti sostanziali nella sua concezione del cinema (di cui daremo conto più avanti)²⁷. Debutta, inoltre, co-

me sceneggiatore nell'industria cinematografica tedesca con *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines* [Le avventure di un biglietto da dieci marchi], 1926, diretto da Berthold Viertel. Nell'estate 1926 si trasferisce definitivamente da Vienna a Berlino.

3. *Der sichtbare Mensch* non ha un carattere sistematico, la trattazione segue un percorso assai libero e non mancano aspetti irrisolti, quando non contraddittori. Più che un testo rigorosamente teorico è il frutto della particolare attitudine di Balázs a trasformare in teoria la propria attività critica. Il libro riprende, sviluppandole, certo, e ordinandole, molte delle idee già avanzate nelle recensioni cinematografiche scritte regolarmente per «Der Tag», spesso interi passi sono accolti nella nuova opera con minime variazioni. Naturalmente accantonate sono le parti in cui (conseguentemente alle peculiarità dell'esercizio critico) il giudizio fa riferimento a elementi di formazione culturale o, apertamente, di gusto, più soggettivi e arbitrari. O quando il giudizio è più inestricabilmente legato a uno stile di scrittura. Ma *Der sichtbare Mensch* è meno il frutto di un progetto teorico ex novo quanto, invece, il risultato più avanzato e originale di una prassi critica che tende sempre a generalizzare, ad astrarre dal caso specifico e a individuare tendenze, fenomeni di portata più ampia. Il vincolo valutativo è costantemente spunto per trasferire la trattazione su un piano superiore; anche un esempio di secondo piano, un film minore può diventare innesco per una considerazione che ha a che fare con il *cinema*, al di là del singolo caso. È questo atteggiamento che rende l'esperienza di Balázs *recensore* così particolare e *speciale* nel panorama coevo. È lo stesso autore, del resto, ad averne piena consapevolezza: «Laddove il critico non ha più nulla da cercare, proprio là il teorico trova talvolta occasioni per le sue pure speculazioni»²⁸. Vari sono i livelli cui il recensore Balázs presta attenzione: recitazione, regia, sceneggiatura, modi di organizzazione del racconto, generi, stili; aspetti tecnici, produttivi, di programmazione; e anche le reazioni del pubblico, la tipologia delle sale. Un'analisi di questo capitolo dell'attività dell'autore può riservare un gran numero di sorprese, sul piano della valutazione critica, ma non solo²⁹.

È nell'incrocio delle varie direzioni di indagine che vengono messe a punto le proposte più forti e originali di *Der sichtbare Mensch*. Il che non vuol dire che Balázs rinunci alle proprie prerogative di *critico*, esercitando una grande libertà di giudizio, anche nei confronti di film austriaci e di produttori, distributori, esercenti. E non esitando di fronte alle stroncature, tanto più taglienti e talora spietate, affidate allo stile corrosivo e irridente del *Feuilleton*. La bocciatura può riguardare film minori e di poche pretese; ma anche opere dall'ambizione completamente diversa (e che oggi consideriamo di riferimento, se non veri e propri classici). Non stupisce dunque vedere liquidati, che so, *Wenn Du noch eine Mutter hast!* (*Se tu avessi una madre*), 1924, di Desider Kertesz («uno dei film più primitivi degli ultimi due anni») o prodotti simili. Già il giudizio (negativo) appare meno scontato per *Sterbende Völker* (*Popoli morituri/Humanitas*), 1922, di Robert Reinert, o *Marie Antoinette. Das Leben einer Königin* (*Maria Antonietta*), 1922, di Rudolf Meinert³⁰. Ma le sorprese maggiori sono rappresentate dalla valutazione severa di *Carmen* (*id.*), 1918, di Ernst Lubitsch e soprattutto dalle stroncature senza appello di *Nanook of the North* (*Nanuk l'eschimese*), 1922, di Robert Flaherty («ha un'unica scena che muove a commozione. I cani che, fuori, nella notte, ululano nella tempesta di neve, mentre l'eschimese va a dormire nell'iglù con la sua famiglia»...³¹), *Foolish Wives* (*Femmine folli*), 1922, Erich von Stroheim; *Sylvester* [La notte di San Silvestro], 1924, di Lupu Pick; *The Birth of a Nation* [La nascita di una nazione], 1915, di Griffith. Proprio quest'ultima bocciatura, fondata sul razzismo del film («più immorale di una qualunque scena di bordello») costerà a Balázs, con tutta probabilità, il posto di critico a «Der Tag»³².

