

Bertolt Brecht  
Scritti sulla letteratura  
e sull'arte

Nota introduttiva di Cesare Cases

con una premessa di Marco Castellari

Traduzione  
di Bianca Zagari



Meltemi editore  
www.meltemieditore.it  
redazione@meltemieditore.it

Collana: *Biblioteca / Estetica e culture visuali*, n. 21

© 2019 – MELTEMI PRESS SRL

Sede legale: via Ruggero Boscovich, 31 – 20124 Milano

Sede operativa: via Monfalcone, 17/19 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)

Phone: +39 02 22471892 / 22472232

L'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo rispetto ai diritti della traduzione. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.

*Il processo dell'Opera da tre soldi*  
(1931)

## Il processo dell'*Opera da tre soldi*

### *Un esperimento sociologico*

Le contraddizioni sono speranze!

Quest'inverno la riduzione cinematografica del lavoro teatrale *L'opera da tre soldi* ci ha fornito l'occasione di entrare in contatto con alcune idee che sono sintomatiche per lo stato attuale dell'ideologia borghese. Queste idee, ricavate dalla condotta delle pubbliche istituzioni (la stampa, l'industria cinematografica, i tribunali) rappresentano una piccola parte di quell'enorme complesso ideologico che costituisce la cultura; ora, è possibile esprimere un giudizio su quest'ultima solo se si osserva tale complesso (e lo si rende accessibile all'osservazione) nella pratica, cioè mentre è all'opera, mentre è in piena attività, nel corso del processo per cui esso viene continuamente creato dalla realtà e a sua volta continuamente la crea. Una volta che si sia arrivati a conoscere queste idee nel loro complesso – quelle che incidono sulla realtà e quelle che non incidono su di essa – ci si trova ad avere un'immagine completa della cultura, né esiste altro modo per ricavare una tale immagine. Tutto ciò che viene detto sul conto della cultura, partendo da un punto di vista più remoto e più generale e non tenendo conto della pratica, non può a sua volta essere altro che un'idea e deve, quindi, prima venir messo alla prova nella pratica.

Bisogna guardarsi dall'andare in cerca dei grandi concetti, tipo giustizia o personalità, dove sembrerebbe ovvio trovarli – in alcune teste o musici mediocri bisogna invece tener loro dietro nella realtà corrente, negli affari dei cineasti e negli affari di coloro che si guadagnano il pane amministrando la giustizia. Avere pensieri elevati non vuol dire avere cultura. Quando ci si pone la domanda se quella che esiste è la giustizia *oppure* l'amministrazione della giustizia (supponendo che le due cose non coincidano) dovremmo rispondere: l'amministrazione della giustizia. E posti davanti alla

scelta tra amministrazione della giustizia o giustizia (supponendo che non si possano avere tutt'e due insieme) dovremmo scegliere l'amministrazione della giustizia. La giustizia, dovremmo comunque menzionarla solo per quel tanto che è presente nell'amministrazione della giustizia. Ora, per carpire le loro idee alla realtà che è in continua attività, alla giustizia che giudica ininterrottamente, alla stampa che esprime o fabbrica l'opinione pubblica, all'industria che produce incessantemente e inesorabilmente arte, sono necessari metodi ben diversi da quelli della contemplazione "obbiettiva, disinteressata", passiva. È appunto uno di tali metodi diversi, non "obbiettivi", ecc., che presenteremo nelle pagine seguenti battezzandolo "esperimento sociologico". L'esperimento non verrà sfruttato appieno, è esso stesso incompleto, perché è stato effettuato in maniera troppo poco sistematica e da un numero troppo limitato di persone, che per di più non sono sufficientemente specializzate. Poiché oggetto di tali esperimenti sono istituzioni importanti come la stampa, la giustizia, ecc., per effettuarli occorrerebbe un gruppo di persone che proceda secondo un piano prestabilito e si ripartisca il lavoro in modo da offrire a ciascuno la possibilità di vedere ciò che è bene vedere. Tutta la professione dello scrittore, praticata dai singoli, sta appunto diventando sempre più problematica.

### *I. Il caso giuridico*

Quando nell'estate dello scorso anno, tramite il nostro editore, stipulammo un contratto relativo alla riduzione cinematografica dell'*Opera da tre soldi*, pensavamo che esso ci avrebbe offerto la possibilità di guadagnare del denaro e contemporaneamente la possibilità di fare un film. La casa cinematografica si impegnò a girare il film sulla base dei nostri abbozzi e ci accordò il diritto di intervenire nelle decisioni relative al copione definitivo. La casa cinematografica, però, come si sarebbe visto ben presto, non aveva evidentemente valutato appieno tutta l'estensione e l'effettiva portata di questa parte del contratto, che probabilmente le riusciva inconsueta; quando sentì, infatti, che avevamo ultimato un abbozzo

del copione, manifestò chiaramente tutta la sua delusione. A suo avviso ne derivava, infatti, per essa l'amara necessità di mettere di nuovo mano alla scarsella per indurci a rinunciare al nostro lavoro. Contro tutte le aspettative noi, però, resistemmo anche a tutte le lusinghe finanziarie, rifiutandoci testardamente di rinunciare al nostro lavoro. La casa si mostrò fortemente indignata e, ricorrendo a dei pretesti piuttosto inconsistenti, dichiarò nullo il contratto per i punti che le davano fastidio, prendendo tutte le disposizioni necessarie per produrre, senza il nostro intervento, un film il più possibile commerciale (esclusivamente commerciale). Fummo quindi costretti ad appellarci ai tribunali.

A tutela della tendenza e della forma artistica del soggetto, nel contratto erano state introdotte le seguenti clausole:

La società produttrice accorda agli autori il diritto di intervenire nelle decisioni relative all'elaborazione definitiva del soggetto.

La composizione di nuovi brani musicali e l'adattamento dei brani musicali già esistenti verrà eseguita esclusivamente dal compositore Kurt Weill, che riceverà dalla società produttrice un onorario a parte per tali prestazioni. Analogamente, anche i nuovi testi dei canti per i brani musicali già esistenti e i testi per gli eventuali nuovi brani musicali verranno composti esclusivamente dall'autore di testi Bert Brecht, cui la società produttrice si impegna a conferire anche l'incarico di collaborare alla stesura definitiva del copione. La società produttrice riserverà all'autore Brecht un onorario a parte per tali prestazioni.

Esse vennero integrate dalle seguenti clausole particolari:

a) Il signor Brecht fornirà gli abbozzi per la sceneggiatura. A tale scopo la Nero Film A.G. gli assegna come collaboratori i signori Neher e Dudow. D'intesa col signor Brecht, cui è affidata la salvaguardia, nella riduzione cinematografica, delle caratteristiche stilistiche e contenutistiche dell'*Opera da tre soldi*, la sceneggiatura definitiva verrà curata dal signor Lania con l'assistenza del signor Vayda.

b) Il signor Brecht scriverà il dialogo per il copione.

c) Il signor Brecht è autorizzato a chiedere che si apportino modifiche al copione definitivo, qualora esse non ne alterino la sostanza e qualora tali modifiche siano praticamente realizzabili.

d) In data di oggi il signor Brecht consegna al signor Lania circa un terzo degli abbozzi per la sceneggiatura. Egli si impegna a consegnarne un'altra parte entro il 12 c. m. e il resto entro il 15 c. m. Egli eseguirà il suo lavoro nel suo luogo di residenza e comunque entro i confini della Germania.

Riguardo alle modalità del lavoro si concordò che gli abbozzi sarebbero stati trasmessi a Lania *verbalmente* e che, in seguito, egli

avrebbe steso il copione assieme a Brecht, nel luogo dove quest'ultimo risiedeva. Come si vede, l'autore era riuscito a ottenere che il lavoro fosse organizzato in modo che la casa cinematografica potesse proporre delle modifiche solo a copione ultimato. Quando, ora, Brecht consegnò gli abbozzi a Lania e Lania li trasmise alla casa cinematografica, sottolineando il fatto che gli sarebbe stato possibile stendere il copione solo secondo le modalità previste dal contratto, ossia d'intesa con Brecht, la casa cinematografica dichiarò di punto in bianco che Brecht non aveva rispettato il contratto, avendo egli consegnato a Lania gli abbozzi in una forma tale che si rendeva indispensabile una sua ulteriore collaborazione (cioè ulteriori accordi con lui). Il tribunale si associò a tale punto di vista affermando:

Il querelante, dopo aver esaminato gli abbozzi, deve offrire alla convenuta la possibilità di decidere, tramite i suoi rappresentanti, quali parti del copione non le sembrino utilizzabili. Solo nel caso che il rifiuto della convenuta rappresenti un'indebita estensione del suo diritto di intervento, e in particolare nel caso che tale rifiuto non sia fondato su motivi oggettivi, come per esempio la necessità di impiegare mezzi sproporzionati o il timore di difficoltà con la censura, si può affermare che la convenuta abbia da parte sua violato il contratto.

Nonostante, quindi, che nel contratto la casa cinematografica non avesse rivendicato alcun diritto di intervenire nelle decisioni relative agli abbozzi, il tribunale le riconobbe un tale diritto. Passando sopra a tutto ciò che era stato pattuito nel contratto, il tribunale dichiarò che:

Sono ammesse nell'opera quelle modifiche per le quali l'avente diritto non può in buona fede negare la sua approvazione.

L'adattamento cinematografico di un'opera teatrale rende necessarie notevoli modifiche dell'opera originale.

Del resto, il diritto ad apportare modifiche da parte dell'autore dell'opera teatrale è limitato anche dal fatto che è generalmente noto che per ridurre un'opera per lo schermo è necessario apportarvi notevoli modifiche. La norma di legge del paragrafo 9, secondo la quale non sono ammesse modifiche che intacchino l'essenza stessa dell'opera e ne pregiudichino l'efficacia, nel caso della riduzione cinematografica di un'opera teatrale viene quindi a cadere, in quanto si può presupporre che di norma la responsabilità dei difetti del film venga attribuita non all'autore dell'opera teatrale, bensì esclusivamente all'autore della sceneggiatura. Anche per tale motivo l'autore dell'opera teatrale, una volta che abbia ceduto il diritto di ridurre la sua opera per lo schermo, deve in buona fede permettere che la sua opera venga sottoposta ad ampie modifiche.

Il tribunale respinse la querela di Brecht.

Come motivo principale per il rigetto della querela presentata dall'autore, il tribunale addusse il reciso rifiuto da lui opposto in tribunale a proporre ulteriori modifiche da apportare al film, che era stato già ultimato senza il suo intervento.

In ogni caso, la convenuta presentemente non è da ritenersi più legata al contratto, dal momento che il querelante ha rimesso al tribunale gli abbozzi, disconoscendo ogni obbligo legale nei confronti della convenuta, e dal momento che egli si rifiuta, inoltre, di esercitare in modo ragionevole il suo diritto di intervento. Sebbene invitato dal tribunale a esporre dettagliatamente quali obiezioni egli avesse da sollevare nei confronti della sceneggiatura o, nel caso che rispondesse a verità la sua affermazione di non conoscere questa sceneggiatura, a indicare tali obiezioni dopo averne preso visione, secondo la proposta del tribunale, egli ha dichiarato di non poter approvare nessun lavoro eseguito per incarico della convenuta, ove questo lavoro si basi su una sceneggiatura non elaborata da lui stesso.

Poiché il tribunale, sulla base di un confronto tra il copione e gli abbozzi, ha acquisito il convincimento che notevoli parti del copione di Lania, approvato dal querelante, e tutta una serie di scene sono state ricavate dall'opera teatrale con quelle sole modifiche che risultano necessarie per rendere efficace l'opera cinematografica, tale presa di posizione assolutamente negativa da parte del querelante non risulta affatto giustificata alla luce del contratto fra le due parti. In considerazione, anzi, del fatto che il querelante si rifiuta di esercitare in maniera ragionevole il suo diritto di intervento, si dovrà riconoscere alla convenuta il diritto di produrre il film senza la sua partecipazione.

Per tale motivo non si può ritenere sufficiente che il querelante si sia dimostrato disposto a riprendere la collaborazione anche dopo che la convenuta aveva annunciato la rescissione del contratto, che in quell'epoca poteva ancora considerarsi non legittima in quanto non era stato ancora accertato il definitivo rifiuto del querelante a consegnare gli abbozzi.

La casa cinematografica, tuttavia, sbigottita essa stessa per una vittoria così totale, accettò una transazione restituendo all'autore i diritti sul film e pagando le spese processuali. Uno spaventoso atto di sfiducia nei confronti della giustizia che, a giudicare dalla sentenza di primo grado, non appare affatto giustificato!

La posizione della stampa risulta chiara dai seguenti ritagli di giornale:

### *È in gioco la giustizia*

L'autore del film è un fornitore o un consulente a parità di diritti?

“Magdeburgische Zeitung”

Fino a oggi non si conosceva praticamente nessun caso di autori che nei loro contratti con società cinematografiche avessero concordato una garanzia a questo riguardo.

“Berliner Zeitung am Mittag”



Qualunque possa essere la sentenza che verrà pronunciata, già oggi una cosa appare certa: nessuno ha il diritto di trasformare, sovvertire o addirittura capovolgere il lavoro degli intellettuali, per qualsiasi motivo lo faccia e qualsiasi somma di denaro venga versata in cambio. È un diritto antico e ufficialmente riconosciuto che il lavoro produttivo, l'opera creativa, non possa venir violata.