Ma lo scrittore interpreta originalmente – e compiutamente – il suo ruolo come un ruolo *attivo*, intende incidere sulla produzione cinematografica, fornendo anche indicazioni e consigli sul piano registico e tecnico. Suggerisce come si sarebbe potuta girare una scena, come si sarebbe dovuto realizzare un finale, quali piani usare, come valorizzare la recitazione di un interprete. È, anche in questo caso, ben cosciente della funzione che gli deriva dalla propria posizione. «Vorrei innanzitutto mettere in evidenza il mio pa-

rere su alcuni errori, nella speranza che sia ancora possibile porvi rimedio», scrive a proposito di *Orlacs Hände (Le mani dell'altro/Le mani del giustiziato)*, 1924, di Robert Wiene³³. Ha consapevolezza della funzione della critica e anche dei suoi paradossi. «Essenza e significato del cinema – scrive – risiedono nel fatto che, attraverso la spontaneità dei gesti, è in grado di esprimere sentimenti che le parole più sottili non riescono a cogliere. E ora – oh, meschino – cerco di descrivere impressioni cinematografiche, cerco di volgere in parole forme vive e di pronunciare ciò che per sua natura e particolarità è impronunciabile.»³⁴

È l'opposizione visivo/verbale che si profila al critico come nodo cruciale: è da essa che muoverà nella propria impresa di sistematizzazione teorica.

4. *Der sichtbare Mensch* inizia ponendosi un doppio obiettivo: fondare una teoria estetica e una teoria marxista del cinema. Il secondo intento, proclamato con grande solennità nelle primissime pagine, e richiamato ancora nel finale, resta del tutto esterno alla trattazione e sostanzialmente disatteso. Il libro si apre con la rivendicazione del cinema come *arte popolare*, «nel senso che lo spirito popolare scaturisce da essa» (p. 111: idea originale e – vista dall'oggi – assai moderna)³⁵. E si chiude con una vibrante critica dell'origine e dell'impronta capitalista, invece, del nuovo mezzo, forse l'unica arte figlia «della grande industria capitalistica» (p. 255). Ma anche con una possibilità di fuoriuscita da tale matrice. Per via della già affermata dimensione popolare – ma soprattutto per la capacità del cinema di opporre le proprie («concrete», «immediate», non concettualizzate) prerogative a quelle astratte del capitalismo. Il discorso trova accenti kracaueriani (il valore decorativo è diventato espressione di valori umani; «l'esteriorità è stata interpretata come interiorità», p. 257), o brechtiani (le lotte che animano il capitalismo sono invisibili), già più complessi rispetto alle ingenuità politiche o al volontarismo ideologico dell'articolo per «Die Rote Fahne» (in cui l'autore auspica la costituzione, da parte delle organizzazioni della sinistra, di società di produzione che realizzino soggetti rivoluzionari: non «saggi marxisti illustrati», ma storie che