“Neue Berliner 12 Uhr Zeitung”

Merita la più viva approvazione la circostanza che, in tal modo, venga una buona volta stabilito, mediante una sentenza del tribunale, che i registi teatrali e i cineasti non hanno alcun diritto di nessun genere – tranne quello degli epigoni – di guastare un'opera teatrale come fa loro comodo. Il primato della poesia [...] deve, infatti, rimanere assolutamente [...] salvaguardato.

“Deutsche Allgemeine Zeitung”

Si può dire che nelle cose che riguardano l'arte e gli affari che si fanno con l'arte nessuno dimostri più di possedere decenza e spina dorsale [...] È venuta meno qualunque forma di buona fede, qualunque riguardo per l'opera d'arte.

Tutti si fanno largo pieni di presunzione, soprattutto i registi, o da tutte e due le parti non si fa che dar prova di suscettibilità [...] In questo senso l'atteggiamento assunto da Brecht nel caso dell'*Opera da tre soldi* ha rappresentato un avvertimento degno di plauso.

“Kölnische Zeitung”

## *Quanto costa?*

Quando si arrivò poi a discutere per fissare il valore dell'oggetto della lite, ebbe luogo il seguente dialogo. Avvocato, dottor Frankfurter: “È d'accordo se Le pago 25.000 marchi in cambio della cessione di tutti i diritti? O per quale somma è possibile togliere di mezzo questa lite?”.

Bert Brecht: “Non si tratta della questione materiale”.

“Berliner Börsen-Courier”

## *Il diritto del poeta*

E di una cosa dobbiamo esser grati a Bert Brecht e, cioè, di aver opposto un rifiuto allorché, nel corso del dibattimento, la parte avversa *gli propose di venire a un compromesso offrendogli venticinquemila marchi*. Brecht dichiarò che per lui era molto più importante venire a sapere che cosa si intenda per giustizia in questo paese.

“Neue Berliner 12 Uhr Zeitung”

## *Non si lascia corrompere: che cosa ha rubato?*

Anzitutto, per iniziativa del presidente, si accennò ancora una volta alla questione dell'accusa di plagio che è stata avanzata contro Brecht [...].

L'avvocato dottor Fischer dichiara che *L'opera da tre soldi* non è affatto un'opera originale. Brecht ha “trapiantato” nella sua opera alcune poesie di Villon, nella traduzione di Ammer, senza alterarne l'idea stilistica. Quando gli se ne è chiesto ragione, ha dichiarato che tutto ciò che riguarda i diritti d'autore è medievale e sorpassato [...].

Brecht si è rifiutato di discutere sulla proprietà letteraria e sui diritti relativi a tale proprietà. Egli, il querelante, difende la proprietà letteraria della sua opera per motivi

puramente giuridici, per il resto però considera la sua opera di proprietà dello spettatore, cui l'ha trasmessa. A suo avviso, la questione in discussione è la seguente: "Può l'industria trattare l'arte a suo arbitrio?".

"Neue Zeit des Westens"

### *Il mondo dei fatti*

Particolarmente interessanti dal punto di vista giuridico sono state le argomentazioni del dottor Frankfurter. Egli ha detto che si assisteva allo spettacolo di un artista che cozza contro il mondo dei fatti. Brecht ha ceduto alla Nero Film A.G., dietro compenso, i diritti cinematografici su *L'opera da tre soldi*.

L'uso che la società fa di questi diritti non lo riguarda affatto. Essa ha il diritto di girare il film tra vent'anni o oggi stesso. Ha il diritto di fare approntare un nuovo copione di suo gusto senza che Brecht possa dire una sola parola in contrario.

Nel corso di questo processo sono state dette e sostenute anche molte altre cose, e il pubblico dei letterati ha prestato ascolto con molta attenzione alle parole dei giuristi.

"Berliner Tageblatt"

### *Una denuncia*

La situazione, in questo processo a proposito del film sonoro tratto da *L'opera da tre soldi*, è la seguente: 800.000 marchi contro i legittimi interessi pubblici. Per quanto ingenuo possa apparire a prima vista il loro comportamento, gli autori con la loro querela non fanno altro che sottomettersi a un obbligo nei confronti della comunità, in quanto soltanto essi hanno la possibilità di salvaguardare i legittimi interessi del pubblico e dell'arte. Il tribunale ovviamente non potrà passar sopra a 800.000 marchi come se fossero una cosa da nulla. A essi si contrappone però un valore che è quasi impossibile esprimere in cifre, un valore che è legato alla certezza che i contratti, anche se a prima vista possono sembrare inconsueti, si debbono rispettare.

"Berliner Zeitung am Mittag"

### *La ragione fa sentire la sua voce*

Comunque, le spese materiali ammontano già oggi a 800.000 marchi cosicché un divieto del film potrebbe avere *conseguenze di enorme portata*. D'altro canto, se oggi si volesse restaurare, secondo le precise intenzioni del suo creatore, *L'opera da tre soldi*, così come essa è attualmente, si dovrebbero sacrificare altri 800.000 marchi – come ha spiegato un avvocato della convenuta.

Da un lato 800.000 marchi, dall'altro lato un artista che combatte esclusivamente per il contenuto ideale della sua opera: la sentenza di questo processo diventerà forse un documento per la storia di quest'epoca.

"Der Film"

### *Differenze sottili ma importanti*

La società produttrice afferma che Brecht avrebbe voluto introdurre nel film una tendenza polemica di carattere politico.

Alla luce di tutto l'atteggiamento del poeta si può supporre che ciò sia verosimile.

Sulla scena ogni artista creativo ha il diritto di farlo. Nel cinema, però, non possiamo tollerare che si presenti una così specifica visione del mondo senza che ne risulti un grave danno materiale.

Tuttavia, scrittori che di per sé non hanno nulla a che fare col cinema dovrebbero guardarsi dal provocare complicazioni nelle quali è fuor di dubbio che, per il novanta o il cento per cento, il letterato è dalla parte del torto.

Chiunque entri in rapporti di lavoro e di affari con il cinema, deve rendersi bene conto che si rivolge a un'industria, a persone che puntano il loro denaro su una carta e che in seguito o riusciranno a riscuotere l'applauso di alcune migliaia di teatri o molto semplicemente perderanno il loro denaro.

Il cinema si rivolge a un vasto pubblico che non desidera e non capisce i profondi ragionamenti filosofici.

Stando così le cose, ci si deve caldamente augurare che il tribunale si schieri inequivocabilmente dalla parte dell'industria cinematografica.

Ci sono delle malelingue che vanno affermando che questa è una questione più materiale che non letteraria.

Infine, si deve far comprendere anche a quei signori che in questo campo sono particolarmente dotati e pieni di talento, che non possono cavarsela sempre con quelle che nei circoli del "Romanisches Café" si chiamano "Petites".

"Kinematograph"

Qui si fronteggiano non due visioni del mondo, ma soltanto degli *interessi*.

Del resto, si tratta di una trasparentissima lotta a favore dell'lo che è divenuto troppo famoso, si tratta della tutela di valori stilistici, non della difesa di principi. A questo culto dell'lo si contrappone, dall'altra parte, un chiaro interesse commerciale.

Il nichilismo estetico combatte contro i mulini a vento del grande capitale internazionale. *L'egoismo si contrappone all'egoismo. Che cosa ce ne importa?*

"Tägliche Rundschau"

Un fatto, comunque, appare certo, e cioè che anche il signor Brecht, malgrado la reverente stima che egli nutre per la propria opera, non soltanto non ha vietato, ma ha anzi esplicitamente permesso che se ne traesse un film. Chi, però, ama la sua creatura dello stesso amore che Brecht nutre manifestamente per la sua *L'opera da tre soldi*, forse, non dovrebbe arrivare a esporla ai pericoli di una riduzione cinematografica.

"Vossische Zeitung"

Onore al poeta che per principio non permette che le sue opere vengano ridotte per lo schermo.

L'avvocato della casa cinematografica, dottor R. Frankfurter, "Frankfurter Zeitung"

### ***Per farla breve***

Per farla breve, si vede che il cinema tedesco si sta muovendo [...], anche se talvolta ne viene fuori una grande confusione.

"Berliner Tageblatt"

Buoni ultimi, ecco presentarsi ancora alcuni giornalisti, i quali non avevano appoggiato il nostro processo ma, ora, deploravano che noi

avessimo troncato un'azione giudiziaria così piena di idealismo, spinti da bassi motivi materiali, sempre ammettendo che non l'avessimo già iniziata per motivi del genere. Allo scopo di evitare qualsiasi equivoco, nell'interesse del nostro esperimento, ci è sembrato opportuno affrontare anche questo argomento.

### *L'“aspetto finanziario” del processo dell'Opera da tre soldi*

Da parte della casa cinematografica che ha ridotto per lo schermo *L'opera da tre soldi* si è tentato per vie traverse, e cioè ricorrendo ad alcuni giornalisti, che in parte sono in rapporti d'affari con essa, di spingere in primo piano il lato finanziario del processo da me intentato alla società stessa. Per quel che riguarda il denaro, qui da noi, in quest'epoca di capitalismo avanzato, vige l'usanza, tra gli idealisti, di non parlarne se non in tono sprezzante. Debbo confessare che già all'inizio di questo processo (che non è stato intentato per denaro) ho dato disposizione ai miei legali di fare esattamente i conti col denaro che ho (anche per quel che riguarda il rischio). Di denaro non ne ho, certo, troppo, ed esso rappresenta per me l'unico mezzo per sottrarre alla nociva influenza dei grandi istituti finanziari il mio lavoro che, in molti casi (*Der Jasager, Die Maßnahme, Das Badener Lehrstück, Das Lesebuch für Städtebewohner, Die Geschichten vom Herrn Keuner, ecc.*)<sup>15</sup>, di denaro, come posso dimostrare, non me ne frutta affatto. Inoltre, è questo denaro che mi mette in grado di respingere, nonostante le loro insistenze, alcuni giornalisti che, essendo portati all'idealismo, amerebbero spenderlo per i propri ideali.

Quando l'estate scorsa la casa cinematografica Nero Film A.G. credette che la somma sborsata per l'acquisto le desse il diritto di procedere a suo arbitrio con *L'opera da tre soldi*, passando sopra ai termini del contratto, decisi, in segno di protesta, di appellarmi al tribunale, superando ogni perplessità di natura finanziaria. Lo scopo che mi proponevo con tale processo era di dimostrare pubblicamente che è impossibile collaborare con l'industria cinematografica, anche nel caso che siano state fissate per contratto determinate garanzie. Questo scopo è stato raggiunto – era già

raggiunto nel momento in cui ho perduto il processo. Esso ha mostrato in maniera chiara, per chiunque abbia occhi per vedere, i difetti dell'industria cinematografica e dell'amministrazione della giustizia. Ricorrere a istanze superiori avrebbe avuto un senso solo nel caso che, in tal modo, mi si offrisse la possibilità di impedire l'uscita del film. Tale possibilità, come mi spiegarono i miei legali, non sussisteva. Per raggiungere questo scopo, infatti, sarebbe stato necessario non avere ragione ma avere denaro. Un'eventuale sentenza favorevole della corte suprema (quasi impossibile da ottenere) non avrebbe più influito sulle sorti del film, che prima di allora avrebbe avuto tutto il tempo di uscire, e sarebbe quindi servita soltanto a dimostrare che un autore, anche qualora il tribunale riconosca le sue ragioni, non può in nessun caso impedire l'uscita di un film prodotto violando i termini contrattuali. A questo punto ho troncato quindi il processo, il quale, avendo fatto luce sulla situazione di diritto (cioè quella reale), aveva ormai assolto il suo compito...

Allorché ero riuscito a malapena a condurre a termine, in maniera passabile, una faccenda così rischiosa, di così evidente interesse pubblico e tanto trascurata da tutti, ecco farsi avanti ogni sorta di persone, le quali fino ad allora non avevano dimostrato il minimo interesse per la lotta e che, ora, si misero a fare ulteriori considerazioni sulla faccenda "da un punto di vista obiettivo". A tale scopo, proprio nel momento in cui il film usciva, si dettero a raccogliere informazioni, rivolgendosi esclusivamente ai difensori degli ottocentomila marchi, e "nell'interesse pubblico" si misero a eseguire su vasta scala ciò che un grande intenditore come Karl Kraus chiama *il trucco dell'accento spostato*. Associarono i commenti che avrebbero potuto "fare" se, dopo aver vinto il processo, mi fossi lasciato indurre, mediante una somma di denaro, a tacere sul film, alla circostanza che io, quel processo, l'avevo *perso*, che *non avevo ricevuto alcun* indennizzo e *non avevo fatto, sotto nessuna forma, alcuna promessa di tacere*. Infatti, la società cinematografica non è riuscita né con elargizioni palesi né con elargizioni nascoste a farmi tacere, per esempio, a proposito del fatto che secondo me il film da essa prodotto non rappresenta altro

che uno squallido pasticcio e una sfacciata contraffazione dell'*Opera da tre soldi*. Senza le mie istruzioni non le è riuscito di fare di questo film un'opera neanche in piccola parte dello stesso livello dell'opera teatrale. Non le è riuscito di impedire in via di principio l'uscita di un film che non vale più di tre soldi. Non le è neppure riuscito (tanto per registrare con soddisfazione anche l'aspetto finanziario della cosa) di defraudarmi di una parte dell'onorario o di gettarmi nel baratro delle spese processuali. E così non le riuscirà neppure, visto che non mi sono lasciato corrompere, di far sorgere almeno il sospetto che io sia corruttibile: quale sarebbe la contropartita da parte mia? L'unica cosa che le è riuscita è stato di far uscire questo film così com'è, con l'aiuto di una sentenza che mi renderà ancora molti servigi per mettere in chiaro l'attuale situazione della giustizia...

Brecht, "Der Scheinwerfer"

## II. *Dalla speculazione all'esperimento*

L'atteggiamento da noi assunto in questo processo ha presentato, fin dall'inizio, delle gravi contraddizioni: eravamo costretti a rivendicare il nostro diritto – nell'unica forma possibile, e cioè come diritto alla proprietà privata – davanti a un tribunale che pure, nel momento stesso in cui ci appellavamo a esso, non desideravamo affatto riconoscere quale sede del diritto. Ci accorgemmo, inoltre, ben presto che neanche sotto questa forma il nostro diritto sarebbe stato riconosciuto.

Il pubblico aveva il diritto di esigere da noi che rivendicassimo il nostro diritto, avevamo, nei suoi confronti, l'obbligo di trasferire l'atteggiamento spirituale del nostro lavoro – un atteggiamento d'opposizione – in ogni forma che il nostro lavoro venisse ad assumere. Vero è che già da parecchio tempo il pubblico non aveva più manifestato una tale esigenza. Esso permetteva ormai di buon grado che gli scrittori consentissero, dietro pagamento, a ogni sorta di raffazzonamento delle loro opere. Noi però, nemici del papa, avevamo il dovere di essere più papisti del papa. Dovevamo attribuire al pubblico un'esigenza che già da tempo esso non era più

in grado di avvertire, pur continuando ad averne l'obbligo. Il carattere speculativo del nostro processo dileguò ben presto quando ci trovammo di fronte alla possibilità di offrire un'immagine plastica dell'atteggiamento della società (della stampa, del cinema e della giustizia), quando cioè ci rendemmo conto della possibilità di organizzare un esperimento col concorso di forze che di solito è tanto difficile impegnare. La speculazione, che tanto presto risultò superata, sarebbe consistita nell'impadronirsi dei mezzi di produzione del cinema, facendo ricorso ai nostri diritti. Disponevamo di diritti ufficialmente riconosciuti, di contratti. Ma il tempo dei contratti era passato. Erano stati sacri nell'epoca della barbarie. Ma c'è qualcuno che ha il sonno così duro da non essersi accorto che quell'epoca è passata? Ormai l'ordinamento sociale ha ingranato così bene che ogni cosa va a posto da sola. Forse che in natura esistono i contratti? Forse che la natura ha bisogno di contratti? I grandi interessi economici esplicano la loro azione come forze di natura. Dove i contratti esistono ancora (ed esistono dove ci siano degli utili da ripartire), la validità dei contratti deve venir valutata esclusivamente sulla base di criteri economici. Cosa ben più interessante era il gioco di equilibrio tra queste forze, e metterlo in luce sarebbe stato di gran lunga più utile che non fare un film. Qui c'erano molte cose da vedere, molte cose da far vedere. Infatti, l'atteggiamento delle istituzioni interessate (almeno nel caso della stampa e della giustizia, che soffrivano ancora degli effetti della buona educazione ricevuta) denotava una certa titubanza, un affascinante imbarazzo nel sottomettersi senz'altro alla logica dei fatti. Pur insegnando, esse contemporaneamente imparavano. Come effetto di un'antica sensibilità giuridica, sussistevano ancora in esse delle idee, alle quali sono collegati importanti pregiudizi sociali del tipo più vantaggioso, cui esse non si sentivano ancora assolutamente di rinunciare. Le istituzioni più moderne, come il cinema, si addossano troppo precipitosamente delle responsabilità in campi accessori che a loro appaiono privi di importanza, procedono in maniera addirittura anarchica, ignorando che anch'esse debbono necessariamente far ricorso a qualcosa che si può definire la morale, anche se in campi diversi. Si deve far loro

posto senza che questa morale ne soffra. Un lavoretto difficile, non c'è che dire!

Non toccava a noi mandare a monte i presumibili tentativi di mettere giudizio che la giustizia avrebbe fatto. A noi toccava lasciar cadere ciò che poi, infatti, cadde, ma, nei limiti del possibile, dovevamo organizzare il procedimento in modo tale che, svolgendosi con sufficiente rapidità e con sufficiente pubblicità, fosse possibile seguirlo agevolmente. Dovevamo liberarci completamente dal desiderio di avere ragione, cosa ben diversa dal desiderio di veder riconosciute le nostre ragioni in questa sede. Dovevamo sottoporre a verifica (e cioè acquistare venalmente) quel diritto legato alla realtà attuale che stava per venire promulgato e farvi ricorso esattamente per il tempo necessario a che esso si giustificasse o si compromettesse: il processo doveva diventare una riproduzione della realtà, doveva dire qualche cosa su di essa. La realtà andava costruita attraverso il processo.

Per farlo, avevamo a disposizione dei mezzi ben precisi, fino a un certo punto e non oltre, fino a un certo livello e non oltre. Demmo disposizione ai nostri legali di fare esattamente i conti col denaro che avevamo, dato che il denaro rappresenta per noi la possibilità di lavorare senza metterci sotto tutela e dato che la nostra fiducia nei tribunali non era di molto maggiore di quella che nutriamo nei confronti dell'industria. Il nostro rischio andava oltre i 15.000 marchi. Che la logica dei fatti finisse col vincere era solo questione di tempo. Era meglio perdere il processo di primo grado che non quello di terzo. Fu ciò a determinare la nostra condotta dopo aver perduto il processo di primo grado. Naturalmente la cosa più spiacevole che ci potesse capitare sarebbe stato vincere il processo di primo grado (come è accaduto a Weill), perché in tal caso la solita mancanza di denaro ci avrebbe probabilmente impedito di mettere in chiaro la reale situazione in cui versa l'amministrazione della giustizia, e cioè il fatto che avremmo finito col perdere il processo di terzo grado. Il film sarebbe uscito perché il tribunale ci avrebbe concesso di impedirlo solo a patto di depositare come cauzione una somma di cui noi non disponevamo. Una vittoria nel processo di terzo grado avrebbe poi dimostrato che anche in un caso come questo, in cui il



torto era manifesto, l'industria rischiava tutt'al più un modesto risarcimento di danni. La giustizia, però, avrebbe continuato a essere giustizia. E la colpa sarebbe stata nostra! La fortuna ci ha salvato dal pericolo di fornire noi stessi la prova che nel capitalismo esistono ancora dei giudici. Allorché, dopo aver perduto il processo di primo grado, troncammo in tutta fretta il processo, rinunciammo a realizzare il nostro esperimento al cento per cento (con un processo condotto fino all'istanza più alta, il risultato che avremmo conseguito sarebbe stato più ampio e approfondito), non solo per considerazioni di carattere finanziario, ma anche perché, in definitiva, i risultati già conseguiti non potevano più venir modificati, in linea di principio. Le concezioni emerse fino a quel momento non avrebbero perduto il loro valore per l'eventuale aggiungersi di altre ancora. Né avrebbe avuto alcuna importanza che questo o quel giudice manifestasse altre, più antiche concezioni: infatti, ciò gli sarebbe stato possibile solo a causa del fatto che tali sue concezioni non avrebbero *praticamente* avuto alcun effetto (cioè non avrebbero portato alla distruzione del film!). Potevamo dirci soddisfatti che già il tribunale di primo grado, e non quello di terza istanza, avesse dato quella prova di ragionevolezza che c'era da attendersi e che a noi toccava rendere possibile. Da un punto di vista finanziario, non avremmo potuto permetterci di scendere sul terreno dei fatti solo nel procedimento di terzo grado. Già in questa fase, il processo si era completamente trasformato in esperimento. Non che l'avessimo avviato come un puro esperimento, ma anche se lo avessimo condotto esclusivamente come tale, non avremmo potuto condurlo in maniera diversa. Se l'avessimo condotto in modo da raggiungere uno *scopo ben preciso* – per esempio il divieto del film – oppure in modo da appurare *qualcosa di ben preciso* – per esempio il fallimento della giustizia – difficilmente esso avrebbe portato alla luce qualcosa di positivo in tal senso. Non era possibile condurlo da cima a fondo con l'intento di vincerlo o con l'intento di perderlo – in tal caso non avrebbe portato a nessun risultato. Bisognava lasciarlo andare per la sua strada e fare assegnamento unicamente sulla circostanza che, in qualche modo, esso avrebbe gettato un po' di luce sul modo in cui oggi le cose spirituali si trasformano in cose

materiali. In altre parole, si doveva fare assegnamento sui profondi antagonismi del nostro ordinamento sociale. Non si poteva prevedere con sicurezza se i giudici ci avrebbero dato torto, sarebbe stato semplicemente una prova di cinismo attribuire loro a priori una tale intenzione. L'unica cosa di cui eravamo sicuri era che, anche se ci avessero dato ragione, non si sarebbe ottenuto altro che la dimostrazione che le nostre leggi sono assolutamente antiquate. In questo caso (nel caso di una vittoria – il film, un oggetto che valeva milioni, sarebbe finito nella stufetta di un ufficiale giudiziario per colpa delle pretese sulla proprietà spirituale avanzate da un letterato), potevamo star sicuri che l'opinione pubblica avrebbe fatto un gran chiasso, che ne sarebbe risultata la dimostrazione che sia gli artisti sia i giudici sono gente fuori dal mondo, che il cinema, tra gli applausi dell'opinione pubblica, avrebbe rinunciato a ogni pretesa artistica, visto che non gli era più permesso di violentare l'arte<sup>16</sup>. Tutti i giornali ci avrebbero scongiurato di non spingerci "troppo oltre" e di lasciare uscire il film, visto che ci era stata resa "giustizia", e si sarebbero addirittura dichiarati pronti a concederci indennizzi finanziari di qualsiasi entità. Quando nel processo il tribunale si pronunciò contro di noi, esso dimostrò l'elasticità delle leggi, dette ragione alla dura realtà, fornì le prove di non essere fuori dal mondo e mise in luce l'inarrestabile declino delle concezioni borghesi relative al diritto di proprietà (la cui santità può venir riconosciuta solo a favore dei possidenti) e all'arte (le cui unità "organiche" debbono venire distrutte sempre di più).

Bisognava considerare il processo come un esperimento sociologico allestito allo scopo di vedere all'opera certe concezioni. A questo scopo sottolineammo con vigore, davanti all'opinione pubblica, che la nostra lotta era diretta contro un milione di marchi. E nel farlo lasciammo chiaramente intravedere il nostro timore che, in tali circostanze, non ci fosse possibile ricevere giustizia. Ci avvallemmo in tal modo di quel singolare residuo di disagio che la borghesia ancora prova di fronte a una troppo aperta conferma del potere del capitale. 800.000 marchi hanno un grande potere, dicevamo noi, nessuno lo mette in dubbio. Sicché, alla fine,

rimarrebbe forse una sola cosa che gli 800.000 marchi non sono in grado di fare, e cioè impedirci di far luce su tutto quanto è in loro potere di fare. Coloro che considerano l'appellarsi ai tribunali solo come un'azione morale (tanto più morale quando non lo si fa in vista di vantaggi materiali) difficilmente comprenderanno il carattere sperimentale di un processo in cui ciò che è in discussione è la morale stessa. Neanche coloro che per esperimento intendono soltanto un'iniziativa condotta fin dal principio secondo un piano prestabilito, rivolta esclusivamente alla sperimentazione, possono comprendere (cioè utilizzare) un'iniziativa come il processo dell'*Opera da tre soldi*. Per tali persone risulta, infatti, incomprendibile il procedimento per cui un atto morale si trasforma lentamente in un esperimento sulla morale stessa. La pura e semplice reazione a un'ingiustizia intollerabile, che è quella che dà l'avvio a quest'azione, si trasforma in un'iniziativa pianificata che sceglie come proprio oggetto un'ingiustizia più generale o, per meglio dire, una situazione sociale tale da escludere azioni dettate dalla giustizia e dalla morale. Nel corso di un tale sviluppo il tribunale si trasforma in imputato, il quale ha come difensore l'ordinamento sociale, che di conseguenza diventa a sua volta imputato. Infatti quel tribunale al quale inizialmente si riconosceva il diritto di amministrare la giustizia viene ben presto costretto a prendere posizione sulla giustizia stessa. Il caso giuridico perde la sua importanza, è il caso della giustizia che diventa scottante. A questo punto si scatenano idee di ogni genere, sia quelle che vengono prodotte dalla realtà in continuo sviluppo (e che hanno esse stesse il carattere di realtà), sia quelle che vengono liquidate dalla realtà (e assumono il carattere di ideologie). Dato che l'amministrazione della giustizia viene corretta dalla realtà, una volta che si cominci a correggere l'una ci si aprirà la vista sull'altra.

### III. *Critica delle idee*

#### 1. *“L'arte non ha bisogno del cinema”*

Onore al poeta che per principio non permette che le sue opere vengano ridotte per lo schermo [...]. Egli si trova davanti all'alternativa di non permettere la riduzione

cinematografica della sua opera, il che dipende esclusivamente dalla sua volontà e, da un punto di vista artistico, è cosa altamente apprezzabile, oppure, se vuol ricavare dei vantaggi materiali deve sapersene contentare una volta per tutte.

Dottor Frankfurter, difensore della casa cinematografica, "Frankfurter Zeitung".