conservino «la magia seducente del racconto»³⁶. Ma nessun reale approfondimento viene compiuto in queste direzioni e neppure in quella della contraddizione rilevata tra fondamento sociale e capitalistico, assieme, del cinema. L'affrancamento è rinviato a un più complessivo affrancamento dal capitalismo. Il disegno di istituire una teoria marxista del nuovo mezzo resta sul piano delle intenzioni. *Der sichtbare Mensch* si inserisce pienamente nell'itinerario che aveva portato Balázs ad avvicinarsi progressivamente a posizioni marxiste, itinerario di cui l'adesione alla Repubblica dei Consigli aveva costituito la prima vistosa emergenza, e che troverà nell'attività pubblicistica berlinese, nella partecipazione al movimento agit-prop e infine nella decisione di operare in Unione Sovietica (pur in un continuo, estenuante, a tratti drammatico confronto/adequamento alle istituzioni e al regime staliniano³⁷) le conferme più conseguenti. Ma si tratta di un percorso (malgrado gli altissimi, personali, prezzi pagati) su cui permane sempre l'influenza della cultura simbolista e delle idee della *Lebensphilosophie*, all'interno delle quali Balázs, e con lui tutta una generazione di intellettuali ungheresi, si era formato. La *Teoria del dramma* del 1922, in cui le basi del teatro rivoluzionario, di massa, sono cercate nelle feste dionisiache della Grecia antica, ne è la riprova più eclatante³⁸. Il tragitto di fuoriuscita e di vera e propria rottura con tale retroterra è parte dell'esperienza dello scrittore (e narrato nel romanzo autobiografico *Ummögliche Menschen* [Uomini impossibili]³⁹), ma proprio come accade per i personaggi del testo letterario la contrapposizione tra vecchi e nuovi riferimenti avviene tutta ancora all'interno dello scenario di partenza, la liberazione dello spirito è combattuta con le armi della filosofia della vita. L'approdo, conquistato con sacrificio e difeso con coerenza, non arriva mai a riorganizzare in profondità riferimenti concettuali, modi di sentire, sensibilità – il «disimpegno» di tanti passaggi weimariani, così come l'allineamento di molte esperienze staliniane sono il prodotto di questo processo. Si è parlato di «anticapitalismo romantico»⁴⁰. «Ribelli dell'anima» è la definizione che Balázs dà ai personaggi (e dunque anche al se stesso) di *Ummögliche Menschen*⁴¹.

5. Al cuore del progetto estetico di *Der sichtbare Mensch* sta una concezione *essenzialista*, l'idea di una specificità propria a ciascun ambito artistico, con valore determinativo e distintivo. «Credo che l'essenza di ogni arte risieda nel suo specifico, là dove non può essere imitato dalle altre arti», scrive l'autore⁴². «È "filmico" ciò che è possibile solo al cinema. L'essenza di ogni arte è quella espressione che appartiene unicamente a essa e a nessun'altra.»⁴³

Nella fase della elaborazione di cui il libro è sintesi la peculiarità del cinema è individuata in varie procedure e dimensioni. *Der sichtbare Mensch* vi arriva per gradi, per acquisizioni successive, non parte da un programma dichiarato. La sistematicità, quanto meno della catalogazione, è un frutto della lettura e non un dato di partenza del testo. Il *fantastico*, la *fisionomia*, il *volto*, il *primo piano*, il *gesto visibile*, l'*atmosfera*, l'*erotismo*, il *ritmo*, lo *stile*, l'*espressionismo* sono le categorie che, con un ruolo diverso, un'enfasi e una ampiezza e complessità di argomentazione diverse, assumono valore di «specifico» del cinema.

Che nel fantastico venga individuato non solo uno dei punti di forza, ma proprio uno degli ambiti più connaturati al nuovo mezzo, non può sorprenderci e per molte ragioni. Corrisponde a una delle convinzioni più diffuse, e autorevolmente motivate nel discorso sul cinema degli anni '10. Costituisce uno dei punti caratterizzanti della discussione sviluppatasi attorno all'avvento dell'*Autorenfilm* e – per arrivare assai vicini alla cerchia di Balázs e delle discussioni che animarono la sua formazione intellettuale – è al centro del celebre intervento di Lukács *Riflessioni per una estetica del cinema*, pubblicato sulla «Frankfurter Zeitung» nel 1913 e più volte riproposto in quegli anni da riviste di cinema tedesche e austriache⁴⁴. Mettendo a confronto il nuovo mezzo con quello teatrale, il filosofo rilevava che al «*presente* assoluto» della rappresentazione scenica (base del destino e del dramma) il cinema contrapponeva «l'assenza di questo presente», situazione che lo portava verso una dimensione propriamente *fantastica*. A essa poteva dare sviluppo la particolarità della tecnica cinematografica, ma non soltanto e non semplicemente a livello tematico. Il fantastico del cinema non era rappresentato semplicemente dal meraviglioso delle

sue storie e dei suoi trucchi, era legato alla esplorazione di una nuova dimensione «che non si contrappone alla vita vivente, è soltanto un suo aspetto nuovo»: «La *verità naturale* del cinema non è legata alla nostra realtà»⁴⁵.