Molti ci dicono, e anche il tribunale condivide tale opinione: una volta che abbiamo venduto la nostra opera all'industria cinematografica, abbiamo rinunciato a ogni diritto su di essa; comprandola, gli acquirenti hanno acquisito il diritto persino di distruggere ciò che hanno comprato, il denaro ha tacitato qualsiasi altra pretesa. Secondo questi tali, mettendoci con l'industria cinematografica noi ci comporteremmo come uno che dà a lavare la propria biancheria in una pozzanghera piena di fango e poi si lamenta perché si è rovinata. Coloro che in tal modo ci dissuadono dall'usare questi nuovi meccanismi riconoscono a essi il diritto di lavorare male e, a forza di obbiettività, finiscono col dimenticare se stessi: infatti, in tal modo si dichiarano soddisfatti che per loro si producano soltanto porcherie. Così, però, essi ci sottraggono a priori quei meccanismi di cui abbiamo bisogno per la nostra produzione, in quanto questo nuovo modo di produrre prenderà sempre più il posto di quello finora in uso e noi dovremo parlare attraverso dei media sempre più opachi, saremo costretti a esprimere ciò che c'è da dire con mezzi sempre più inadeguati. Infatti, le vecchie forme di comunicazione, una volta che ne siano comparse delle nuove, non rimangono immutate accanto a esse. Lo spettatore di film legge i racconti in maniera diversa. Ma anche chi scrive i racconti è a sua volta spettatore di film. La tecnicizzazione della produzione letteraria non può venire ormai più annullata. L'impiego di strumenti spinge anche il romanziere che non si serve di essi a desiderare di fare le stesse cose che gli strumenti sono in grado di realizzare, a considerare ciò che quegli strumenti rappresentano (o potrebbero rappresentare) come parte di quella realtà che costituisce la sua materia, soprattutto, però, lo induce a comportarsi, quando scrive, come se impiegasse quegli strumenti.

C'è, per esempio, una grande differenza se colui che scrive si avvicina alle cose come se impiegasse degli strumenti o se "le tira fuori da se stesso". E non è privo di importanza ciò che fa il cinema

stesso, cioè in che misura esso riesce ad affermare la propria originalità nei confronti dell'“arte”. Si può supporre che gli scrittori di altre categorie, cioè i drammaturghi o i romanzieri, siano in un primo momento capaci di lavorare in modo più cinematografico che non gli stessi cineasti. In parte, essi sono più indipendenti dai mezzi di produzione. Dipendono però dal cinema, dal suo progresso o dal suo regresso, e i mezzi di produzione dei soggettisti cinematografici risultano completamente capitalizzati. Ancora oggi ogni romanzo borghese rappresenta “un mondo”. Lo fa in maniera puramente idealistica, partendo da una *Weltanschauung*, dalla concezione più o meno privata ma comunque sempre individuale del suo “creatore”. Naturalmente, all'interno di quel mondo tutti i particolari, che, strappati dal loro contesto e posti a confronto con i “particolari” della realtà, neanche per un istante sembrerebbero genuini, risultano perfettamente coerenti. Sul conto del mondo reale si viene a conoscere solo quel tanto che si viene a conoscere sul conto dell'autore, di questo creatore di irrealtà: o potremmo arrivare a dire che si viene a conoscere qualcosa soltanto sul conto dell'autore e niente sul conto del mondo. Il cinema, che non è in grado di rappresentare un mondo (l'ambiente in un film è tutt'altra cosa), che non permette a nessuno di esprimere se stesso (e null'altro che se stesso) per mezzo di un'opera e che non permette a nessun'opera di esprimere una persona, il cinema fornisce (o potrebbe fornire) utilizzabili informazioni dettagliate su azioni umane. Il suo grandioso metodo induttivo, quel metodo che esso rende per lo meno possibile, potrebbe rivestire un'importanza incalcolabile per il romanzo, nei limiti in cui il romanzo stesso può rivestire ancora qualche importanza. Per l'arte drammatica è interessante l'atteggiamento del cinema, per esempio nei confronti del personaggio. Per rendere vivi i suoi personaggi, che vengono introdotti sulla base di determinate funzioni, il cinema si vale semplicemente di tipi già belli e pronti che vengono a trovarsi in determinate situazioni e in esse possono assumere determinati atteggiamenti. Manca ogni motivazione basata sul carattere, la vita interiore dei personaggi non fornisce mai la causa principale dell'azione e di rado ne costituisce il principale risultato, il personaggio viene visto dall'esterno. La letteratura ha

bisogno del cinema, non solo indirettamente. Ne ha bisogno anche direttamente. Con il decisivo ampliarsi dei suoi compiti sociali, che traggono origine dalle mutate funzioni dell'arte trasformata in disciplina pedagogica, risulta necessario moltiplicare e modificare con frequenza gli strumenti della rappresentazione (e per il momento lasciamo completamente da parte il vero e proprio dramma didattico che richiede addirittura la consegna dei macchinari cinematografici ai singoli individui che partecipano alle esercitazioni!). Questi macchinari possono venir utilizzati forse meglio di qualsiasi altra cosa per superare la vecchia "arte" "basata sull'irraggiamento", atecnica, antitecnica, connessa con la religiosità. La socializzazione di questi mezzi di produzione rappresenta per l'arte una questione di vita o di morte. Dire al lavoratore della mente che è libero di rinunciare ai nuovi strumenti di lavoro significa riconoscergli una libertà che rimane al di fuori del processo produttivo<sup>17</sup>. Allo stesso modo i proprietari dei mezzi di produzione dicono al lavoratore del braccio che loro non lo costringono, certo, a lavorare per il salario che gli assegnano, lui è "libero" di andarsene. Gli armati e gli inermi, gli assassini e le vittime stanno quindi gli uni di fronte agli altri con pari diritti, sia agli uni che agli altri è permesso combattere. Allontanare i mezzi di produzione da colui che produce significa proletarizzare chi produce; al pari del lavoratore del braccio, il lavoratore della mente deve limitarsi a immettere nel processo produttivo la sua nuda capacità lavorativa, che però non è altro che lui stesso, egli non è nient'altro che la propria capacità lavorativa, e per poterla utilizzare egli ha sempre più bisogno, esattamente come il lavoratore del braccio, proprio dei mezzi di produzione (dato che la produzione diventa sempre più "tecnica"); l'orrendo *circulus vitiosus* dello sfruttamento si è venuto a creare anche in questo campo!

Per capire la situazione bisogna appunto affrancarsi da una concezione molto diffusa, e cioè che soltanto una parte dell'arte sarebbe interessata a queste lotte riguardanti le istituzioni e i macchinari moderni. Secondo questa concezione c'è una parte dell'arte, la parte essenziale, che senza nemmeno venir sfiorata dalle nuove possibilità di comunicazione (radio, cinema, club del

libro, ecc.) continua a usare le vecchie (il libro stampato che arriva liberamente sul mercato librario, il teatro, ecc.) ed è quindi completamente libera da ogni influenza dell'industria moderna. Sempre secondo questa opinione, completamente diversa sarebbe la situazione dell'altra parte, quella tecnicizzata, nella quale si avrebbe appunto a che fare con prodotti creati dai macchinari. Un'assoluta novità, questa, che per altro deve a priori la propria esistenza a certe esigenze di ordine finanziario da cui non potrà quindi mai prescindere. Ora, quando si consegnano ai macchinari opere del primo tipo, per questo solo fatto esse, di punto in bianco, diventano *merci*. Questa concezione, che finisce col portare a un completo fatalismo, è falsa perché esclude da tutti i processi e le influenze dell'epoca almeno l'"arte" cosiddetta "intangibile", e la ritiene intangibile solo in quanto essa si sottrae ai progressi nel campo delle comunicazioni. In realtà, naturalmente, è tutta l'arte senza eccezioni che viene a trovarsi in questa nuova situazione, è tutta l'arte nel suo complesso, e non solo a frammenti, che deve fare i conti con tale situazione, è tutta l'arte nel suo complesso che diventa merce oppure non lo diventa. Le trasformazioni operate dal tempo non lasciano niente di intatto, ma interessano sempre il tutto.

L'opinione (corrente) che qui è stata discussa è quindi dannosa.

## 2. *"Il cinema ha bisogno dell'arte"*

Vivificare il cinema sonoro mediante copioni veramente poetici rappresenterebbe un'enorme conquista.

"Kölnische Zeitung"

Trovo che questo atteggiamento dei produttori e del loro seguito è assolutamente improduttivo. Non dico che debbano intendersi d'arte, però dovrebbero essere in grado di calcolare la sua utilità finanziaria e, per puri motivi di opportunità, dovrebbero comportarsi come un industriale progredito che affida degli incarichi a dei veri artisti.

"Frankfurter Zeitung"

La richiesta di arte per il cinema non ha mai incontrato resistenze da nessuna parte. È stata avanzata con pari impeto dalle colonne dei giornali e dagli uffici degli stabilimenti cinematografici. I film erano vendibili solo sotto forma di generi voluttuari, sicché sin dal principio si dovette far ricorso allo stesso mercato di cui dispone

l'arte, e la generale opinione, secondo cui i generi voluttuari debbono venir nobilitati – compito, questo, che spetta all'arte – e secondo cui l'arte fondamentalmente non è altro che il più nobile di tutti i generi voluttuari, procurò ulteriori ingaggi agli artisti nel campo cinematografico. Non è qui il caso di provarsi a introdurre la ben nota, sottile distinzione tra arte vera e arte falsa allo scopo, per esempio, di dimostrare che il cinema si è istintivamente rivolto all'arte falsa (per essere vendibile, infatti, l'arte prima di tutto deve essere comprabile). Già il fatto che si definiscano generi voluttuari entrambi i tipi di arte equivale a metterli entrambi tra virgolette. L'"arte" si è comunque affermata con forza contro i nuovi strumenti. Quasi tutto ciò che oggi vediamo sullo schermo è "arte". Deve per forza essere "arte": qualcosa del genere si era già affermato sul mercato (e risultava quindi piazzabile) col nome di "arte", anche se in forma un po' diversa e ormai leggermente antiquata, sotto forma cioè di romanzo, di dramma, di resoconto di viaggio, di critica. La forma cinematografica offriva, ora, maggiori possibilità di diffusione (e insieme un enorme giro di affari) e aggiungeva alle vecchie attrattive l'attrattiva della novità tecnica. È solo così che il regista, valendosi della spinta e dell'aiuto del reparto vendite, può di volta in volta imporre la sua "arte" contro i nuovi strumenti: quel che egli riesce a imporre è quanto lui stesso è in grado di trarre da ciò che egli, da spettatore dozzinale qual è, intende per arte. Quale sia il compito dell'arte, lui probabilmente non lo sa. Probabilmente pensa che sia: produrre sentimenti universali, mettere insieme impressioni o "tante altre cose del genere". Nel campo dell'arte dimostra l'intelligenza di un'ostrica e nel campo della tecnica non ne dimostra, certo, molta di più. Di macchinari non ne capisce un bel niente: con la sua "arte" non fa che violentarli. Per cogliere la realtà con i nuovi strumenti egli dovrebbe essere un artista, nella peggiore delle ipotesi uno che sappia gustare la realtà, ma in nessun caso uno che sa gustare l'arte; di conseguenza egli, poiché è la cosa più semplice, produce con essi "arte", quella ben nota e sperimentata, la merce. Gode fama di essere un *arrangeur* dotato di gusto e di lui si dice: "Quello sì che di arte se ne intende!". Come se fosse possibile intendersi di arte senza intendersi della realtà! E in questo caso sono



i nuovi strumenti che insieme con la materia fungono da realtà. Tale situazione non offrì ai nuovi strumenti quelle possibilità che a essi si potevano aprire. E lasciamo per ora completamente da parte la questione se il loro compito principale consistesse nel produrre il fenomeno sociale arte – compito questo che avrebbero potuto affrontare più facilmente se in un primo momento avessero potuto prescindere dall'obbligo di produrre qualcosa di simile alla vecchia "arte". Se fossero stati impiegati, poniamo, dalla scienza (medicina, biologia, statistica, ecc.) per fissare comportamenti visibili o mettere in evidenza processi simultanei, essi avrebbero potuto imparare a fissare i comportamenti reciproci degli uomini più facilmente di quanto non accada ora, in effetti. Quest'ultimo è un compito abbastanza difficile e non è possibile assolverlo senza disporre di una funzione ben solida e sicura all'interno dei compiti di tutta la società nel suo complesso. Ciò che rende la situazione così complicata è il fatto che una semplice "riproduzione della realtà concreta", attualmente, è men che mai suscettibile di dire qualcosa di concreto sulla realtà. Da una fotografia delle officine Krupp o dell'AEG non si ricava quasi nulla sul conto di queste istituzioni. La vera realtà concreta è andata scivolando verso l'elemento funzionale. Il cosalizzarsi dei rapporti umani, quindi per esempio la fabbrica, non lascia più affiorare alla superficie tali rapporti. Bisogna dunque effettivamente "costruire qualcosa", qualcosa di "artificiale", di "collocato in un sistema di funzioni". Effettivamente, quindi, anche l'arte è altrettanto necessaria. Ma il vecchio concetto di arte, basato sull'esperienza vissuta, viene appunto meno. Infatti, anche chi riproduce solo quel tanto della realtà che può venir direttamente vissuto non riproduce la realtà stessa. Già da tempo non è più possibile viverla direttamente nella sua totalità. Chi riproduce le oscure associazioni, i sentimenti anonimi che essa genera non riproduce più la realtà stessa. Non riconoscerete più i frutti dal loro sapore. Parlando così, però, noi parliamo di un'arte che svolge nella vita sociale una funzione completamente diversa, cioè quella di riprodurre la realtà, e lo facciamo soltanto per liberare ciò che, qui da noi, passa per "arte" da quelle pretese che non derivano dalla sua funzione.

Non è esatto che il cinema abbia bisogno dell'arte, a meno che non si crei una nuova concezione dell'arte stessa.

### 3. "È possibile migliorare il gusto del pubblico"

Mentre oggi tutte le industrie di un certo livello sanno che le merci di buona qualità fanno aumentare i profitti, e ingaggiano quindi degli specialisti che assicurino loro tale buona qualità, questo ramo dell'industria disdegna il più possibile ogni assistenza specialistica e ripone ogni ambizione nella pretesa di recitare in prima persona la parte di arbitro del gusto. Per cominciare dal noleggio dei film, esso si arroga delle funzioni per adempiere le quali gli mancano notoriamente i presupposti [...]. Asserisce di conoscere a menadito le esigenze del pubblico e, sulla base di questa presunta conoscenza, influenza l'intera produzione cinematografica. Contro tali ambizioni dilettantesche non ci sarebbe assolutamente nulla da obiettare, se esse portassero a dei grossi successi. Ma l'esperienza ci insegna che, a parte quei produttori cinematografici che, come nel caso di *Der wahre Jakob*<sup>18</sup> o *Drei Tage Mittelarrest*<sup>19</sup>, speculano sulla perversione degli istinti, sono di casa nelle sfere più infime e non possono non avere successo in desolate città di provincia per il semplice motivo che lì non ci sono altri svaghi – l'esperienza, dicevamo, ci insegna che il noleggio, il quale crede di dover decidere di propria iniziativa, nel proprio interesse commerciale, il tipo e la qualità dei film, comportandosi così in realtà agisce *contro* il proprio interesse commerciale e commette un errore dopo l'altro. Molte delle difficoltà dell'industria cinematografica derivano semplicemente dalla presunzione di molti agenti e commercianti che credono di essere intenditori d'arte e conoscitori del pubblico. Che non lo siano non è affatto un disonore; che pretendano però di esserlo dimostra la loro inettitudine commerciale. In realtà, però, essi stanno spesso – e un buon numero di film conferma tale tesi – sul gradino più basso del gusto del pubblico, mentre il filosofo Georg Simmel ha dimostrato che il livello medio è sempre un po' al di sopra del limite più basso. Proprio da un punto di vista pratico sarebbe bene non disprezzare tanto i filosofi.

"Frankfurter Zeitung"

Alle discussioni metafisiche sul cinema che i nostri giornali pubblicano nelle pagine che non riescono a riempire con la pubblicità possiamo anche aggiungere la fisica, cioè lo studio del meccanismo reale del cinema, il suo perché e il suo percome; infatti, è di certo impossibile che si tratti semplicemente di pochi capitalisti che, nell'interesse della collettività, si diano premura di rendere il pubblico partecipe degli ultimi ritrovati della tecnica e dei più bei pensieri dei poeti: ebbene, se, trascurando quel "retro" che ci vien messo davanti così ampiamente, esaminiamo più da vicino quel "davanti" così scrupolosamente nascosto dietro di esso e consideriamo il cinema come un affare (passivo) che consiste nel pompare continuamente in un pubblico enorme, amorfo, imprevedibile un divertimento rigidamente definito, poco variabile,

ma la cui efficacia si esaurisce rapidamente, anche in tal caso finiremo necessariamente con lo scontrarci con quell'estremo, assoluto ostacolo di ogni progresso che è il gusto del pubblico, non diversamente da quanto accade seguendo bravamente il solito metodo metafisico. Questa cosa ingarbugliata, dispendiosa e redditizia che è il gusto del pubblico è un ostacolo per il progresso. Che il compratore influisca in misura sempre crescente sulla qualità del prodotto è indubbio, e tale influenza agisce in senso reazionario. Per i nostri progressisti ne deriva la necessità di combattere tale influenza. I suoi rappresentanti sono gli acquirenti di film, cioè gli organizzatori provinciali del mercato. A guardar bene si tratta addirittura di gente che si permette di esercitare quella funzione che, in effetti, toccherebbe alla stampa, ai nostri metafisici da terza pagina, cioè la funzione di selezionare ciò che è adatto per i consumatori. Bisogna quindi combatterli perché sono reazionari. Ora, per i nostri metafisici non è, certo, difficile scovarli: si annidano nelle stanze posteriori dei loro giornali, negli uffici inserzioni! È lì che i fisici se ne stanno seduti intrattenendosi sul gusto del pubblico. Non è che del gusto del pubblico ne capiscano più dei metafisici che se ne stanno nella stanza sul davanti, ma per trarre guadagno da qualcosa non è poi così necessario intendersene. Per loro il gusto del pubblico, questa cosa dispendiosa e redditizia, è la vera espressione dei bisogni reali della massa degli spettatori cinematografici. Lo si accerta con mezzi empirici, e questa gente, la cui vita dipende *materialmente dall'esattezza delle sue analisi*, si comporta, dotata com'è di istinti affinatissimi, come se le radici di tale gusto affondassero nella situazione sociale ed economica di queste masse, come se questi acquirenti comprassero ciò che è adatto per loro, come se ciò che viene comprato fosse ciò che la situazione dell'acquirente richiede, come se quindi fosse possibile modificare questo gusto non mediante corsi di estetica o presentando la pappa scodellata (cosa in cui sono maestri i nostri Kerr e Diebold), ma tutt'al più mediante reali e radicali modifiche della situazione. I nostri metafisici invece considerano l'organizzazione del mondo una questione di gusto. Non si preoccupano di analizzare l'utilità sociale, per esempio, del

sentimentalismo e, anche se volessero farlo, mancherebbero loro gli strumenti logici e le nozioni necessarie. Un determinato tipo di umorismo, e la sua particolare volgarità, non è soltanto un prodotto di condizioni materiali, ma anche un mezzo di produzione. Nel campo teatrale, di recente, ha fatto qualcosa in questa direzione Jhering quando, a proposito di *Der Hauptmann von Köpenick* [*Il capitano di Köpenick*]<sup>20</sup> ha accertato che una parata può suscitare entusiasmo anche quando se ne fa la caricatura, e ne ha spiegato il perché. Finché ci limiteremo a combattere le conseguenze di cause che non conosciamo, finché ci limiteremo a criticare dei sintomi in un mondo puramente concettuale, le nostre richieste potranno, nel migliore dei casi, venir definite innocue, in un campo come quello della pratica, in cui ciò che noi combattiamo svolge una solida funzione sociale; è una merce reale che frutta sia agli acquirenti che ai venditori. La lotta degli intellettuali progressisti contro l'influenza dei venditori si fonda sull'affermazione che le masse non conoscono i propri interessi così bene come li conoscono gli intellettuali. Ma le masse hanno meno interessi estetici che politici, e in nessuna epoca la proposta avanzata da Schiller di fare dell'educazione politica una faccenda dell'estetica è apparsa così manifestamente irrealizzabile quanto ai nostri giorni. Coloro che combattono sotto questa bandiera si rivolgono alle persone che finanziano i film pregandole di educare i consumatori, pretendono di fare dei capitalisti i pedagoghi della massa! Praticamente, essi si immaginano (quantunque non abbiano affatto l'obbligo di immaginarsi qualcosa praticamente) che il grande processo educativo dovrebbe svolgersi nel modo seguente: gli intellettuali che condividono le loro idee e hanno i loro stessi gusti e che producono i film per incarico dei finanziatori, cioè i registi, i soggettisti, ecc., dovrebbero impiegare i capitali "messi a loro disposizione" per educare i consumatori. In sostanza, li incitano al sabotaggio. Non c'è da stupirsi se questi ultimi davanti a tali pretese reagiscono quasi sempre con un singolare e profondo sdegno morale. La direzione artistica del film tratto da *L'opera da tre soldi* si è rifiutata per *motivi di onestà* di esporre a tale rischio il capitale a essa "affidato" e, naturalmente, minare questa onestà è cosa

altrettanto impossibile quanto il minare l'onestà della critica che avanza una tale pretesa. Al più sarà possibile estorcere delle concessioni nel campo del gusto; ma non è forse in gioco qualcosa di più? È forse lecito pretendere qualcosa di più della nobilitazione dei generi voluttuari? Eliminando dai film le grossolanità di gusto, non si migliorerà il gusto del pubblico, semplicemente si renderanno più deboli i film. Infatti, ci si rende forse conto di ciò che si elimina assieme a queste grossolanità di gusto? La grossolanità di gusto delle masse ha radici più profonde nella realtà che non il gusto degli intellettuali. In determinate condizioni sociali rendere più raffinato un genere voluttuario significa indebolirlo. Forse il concetto stesso di genere voluttuario ha in sé un che di troppo sontuoso perché si possa applicarlo senza esitazioni al cinema. E non può darsi che il cinema svolga un ruolo assai più importante? Non può darsi che sia meglio dire che esso serve allo svago? È comunque senz'altro necessario studiare a fondo quella cosa che è il gusto del pubblico, e precisamente là dove esso viene a essere l'espressione degli interessi sociali che il pubblico desidera soddisfare nelle sale cinematografiche. Certo, per raggiungere tale scopo sarebbe assolutamente necessario procedere per via sperimentale, e cioè, in collaborazione con determinati cinema frequentati principalmente da un pubblico piccolo borghese (con al suo interno gruppi a loro volta distintamente specificati, o gruppi proletari, ecc.), si dovrebbero proiettare determinati film e raccogliere le reazioni grazie a procedimenti adeguati. Inoltre, le norme così ricavate dovrebbero rispondere senz'altro all'esigenza di permettere precise previsioni per il futuro, dovrebbero cioè essere formulate in modo tale che l'industria possa attenersi ad esse, senza quindi contenere alcuna valutazione in termini assoluti.

L'idea degli articolisti da terza pagina è quindi inadeguata: si può cambiare il gusto del pubblico, in quanto pubblico, non producendo dei film migliori ma solo modificando le sue condizioni.

#### 4. *“Il film è una merce”*

[...] di conseguenza non è possibile affermare che manchi qualunque motivo per porre il soggettista cinematografico a un livello diverso o inferiore rispetto allo scrittore di

drammi per il teatro [...]. Il primo [l'impresario cinematografico] fabbrica merce all'ingrosso che andrà in giro per tutto il mondo. Per questo, e per il rischio economico che ne deriva, ricade su di lui un maggiore peso economico; in cambio bisogna valutare in maniera diversa anche gli impegni finanziari [...]. Ma anche da altri punti di vista è diverso tutto il modo di condurre gli affari proprio di un produttore cinematografico, il quale mira alla confezione di un prodotto di mercato. Egli deve lavorare sulle spese e dipende dall'epoca, dal gusto del pubblico, dall'attualità del soggetto, dalla concorrenza sul mercato mondiale in misura assai maggiore che non il sovrintendente di un teatro che agisce nell'ambito della propria città. (Sentenza del tribunale del Reich, vedi paragrafo 13).

Chiunque entri in rapporti di lavoro e di affari con il cinema, deve rendersi ben conto che si rivolge a un'industria, a persone che puntano il loro denaro su una carta e che in seguito o riusciranno a riscuotere gli applausi di alcune migliaia di teatri o molto semplicemente perderanno il loro denaro.

“Kinematograph”

Sul fatto che il film, anche il più artistico, sia una merce, sono tutti d'accordo. Alcuni però ritengono che ciò non gli nuoccia affatto, che esso sia solo marginalmente una merce, che la forma di merce sia soltanto quella che consente di metterlo in circolazione e che non dovrebbe assolutamente essere questa forma a conferirgli la sua impronta esclusiva. Toccherebbe appunto all'arte liberarlo da ciò, vale a dire da una tale dipendenza. Chi la pensa così non ha la minima idea delle trasformazioni cui è esposto ciò che assume il carattere di merce. Che nel capitalismo il mondo venga trasformato in produzione *sotto forma di sfruttamento e corruzione* non è cosa tanto importante quanto il fatto stesso che *questa trasformazione abbia luogo*. Altri affermano che il film si distingue da un'opera d'arte perché può essere qualcosa di più di un'opera d'arte, perché è una merce, il che significa che la sua natura risulterebbe determinata dal suo carattere di merce. Tutti, quasi senza eccezione, deplorano tale fatto. A quanto pare, non c'è nessuno che sia in grado di immaginare che questo modo di entrare in circolazione possa riuscire vantaggioso per un'opera d'arte. Tuttavia, con questo bel gesto di “eroico realismo” (vedere le cose come esse sono) si passa sopra a qualcosa su cui nessun uomo d'affari è disposto a passar sopra, e cioè sul fatto che quella tal cosa è commerciabile. Certo, rimangono ancora le opere d'arte di altro genere che non sono merci, o lo sono soltanto in misura ridotta, cosicché il loro carattere di merce per così dire quasi non le tocca. Ma solo chi chiuda gli occhi davanti all'immane potere di quel processo rivoluzionario che trascina tutte

le cose di questo mondo, senza eccezioni e senza rinvii, nella circolazione delle merci può supporre che le opere d'arte di qualunque genere possano sottrarsi a essa. Infatti, il senso più profondo di questo processo consiste nel non permettere che alcuna cosa sia priva di rapporti con le altre e nel connetterle invece tutte insieme, così come consegna tutti gli uomini (sotto forma di merce) nelle mani di tutti gli uomini; questo è appunto nient'altro che il processo della comunicazione.

Ci troviamo quindi davanti a due idee sbagliate:

1) Il carattere ("negativo") di merce che è proprio dell'opera cinematografica viene neutralizzato dall'arte.

2) Il carattere artistico degli altri generi d'arte non viene toccato dal ("negativo") processo che ha luogo nel caso del film.

##### 5. *"Il cinema serve allo svago"*

I produttori non possono comportarsi diversamente. Un film implica un impegno economico così grande, rappresenta una tale somma di audacia, capitale e lavoro cinematografico che non può venir compromesso da capricci degni di una prima donna, da ignoranza delle esigenze del cinema o addirittura, come nel caso di Brecht, da tendenziosi desideri politici.