Sappiamo bene come la biografia intellettuale dell'autore ungherese si intrecci intimamente con quella di Lukács, a partire dalla strettissima frequentazione degli anni '10, e per tutta la vita, anche successivamente alle polemiche e alla definitiva rottura sul piano personale e politico (consumatasi nel 1940). Possiamo ritenere dunque quell'intervento come un retroterra importante della stessa riflessione di Balázs. Ma il fantastico (nella forma letteraria della fiaba e della rielaborazione di leggende popolari) ha rappresentato fin dall'adolescenza uno dei motivi più cari allo scrittore. Nel 1917, in Ungheria, era uscita una sua raccolta di fiabe (accolta da un originale studio teorico di Lukács⁴⁶), seguita da un altro volume nel 1922 a Vienna (cui Thomas Mann dedicò una lusinghiera recensione⁴⁷). Ancora su un impianto favolistico, di ambientazione moderna, era costruita una delle prime sceneggiature dell'autore (*Das richtige Himmelblau* [Il vero blu cielo])⁴⁸, e tra i suoi atti in qualità di dirigente della Repubblica dei Consigli vi era stato quello di rendere obbligatorio nelle scuole lo studio delle fiabe... La poetica del Balázs «favolista» ruota attorno alla stringente logicità degli eventi narrati e al carattere «illimitato» e «oscillante» degli universi costruiti: «Non è la presenza di giganti, nani, draghi e streghe che fa una fiaba, ma l'*oscillazione* che la vita riceve quando non gli imputiamo alcuna motivazione, e l'*illimitato* di un mondo in cui non c'è più niente di estraneo perché non c'è nulla di familiare, in cui tutto quello che accade, accade con noi, per noi e contro di noi»⁴⁹. «Non c'è solo mitologia, ma *mito-logica*. In una fiaba non si può mentire.»⁵⁰

La nozione di fantastico cinematografico cui Balázs approda è dunque tutt'altro che ingenua e immediata. Assume, anzi, echi todoroviani: è fantastico ciò che non perde i contatti con la realtà.

Deve sussistere una qualche credibilità, una realtà prossima a quella naturale, un profumo di realtà, un rischio del possibile, perché

l'effetto non sia infantile, scherzoso, ingenuo. Infatti che una cosa risulti innaturale o soprannaturale possiamo avvertirlo solo nella misura in cui la sua forma naturale, da cui non si allontana, appaia ancora evidente [...] Quanto più ciò che è inverosimile viene rappresentato in modo «naturalistico», tanto più finirà per ricevere sostanza, peso reale, e la gravità della prossimità e del pericolo.⁵¹

È questo tipo di valutazioni che sostiene l'analisi di *Nosferatu* [id.], 1922, di Murnau (p. 212), che «ci dimostra ancora una volta come il più forte presentimento del soprannaturale sia ricavabile dalla natura»⁵². E si arricchisce, inoltre, di originali risvolti che chiamano in causa la relazione del fantastico con l'universo di attese e competenze dello spettatore: «Il pubblico ha una consapevolezza tutta moderna nei confronti della tecnica del cinema, e le meraviglie che vede sullo schermo non respirano un'aria ingenua da terribile fiabesco, ma producono il loro effetto ingegnoso e raffinato in quanto meraviglie della tecnica, trucchi divertenti»⁵³.

Un discorso analogo vale per il sogno, in cui la rappresentazione non deve allontanarsi completamente dall'esperienza comune:

I registi privi di talento si arrangiano facendo accadere nel sogno gli avvenimenti più inverosimili. *Nel migliore dei casi sostituiscono le immagini oniriche con immagini da fiaba* (ma spesso sono solo vuote allegorie, simboli artificiosi e similitudini che non hanno nulla di irrazionale). [...] Ma solo pochi registi riescono a cogliere quei singoli movimenti delle creature del mondo onirico che *sono soprannaturali senza essere contro natura*. (pp. 194-195)

Ci troviamo in ogni caso al cuore di una delle risorse più originali del nuovo mezzo: «Certo è che nessun'opera letteraria scritta o recitata potrà mai esprimere lo spettrale, il demoniaco e il soprannaturale al pari del cinema» (p. 212).

6. *Der sichtbare Mensch* ruota attorno a una, inaugurale, opposizione tra la cultura della parola, concettualizzata, astratta; e una cultura del gesto, della mimica, dell'espressione corporea, andata pro-