Dottor Frankfurter, avvocato della società cinematografica, "Frankfurter Zeitung"

Finché non sarà la funzione sociale del cinema a diventare oggetto di critica, qualsiasi critica cinematografica non può essere altro che una critica di sintomi ed essa stessa non può che avere un carattere sintomatico. Si esaurisce sul piano del gusto e rimane completamente impigliata in pregiudizi di natura classista. Essa non riconosce al gusto il carattere di merce o di mezzo di lotta di una determinata classe, ma lo pone come qualcosa di assoluto (chiunque può riuscire ad avere ciò che chiunque può comprare, anche se poi non è detto che chiunque possa comprare una certa cosa). Ora il gusto potrebbe essere senz'altro produttivo *all'interno* di una determinata classe (in questo caso di una classe dotata di potere d'acquisto), posto che fosse in grado di creare uno "stile di vita". (Subito dopo la rivoluzione borghese del 1918 fu possibile osservare, nel cinema, dei primi passi in questa direzione. Vasti strati di impiegati che scorgevano nell'inflazione una possibilità di

entrare a far parte della classe dominante impararono da Bruno Kastner, ecc. un modo di comportarsi stranamente stilizzato che si poteva studiare in qualsiasi caffè). Ma è soprattutto il netto contrasto fra lavoro e svago, proprio del tipo capitalistico di produzione, a dividere tutte le attività spirituali in due gruppi, quelle che servono al lavoro e quelle che servono allo svago, e a fare di queste ultime un sistema per rigenerare la forza lavorativa. Lo svago non deve contenere niente di ciò che contiene il lavoro. Nell'interesse della produzione lo svago è dedicato alla non produzione. Naturalmente in tal modo non si può creare uno stile di vita unitario. L'errore non consiste nel fatto che in tal modo l'arte viene trascinata nel cerchio della produzione, ma nel fatto che ciò avviene in maniera così incompleta e che l'arte viene costretta a creare un'isola di "non produzione".

Chi ha comprato il biglietto, davanti allo schermo, si trasforma in un fannullone e in uno sfruttatore. Dato che in questo caso il frutto dello sfruttamento viene riversato in lui, egli è, per così dire, una vittima dell'"infruttamento".

## 6. *"Nel cinema l'elemento umano deve avere la sua parte"*

Bisogna approfondire l'elemento umano [il regista].

Quanto alla storia, essa può anche essere abbondantemente puerile nel caso [un caso che oggi si verifica quasi sempre] che la puerilità o il sentimentalismo della sua impalcatura inventiva si venga a realizzare all'interno di dettagli inventivi scenico-mimici aderenti alla vita e alla realtà per mezzo dei quali l'elemento umano trionfa in cento singoli momenti sulla primitiva falsità della struttura nel suo complesso.

Thomas Mann

Quest'idea coincide con l'idea che i film dovrebbero essere roba da piccoli borghesi. La validità universale di questa ragionevolissima tendenza (ragionevole perché chi mai potrebbe girare film diversi, o, una volta che fossero girati, chi mai andrebbe a vederli?) è frutto dell'inesorabile richiesta di "approfondimento" avanzata dai nostri metafisici della stampa che insistono sull'"arte". Sono gli stessi che nei rapporti tra gli uomini vorrebbero vedere messa in evidenza la "fatalità". Il concetto di destino, che una volta era un concetto veramente grande, è diventato da lungo tempo un concetto da piccoli borghesi là dove la disponibilità al compromesso con le



circostanze produce quella certa desiderata “trasfigurazione” e “interiorizzazione” – ed è divenuto un concetto legato esclusivamente alla lotta di classe là dove una classe prepara all'altra il suo “destino”. Le pretese dei nostri metafisici, come al solito, non sono molto difficili da soddisfare. Non ci vuole un grande sforzo a immaginarsi che tutto quanto viene da essi respinto possa venir ammannito in modo tale da indurli ad accettarlo con entusiasmo. Certo, se gli si presentano delle storie d'amore che si possono ricondurre a *Romeo e Giulietta*, dei romanzi polizieschi di successo che si possono ricondurre a *Macbeth*, cioè a opere famose, che non hanno bisogno di contenere nient'altro (cioè di mostrare alcun altro comportamento umano, di introdurre alcun altro elemento motore che determini l'andamento del mondo), lì per lì essi strilleranno che è il “come” e non il “che cosa” a fare il piccolo borghese. Ma questo “ciò che importa è il ‘come’” non è altro, a sua volta, che piccolo borghese. Questo “elemento umano”, che essi tanto amano, questo “come” (per lo più munito di etichetta con su scritto “eterno”, come se si trattasse di *indanthren*) proprio dei vari Otello (“La mia donna mi appartiene!”), degli Amleto (“Meglio dormirci sopra un'altra notte!”), dei Macbeth (“Ma io sono chiamato a qualcosa di più alto!”) ecc., si rivela oggi, prodotto su scala di massa, come qualcosa da piccoli borghesi e niente più. Se si insiste per averlo, lo si può avere solo in questa forma, e l'insistervi è appunto cosa da piccoli borghesi. La grandezza di tali passioni, la loro natura non piccolo borghese, veniva un tempo determinata dalla funzione che esse dovevano svolgere in seno alla società, e precisamente dalla loro funzione rivoluzionaria. Persino l'effetto che il *Potëmkin* fa su questi tali si basa sull'indignazione che essi proverebbero se le loro mogli gli servissero a tavola della carne andata a male (“quello che è troppo è troppo!”), e Chaplin ha capito benissimo che deve essere “umano”, cioè piccolo borghese, se vuole avere il diritto di essere anche qualche altra cosa, ed è per questo che ogni tanto modifica il suo stile senza troppi scrupoli (basta pensare allo sguardo del cane nei famosi primi piani che concludono *Luci della città!*).

In realtà, il cinema ha bisogno di azione esteriore, non di introspezione psicologica. E all'interno di questa tendenza il

capitalismo opera in maniera addirittura rivoluzionaria, suscitando, organizzando e automatizzando determinati bisogni su scala di massa. Esso annienta ampi tratti di ideologia quando, concentrandosi solo sull'azione "esteriore", scomponendo tutto in processi, buttando a mare l'eroe come intermediario, l'uomo come misura di tutte le cose, manda in frantumi la psicologia introspettiva del romanzo borghese. La visione delle cose dall'esterno è congeniale al cinema e lo rende importante. Per il cinema i principi dell'arte drammatica non aristotelica (l'arte drammatica che non si basa sull'immedesimazione, sulla mimesi) sono senz'altro accettabili. Effetti non aristotelici produce, per esempio, il film russo *// cammino verso la vita* già per il semplice fatto che la sua tematica (l'educazione dei ragazzi abbandonati, sulla base di determinati metodi socialisti) induce lo spettatore a stabilire relazioni causali tra il comportamento dell'insegnante e quello dei suoi alunni. Le scene più importanti (quelle relative al processo educativo) portano lo spettatore a concentrare il proprio interesse sul controllo di queste cause a tal punto che egli "istintivamente" respinge la motivazione che il film offre di tale abbandono, ricavandola dall'arsenale della vecchia arte drammatica basata sull'immedesimazione (disgrazie familiari più sofferenze spirituali, invece della guerra mondiale o di quella civile!)<sup>21</sup>. Anzi, persino l'impiego del lavoro come mezzo pedagogico riempie lo spettatore di scetticismo per il semplice fatto che dal film non risulta che nell'Unione Sovietica, esattamente all'opposto che in tutti gli altri paesi, è effettivamente il lavoro a determinare la morale. Quando l'uomo si presenta come oggetto, i rapporti causali diventano decisivi. Anche le grandi comiche americane presentano l'uomo come oggetto e potrebbero avere un pubblico fatto esclusivamente di studiosi dei riflessi. Il behaviorismo è una psicologia che prende le mosse dal bisogno che la produzione ha di avere a disposizione dei metodi grazie ai quali sia possibile influenzare il compratore, è quindi una psicologia attiva, progredita e rivoluzionaria nel senso più vero della parola. Conformemente alla sua funzione capitalistica, essa ha dei limiti (i riflessi sono biologici, solo in alcuni film di Chaplin essi sono già sociali). Anche in questo

caso la strada passa solo sul cadavere del capitalismo, ma anche in questo caso si tratta di una buona strada.

### 7. *“Un film deve essere opera di un collettivo”*

Potrei supporre che per gli interessati, artisti e produttori, sarebbe di grande importanza *mettersi a discutere sul problema della creazione di un collettivo e sul suo modo di lavorare.*

“Reichsfilmblatt”

Questa è un'idea progressista. Effettivamente il cinema non dovrebbe far niente che un collettivo non possa fare. Già questa sola limitazione rappresenterebbe una norma molto feconda, essa basterebbe a eliminare l'“arte”. Al contrario del singolo, un collettivo non può lavorare senza un solido punto di orientamento, che non può essere costituito da un divertimento serale. Se il collettivo avesse, per esempio, delle precise intenzioni didattiche, verrebbe a formare subito un corpo organico. È un fenomeno tipico del capitalismo, e non qualcosa di universalmente valido, che quanto vi è di “irripetibile”, di “straordinario”, possa essere creato solo dai singoli mentre i collettivi non sarebbero capaci di produrre altro che dozzinale merce standardizzata. Che tipo di collettivo abbiamo oggi nel cinema? Il collettivo è composto dal finanziatore, dai venditori (conoscitori del pubblico), dal regista, dai tecnici e dagli scrittori. Un regista è necessario perché il finanziatore non vuole avere niente a che fare con l'arte; il venditore perché bisogna poter corrompere il regista; il tecnico non perché l'attrezzatura sia complicata (anzi è incredibilmente primitiva), ma perché il regista non ha la minima idea di cose tecniche, neanche la più primitiva; lo scrittore, infine, è necessario perché il pubblico stesso è troppo pigro in tutto ciò che riguarda lo scrivere. Chi non arriverebbe subito alla conclusione che è preferibile rendere indistinguibile la parte svolta dai singoli nella produzione? Durante la lavorazione del film tratto da *L'opera da tre soldi*, compresa la parte svolta durante il processo, nemmeno per un istante c'è stata identità di vedute, fra gli interessati, a proposito dell'argomento e dello scopo del film, del pubblico, delle apparecchiature, ecc. In effetti, un collettivo può creare soltanto opere in grado di trasformare il “pubblico” in una serie di collettivi.

## 8. “Un film può essere reazionario quanto al contenuto, progressista quanto alla forma”

Il cinema è in sostanza la forma d'arte in cui il peso materiale dei mezzi artistici impone allo spirito creativo le più grandi limitazioni; lo spirito non è il signore dei mezzi espressivi cinematografici che per lui rimangono sempre uno strumento riottoso, complicato e di un costo proibitivo.

“Reichsfilmblatt”

“L'opera da tre soldi” ci offre un inaudito patrimonio di perfezione tecnica. Se da un lato questa perfezione tecnica ci entusiasma, dall'altro lato, nella stessa misura, ci deprime il constatare che essa è stata impiegata per qualcosa che non lo meritava.

“Der Jungdeutsche”

Ciò che resta è un pezzo da esposizione cinematografica, certo, non unitario ma grandioso, lavorato con una tale abilità tecnica che la sostanza quasi scompare.

“8 Uhr-Abendblatt”

Un film trascinate, e poco importa con quali intenzioni sia stato fatto.

“Filmkurier”

A che serve questo tipo di considerazioni? Forse a separare la pula dal grano? In tal caso il grano sarebbe la forma. Perché sarebbe la forma della presentazione a fungere da “forma”. In pratica questa formula serve a smerciare anche la robbaccia più infame. Certo, in una “recensione” cinematografica non si potrebbe mai dire che il contenuto di questo o quel film è buono e la forma è cattiva. In realtà, questo appellarsi alla qualità (una qualità priva di significati e di contenuto) fa semplicemente e bravamente il gioco della reazione. In realtà, infatti, non c'è nessunissima differenza tra forma e contenuto, e anche in questo caso è valido ciò che Marx dice a proposito della forma: “Essa è buona solo nella misura in cui è la forma del proprio contenuto”. Un taglio scenico e un tipo di inquadratura che si propongano come scopo principale di riuscire gradevoli corrispondono a una drammaturgia che miri allo stesso scopo. I nostri intellettuali giudicano buona la forma di *Parata d'amore*<sup>22</sup> o dei *Fratelli Karamazov* perché è la forma del loro contenuto (reazionario). Tra le idee di ogni genere contenute, per esempio, in *Alt Heidelberg* [*Vecchia Heidelberg*] e ne *I fratelli Karamazov* non c'è la benché minima differenza. A ciò ha appunto provveduto la tecnica della presentazione. I nostri critici amano

anche troppo confondere quest'abilità nel presentare le cose in modo gustoso con un perfezionamento dei macchinari. Come esempio di un passo avanti nel campo della tecnica, che in realtà rappresenta solo un passo falso, si può prendere il perfezionamento delle macchine fotografiche. Esse sono molto più sensibili alla luce delle vecchie cassette con cui si facevano i dagherrotipi. Con esse si può lavorare senza tener quasi conto delle condizioni della luce. Presentano, inoltre, tutta una serie di altri vantaggi, specialmente per la ripresa dei volti; ma i ritratti che si possono fare con esse sono indubbiamente molto peggiori. Coi vecchi apparecchi, poco sensibili alla luce, le espressioni che restavano impresse sulla lastra erano numerose, dato che essa veniva esposta alla luce per un tempo considerevole; così sul ritratto definitivo si aveva un'espressione più universale e più viva, ne veniva fuori una qualche traccia delle diverse funzioni del volto stesso. Tuttavia, dichiarare che le nuove macchine sono peggiori delle vecchie sarebbe senz'altro sbagliato. Può darsi che manchi loro un qualcosa che verrà già inventato domani o può darsi che si possano usare per fare qualcosa di diverso che fotografie di volti. O forse, invece, proprio fotografie di volti? Esse non colgono più i volti nella somma delle loro espressioni – ma è poi veramente necessario coglierli in tal modo? Non può darsi che esista una tecnica fotografica, realizzabile con gli apparecchi più recenti, capace di scomporre i volti? Solo che non si arriverà mai a un tale modo di utilizzare questi apparecchi (che sono in via di modificazione), se non si attribuirà una nuova funzione a una tale tecnica fotografica. Di fronte alla tecnica gli intellettuali sono malsicuri, la sua intrusione, rozza ma possente, nelle questioni dello spirito li riempie di un misto di disprezzo e di ammirazione; per loro essa diventa un feticcio. Nell'arte, questo rapporto con la tecnica si esprime nel modo seguente: tutto si può perdonare, purché sia "fatto con abilità". In tal modo, una "tecnica" del genere si avvantaggia del luccichio che le viene dalla possibilità di venir considerata a sé. ("È possibilissimo arrivare a farle svolgere funzioni migliori, più significative!"). Ciò che essa rende possibile non è detto debba essere per forza della robaccia. Così nella realtà concreta, sul mercato, è la robaccia a vedersi attribuito quel luccichio.

Naturalmente sarà possibile gettare nella spazzatura tutto il ciarpame di queste abilità tecniche, una volta che sia modificata la funzione sociale del cinema. Per imparare a maneggiare i macchinari bastano tre settimane: è una cosa incredibilmente primitiva. Il regista comune sforzandosi, nel suo lavoro, di mantenersi il più possibile fedele alla natura – e per natura intende ciò che ha visto sulla scena –, sforzandosi cioè di fornire un'imitazione il più possibile somigliante di un'opera d'arte, tenta di nascondere tutti i difetti dei suoi macchinari, intendendo per difetto tutto ciò che impedisce ai macchinari di dare quella riproduzione fedele. L'abilità con cui cava fuori dai suoi macchinari, così difettosi, un'imitazione fedele di un effettivo incantesimo teatrale serve secondo lui a dimostrare che lui è un esperto. Quel brav'uomo, che per giunta combatte per la sua arte un'aspra battaglia con alcuni individui del reparto vendite, che della faccenda non ne capiscono niente e gli mettono i bastoni fra le sue corte gambe, non lascia che si avvicini ai macchinari nessuno che magari sia privo di tale abilità. Stando così da presso alla cosa, egli è a mille miglia lontano dal supporre che proprio quei difetti dei suoi macchinari potrebbero rivelarsi dei vantaggi, perché ciò potrebbe costituire la premessa di un mutamento nelle funzioni del cinema. La tecnica del cinema è una tecnica che di un niente riesce a fare un qualcosa. (Il film *Karamazov* è qualcosa, cioè una somma di diverse attrattive). Questo qualcosa è fatto di niente, cioè di un mucchio di idee che non valgono niente, di osservazioni imprecise, di dichiarazioni inesatte, di affermazioni non documentabili. Questo niente è derivato da un qualcosa, dal romanzo *I fratelli Karamazov*, cioè da una serie di osservazioni precise, di dichiarazioni esatte e di affermazioni documentabili. La tecnica cinematografica che era necessaria per fare di un niente un qualcosa era costretta a cominciare col ridurre a niente un qualcosa. Distoglierla da tale *usus* è cosa impossibile. Né è possibile impiegarla per fare di un qualcosa un qualcosa. Essa è, dunque, una tecnica specializzata in artifici, perché non è di certo arte ma artificio trasformare una porzione di porcherie in un saporito dessert.

## 9. “*La censura politica è da respingere per motivi artistici*”

Le fonti sono ben note.

Infelicissima è la lotta degli intellettuali per un cinema migliore, là dove essa viene condotta contro lo stato e contro la censura. Qui essi sono costretti a combattere non più contro la tutela che il pubblico esercita sul cinema, bensì contro la tutela che viene esercitata nei confronti del pubblico da parte della censura. Qui però vengono finalmente alla luce i reali interessi delle masse degli spettatori, interessi che questi ultimi non conoscono abbastanza, mentre è la censura che li conosce benissimo. Qui infatti, e solo qui, si attua quell'educazione che i “progressisti” e i regressisti si addosserebbero così volentieri. A venire educate sono le masse dei consumatori piccolo borghesi, e precisamente esse vengono educate a quella morale che, se rigidamente attuata, è atta a garantire il soddisfacimento dei loro bisogni di svago e *di altri bisogni ancora*. Quella classe che attribuisce il giusto valore ai tesori di sentimento e di umorismo celati nei cortili delle caserme e nelle bettole studentesche, come vengono rappresentati nei film, non sempre è del tutto sicura nella scelta delle posizioni politiche e culturali capaci di garantire tali delizie, e deve quindi scegliersi degli esperti che la illuminino a questo proposito. Anzitutto, stranamente, non è neanche necessario tirare in ballo i desideri della grande borghesia per capire il modo di procedere della censura. Si può considerarlo come un procedimento schizofrenico che si svolge in seno alla piccola borghesia, per esempio su questa base: io dico a *me stesso* che io debbo trattenermi – e la cosa in tal modo risulta ancora comprensibile. Il piccolo borghese sa che non tutto ciò che potrebbe mangiare gli farebbe bene. Una fotografia “priva di fantasia”, rozza, che ispiri pessimismo e che riproduca ciò che è fotografabile della “vita” dello studente, cioè di un tipo che è costretto a immagazzinare, nel più breve tempo possibile e sacrificando gran parte della propria forza vitale, una gran massa di cognizioni specialistiche, costose da acquistare e difficili da smerciare, o della vita di quel tipo di proletario che viene preparato e addestrato a

combattere contro i suoi simili – questa pura e semplice fotografia toccherebbe la situazione di fondo di questi compratori di biglietti, i quali provvisoriamente se la possono immaginare ancora peggiore di quanto non sia, dato che ci sono altri uomini che non possono più neanche comprare i biglietti del cinema! In un mondo fornito di umorismo gli uomini non avrebbero bisogno di umorismo! Vagamente questa gente comincia a capire che la fotografia non truccata di un parto rappresenta un'azione politica. La risposta a questo “come mai” ricondurrebbe all'abbicci della sociologia, perché allora si arriverebbe a dover accertare quale influenza esercita la situazione politica su sensazioni che all'apparenza sono soggette a un condizionamento puramente biologico. Tutti sanno che i dolori fisici della partoriente non costituiscono la verità dei parti. Qui la verità si ritrova soltanto sul piano di una più alta totalità. Ma in quale mondo questi uteri emettono delle creature umane? Da dove dovrebbe venire l'eroismo nei confronti della verità parziale se non dall'eroismo della verità totale? Per che cosa combattono allora i nostri avversari della censura? Combattono forse per avere il diritto di assistere a un parto? Si sentirebbero male. Essi combattono per avere il diritto di sentirsi male. Non avranno alcun successo. Neanche se si abbandoneranno alle minacce si permetterà loro di vomitare. Il lato impagabilmente comico di tutto questo è: essi desiderano respingere la rappresentazione fotografica di un parto per ragioni artistiche, mentre la censura la respinge per ragioni politiche! È per questo che combattono queste due “potenze”! Chiedono di sospendere la lotta di classe per ragioni artistiche! Dal punto di vista del gusto, un vero e proprio abisso le separa dalle masse cinematografiche (dato che dal punto di vista del gusto, che – ridicolo a dirsi – coincide in questo caso col punto di vista della cultura, essi sarebbero gli ideologi della grande borghesia), mentre per quel che riguarda il giudizio politico un abisso li separa dalla grande borghesia (infatti ne dipendono, ma perché gli torna conto). Non capiscono che la loro stessa posizione economica e sociale dipende dal fatto che il matrimonio (magari escluso il loro) rimanga inviolato e la maternità sacra. Infatti – chiediamocelo ancora una volta – a quale gruppo appartengono? A quegli strati che non



conoscono i propri interessi politici. E che cosa debbono dunque fare? Debbono venire educati. In che cosa consiste – chiediamocelo ancora una volta – l'insostenibilità della loro posizione? *Essi dovrebbero essere in grado di pretendere un'arte politica non per motivi artistici ma per motivi politici.* Contro la censura politica non ha valore alcun argomento di natura estetica. Invece di criticare il gusto puramente sintomatico dei consumatori d'arte, essi dovrebbero essere almeno in grado di considerare criticamente la situazione politico-culturale di questa gente (e con ciò stesso la loro propria). A loro stessi riesce difficile innalzarsi al di sopra di questa classe di piccoli borghesi per i quali, per principio, vengono prodotti i film, l'unica classe in cui si trova ancora il concetto di "uomo" (*l'uomo è il piccolo borghese*) e l'unica che, a causa della sua situazione, abbia per principio un modo reazionario di pensare. Eppure, l'autolimitazione di questo pensiero non è reazionaria. Ci stiamo avvicinando all'epoca della politica di massa. Ciò che suona ridicolo nel caso del singolo ("lo non mi concedo nessuna libertà di pensiero") non suona ridicolo nel caso delle masse. La massa non pensa liberamente nei singoli. Già nel caso dei singoli la continuità è un presupposto del pensiero, per lungo tempo essa è stata possibile solo al singolo. Ciò che i nostri intellettuali, che non costituiscono una massa ma una serie di individui dispersi, intendono per pensiero è una pura azione di riflesso, priva di conseguenze proprio perché non ha alcuna continuità, né dietro, né davanti, né di lato. Chiunque appartenga veramente a una massa sa bene che non può andare più avanti di quanto non possa andare la massa. I nostri intellettuali, che vanno avanti solo in quanto, ognuno per conto suo, si staccano dalla massa, non realizzano alcun progresso, vivono soltanto del vantaggio iniziale che già hanno. Le masse della nostra epoca, che sono guidate da interessi comuni e si riorganizzano continuamente in modo diverso a seconda di questi interessi, funzionando però in maniera unitaria, si muovono secondo leggi logiche ben precise che non rappresentano la generalizzazione del pensiero dei singoli. Tali leggi sono state studiate finora solo in misura insufficiente. In parte, è possibile ricavarle dal modo di pensare dei singoli, là dove questi ultimi "pensano" in quanto rappresentanti o incaricati delle unità di

massa. Nella prossima fase dello sviluppo, quella in cui il capitalismo sarà superato, il pensiero non avrà più quella specie di libertà che la legge della concorrenza impone al capitalista. Ne avrà, però, una diversa.

#### 10. *“Un’opera d’arte è l’espressione di una personalità”*

Un’opera d’arte è una creatura vivente e il suo creatore che non intenda sopportarne la mutilazione ha dieci volte ragione.

Dottor Frankfurter, avvocato della società cinematografica, “Frankfurter Zeitung”

*L’opera da tre soldi* poteva venir trasformata in un film da tre soldi se, conservando lo status quo per quel che riguarda l’impiego dei macchinari cinematografici, il rifacimento si fosse basato sulla sua tendenza sociale. Anche nel film doveva essere possibile organizzare l’attentato all’ideologia borghese. Intreccio, ambiente, personaggi si potevano trattare con la massima libertà. La società cinematografica non ha accettato questa frantumazione dell’opera, condotta secondo il criterio che all’interno di un nuovo allestimento tecnico si dovesse conservare la sua funzione sociale. Tuttavia, a una frantumazione dell’opera, naturalmente, ci si è arrivati lo stesso, e precisamente sulla base di criteri commerciali. Per arrivare sul mercato un’opera d’arte, che nell’ideologia borghese è considerata l’espressione adeguata di una personalità, deve venir sottoposta a una ben determinata operazione che ha lo scopo di scinderla nei suoi elementi; in un certo senso i suoi elementi arrivano sul mercato uno per uno. Il processo attraverso cui l’opera d’arte, quest’“adeguata espressione di una personalità”, deve passare per arrivare sul mercato può venir illustrato dall’accluso schema di produzione basata sullo smantellamento (vedi pp. 154-155).

Questo è lo schema della scomposizione del prodotto letterario, dell’unità di creatore e opera, di significato e trama, ecc. L’opera può venire ad avere uno o più nuovi autori (ognuno dei quali è una personalità) senza che l’autore originario rimanga escluso per quel che riguarda il suo sfruttamento sul mercato. Il suo nome può essere usato per l’opera modificata, ossia senza l’opera. Anche la reputazione che gli viene dai suoi principi radicali può essere usata senza il frutto degli stessi, cioè senza quella determinata opera.

L'opera, cioè, può venire adoperata in quanto poesia senza il suo significato, cioè con un significato diverso, oppure addirittura senza nessun significato. La tendenza si scinde in una tendenza salvabile, che è quella approvata dalla società, e in una tendenza che arriva sul mercato solo sotto forma di sentito dire. La poesia può venir collocata o conferendo alla sua materia una forma diversa o conferendo alla sua forma una materia diversa (o parzialmente diversa). Quanto alla forma, inoltre, anche la forma linguistica e quella scenica possono presentarsi l'una senza l'altra. La trama di quella determinata materia può venir presentata da personaggi diversi, i personaggi possono venir collocati in un'altra trama, ecc. Questo smantellamento delle opere d'arte sembra in primo luogo seguire le stesse leggi che regolano il mercato nel caso delle automobili divenute inservibili, con le quali non si può più viaggiare e che vengono quindi smontate nelle loro unità più piccole (ferro, sedili, fari, ecc.) e così vendute. Assistiamo in tal modo al declino dell'opera d'arte individualistica, declino inarrestabile e degno pertanto di approvazione. Essa non può più arrivare sul mercato come unità; è necessario eliminare lo stato di tensione che contraddistingue la sua unità piena di contraddizioni. L'arte è una forma di commercio umano e dipende perciò dai fattori che determinano il commercio umano in generale. Tali fattori stanno rivoluzionando il vecchio concetto. Ecco alcuni esempi:

1. Un'opera d'arte è un'invenzione, la quale appena inventata assume subito la forma di merce, il che significa che, separata dal suo inventore, essa appare sul mercato in una forma determinata dalle possibilità di smercio. a) Sentenza del tribunale secondo la quale l'autore deve permettere che si apportino alla sua opera anche le modifiche che ne pregiudichino l'efficacia in quanto è un altro che vi appone la sua firma – l'autore della sceneggiatura. b) Autori come Heinrich Mann, Döblin, Hauptmann non pretendono alcun diritto di intervenire nelle decisioni.

2. Un'opera d'arte può venir ridotta all'invenzione di una trama inventata sulla base delle esigenze del mercato. In essa non si può rintracciare alcuna tendenza di tipo spirituale che risulti inscindibile

da essa (procedura abituale delle società cinematografiche, che non viene contestata dagli autori).

3. Un'opera d'arte è scomponibile in parti ed è possibile eliminare alcune di queste parti. Si può scomporla meccanicamente, ossia sulla base di criteri economici e polizieschi. a) Sentenza del tribunale secondo la quale l'autore deve lasciare libera la società di decidere quali parti del copione non le sembrano utilizzabili.

4. La lingua non ha nessunissima importanza e va tenuta separata dai gesti e dalla mimica, le uniche cose che importano. a) Il tribunale non ha reputato meritevoli di una risposta le nostre rimostranze relative ai cambiamenti apportati al testo.

L'opera sottoposta a tali operazioni arriva tuttavia sul mercato come un'unità. Lo schema può venir letto non solo dall'alto in basso ma anche all'incontrario. Allora non si tratterà più del modo in cui è possibile rendere adatta allo smercio una determinata opera d'arte (come *L'opera da tre soldi*), ma della maniera in cui deve essere costruita un'opera d'arte, prendendo come base il criterio dello smercio. Di conseguenza il processo di smantellamento è un processo produttivo. La massima "L'intero è maggiore della somma delle parti" è valida non solo per la parte superiore dello schema ma anche per quella inferiore.

L'idea che l'opera d'arte sia "espressione di una personalità", nel caso dei film, non è più valida.

#### 11. *"Le contraddizioni del capitalismo sono come neve vecchia"*

I commenti della stampa sono disposti grosso modo in ordine cronologico, ma l'aspetto umoristico di quest'ordinamento deriva dal fatto che le citazioni tratte dai diversi giornali sono disposte in modo tale che avrebbero potuto benissimo stare tutte su un unico giornale senza che i lettori avessero troppo a meravigliarsene. Chi è d'accordo su questo troverà legittimo tale ordinamento. In effetti, il modo in cui risultano ripartite le opinioni corrisponde semplicemente al dispiegarsi drammatico di un unico atteggiamento fondamentale, quello borghese. Solo prese tutte assieme esse danno come risultato quell'atteggiamento nella sua interezza. Anche il singolo

scrittore ha dentro di sé tutte le opinioni degli altri scrittori e prende parte allo sviluppo cui è soggetto l'atteggiamento generale: anche qui è all'opera un collettivo che non permette di riconoscere l'apporto del singolo alla produzione. Cos'è che dà origine a questo collettivo? È la lotta di classe. È il comune lavoro di coloro che proletarizzano e il comune destino di coloro che vengono proletarizzati. La schizofrenia ideologica del piccolo borghese che compila i giornali si manifesta nella coabitazione di diverse sfere di idee, nella loro crescente sfasatura reciproca. Su ogni faccenda egli ha come minimo due opinioni: l'una, tratta dalla grande idealità borghese, che farà prevalere l'individuo, la giustizia, la libertà ecc. contro la realtà; l'altra, tratta dalla realtà stessa, che prevale in tutte le sue tendenze contro l'idealità e la piega, l'asservisce ma *la lascia in vita*. Infatti, questa contraddizione non si può liquidare senza liquidare l'intero sistema borghese. Il lato ridicolo della faccenda è che per lo scrittore ne risulta la finzione di una certa libertà spirituale; di volta in volta egli può scegliere, cioè sostenere, l'una o l'altra idea: infatti, è necessario che tutte e due vengano sostenute. Il bollettino di guerra suonerà allora così: "un po' sono io a star sotto, un po' è lui a star sopra". Ancora, al momento in cui il processo venne troncato, negli strilli di due deficienti – noi non avremmo mai dovuto cominciare il processo o non avremmo mai dovuto troncarlo – viene alla luce tutto il ridicolo della situazione. Infatti, loro trovavano che avere intentato il processo era una prova di idealismo e l'averlo liquidato una prova di ragionevolezza, e secondo loro tra il pensare in maniera idealistica e il pensare in maniera ragionevole c'è un'enorme differenza. Chi la pensa in maniera ragionevole non ha nessun diritto di farsi passare per idealista e chi è idealista non ha nessun diritto di essere ragionevole (secondo questi due sostenitori della coerenza estrema noi avremmo dovuto essere o così irragionevoli da intentare un processo o così idealistici da perderlo fino all'autodistruzione). Perfino i nostri amici di sinistra hanno giudicato superfluo il processo (che importanza ha dimostrare che in un processo contro l'industria si dà torto al singolo! Forse che non lo sanno già tutti? Effettivamente tutti lo sapevano già). Per noi era interessante verificare fino a che punto abbia fatto progressi in tutti gli ambienti il

declinare della fiducia nella giustizia: tutti, senza eccezione, coloro che hanno parlato con noi, prima ancora di conoscere il nostro caso e così pure dopo aver esaminato i nostri contratti, ci hanno sconsigliato di intentare un processo contro un milione di marchi. Ma non era forse anche interessante sapere dove li porta questa consapevolezza comune a tutti? La verità è: non basta sapere che il capitalismo diventi sempre più incapace di metter ordine nelle proprie faccende, finché esso sarà ancora capace di mantenere nel disordine le grandi masse; non basta neanche dirlo, perché il fatto che ci si renda conto del suo fallimento gli procura più quiete che inquietudine; quello che bisogna fare è ottenere che esso fallisca continuamente. Non può morire ma deve venire ucciso. Una volta che un numero sufficientemente grande di azioni relative alla lotta di classe sia penetrato nelle coscienze, la lotta di classe finisce spesso con l'apparire una categoria naturale e le azioni, sia dei singoli che di gruppi piuttosto numerosi, finiscono spesso con l'apparire a essi stessi determinate a priori dalla lotta di classe – col che subentra una pericolosa passività. Allora la lotta di classe non è più una faccenda che riguardi l'uomo, ma è l'uomo che diventa una faccenda riguardante la lotta di classe. Così per molti scrittori di sinistra il mondo è sbarrato da barricate ben inchiodate. La barricata nasconde loro l'avversario e lo protegge più di quanto non protegga loro stessi. Il mondo è composto allora da due mondi che sono lontani l'uno dall'altro, non l'uno dentro l'altro. Allora una gran quantità di uomini sono piccolo borghesi, e piccolo borghesi che non sono nient'altro appunto che piccolo borghesi, appartenenti a una categoria naturale, immutabile; un certo modo di mangiare il pesce è piccolo borghese, determinati lavori sociali vengono eseguiti da piccolo borghesi, e coloro che li eseguono sono piccolo borghesi. Il disprezzo li tiene al riparo da qualsiasi pretesa. Così anche l'industria è priva di interessi spirituali e i tribunali sono ingiusti allo stesso modo che gli alberi sono verdi, ed è più ragionevole da parte dell'industria esser priva di interessi spirituali che da parte nostra attaccarla per questo motivo. Un'importanza particolare riveste qui il concetto di "neve vecchia". Che questo o quello sia così o cosà è cosa scontata, è neve vecchia. Guai a chi viene sorpreso presso la

neve vecchia, per esempio nell'atto di spalarla! La neve ha da essere fresca! Niente è così ben protetto come la neve vecchia. La letteratura assume sempre più il carattere di merce e la legge della concorrenza costringe i nostri letterati a produrre cose sempre nuove, non conosciute o già dimenticate. Così un'ingiustizia col passar degli anni diventa inattaccabile, una grossa infamia nel giro di due settimane diventa una piccola irregolarità e il capitalismo, che certo è soltanto una "materia", una materia di cattiva qualità, diventa neve vecchia.

12. *"Il diritto dell'individuo deve venir tutelato"*

Fonte: il Codice civile.

Il tribunale ha detto che il diritto ad apportare modifiche da parte dell'autore di un'opera teatrale è limitato anche dal fatto che è generalmente noto che per ridurre un'opera per lo schermo è necessario apportarvi modifiche che intaccano l'essenza stessa dell'opera e ne pregiudicano l'efficacia e dal fatto che però, di norma, la responsabilità dei difetti del film viene attribuita non all'autore dell'opera teatrale, bensì esclusivamente all'autore della sceneggiatura. Queste modifiche che intaccano l'essenza stessa dell'opera e ne pregiudicano l'efficacia debbono venire quindi accettate. Invece, la querela non potrebbe venire rigettata ove fosse possibile dimostrare adeguatamente che le modifiche superano un tale limite... L'autore, che si era fatto garantire a termini di contratto il diritto di intervento a livello decisionale, aveva esplicitamente messo in discussione la competenza della società in fatto di gusto. L'autore, estromesso dalla società, può ottenere al più che sia il tribunale a intromettersi. In tal modo egli è costretto a riconoscere la competenza di un qualunque giudice in fatto di gusto. Due letterati di basso rango, Béla Balász e I. Vayda, si sono sforzati di "conservare lo stile", e il giudice, senza aver visto il film, decide per intuito che entrambi sono riusciti a imitare il modo di scrivere dell'autore, cioè a contraffare la sua scrittura. Lo stesso giudice proclamò che la contraffazione era riuscita! Il diritto del singolo non vale dunque più che tanto? Questa situazione va espressa nei termini seguenti: egli

non può affermare il suo diritto al di fuori della produzione. *Al di fuori della produzione non vi è alcun diritto*. Gli si riconosce esplicitamente come diritto ciò di cui egli ha bisogno per poter assumere davanti alla comunità quella responsabilità di cui, per l'appunto, gli si addossa l'obbligo (l'autore deve assumersi davanti al pubblico la responsabilità per i danni inflitti alla sua opera). Quando un altro (con o senza la sua approvazione) gli toglie questa responsabilità, anche il diritto che ne derivava viene a cadere. È difficile tutelare il diritto del singolo in un tipo di produzione che non consente di riconoscere la parte avuta dal singolo nella produzione stessa. Esso viene però di nuovo a galla al momento di discutere sui proventi della produzione.

### 13. *“Il diritto immateriale deve venire tutelato”*

La concezione secondo cui il diritto immateriale deve venire tutelato è universale e sicura non meno dell'altra secondo cui, al di sopra dei processi economici e sociali, esiste un diritto che corrisponde a un senso del diritto innato nell'uomo, indipendente da tutto ciò che è materiale e contrapposto a ciò che è materiale come un imperativo e come un chiarimento. Secondo questa concezione il diritto servirebbe più o meno a far sì che i nuovi rapporti che si vengono a instaurare tra gli uomini, quelli determinati dallo sviluppo economico – un processo, questo, naturale –, si orientino di volta in volta sulla base di una sensibilità giuridica fissa e immutabile. Ora, con tale concezione risultano in contrasto fondamentali tendenze della giurisprudenza. È utile andarsi a leggere attentamente la seguente sentenza del tribunale del Reich.

Il contratto relativo alla riduzione cinematografica consente all'autore del copione cinematografico di accampare diritti sulla produzione e lo smercio del film nei confronti del produttore del film? I Senato civile, sentenza del 16 giugno 1923 i. S.D. & Co (convenuta) W.W. (querelante) I 185/22 I. Tribunale Provinciale I Berlino. – Il Corte d'appello, ivi.

Il querelante è autore del copione *Nur eine Tänzerin*<sup>23</sup>; la convenuta lo ha acquistato dal querelante per farne un film che a tutt'oggi non è però stato ancora presentato. Con la querela si richiede che la convenuta sia condannata a produrre il film, ad



approntare le copie del film prodotto nel rispetto delle norme e a provvedere alla distribuzione e proiezione, facendo menzione del nome dell'autore. Entrambe le istanze dei gradi inferiori hanno riconosciuto la fondatezza della querela. L'appello della convenuta è stato successivamente accolto.

*Motivazione:* Circa la questione in discussione, e cioè se per la convenuta sussista o meno l'obbligo di produrre il film, la Corte d'Appello esamina la questione se sia dimostrata un'esplicita assunzione di un tale obbligo; niente di conclusivo risulterebbe a tale proposito dalle dichiarazioni del testimone N. e dal contenuto dell'atto di convalida. In mancanza di un esplicito impegno da parte della convenuta, occorrerebbe quindi appurare se tale obbligo sussista anche in assenza di un accordo specifico. La Corte d'Appello sostiene che mancherebbe una norma di legge e che non sarebbe possibile accogliere come comprovato l'uso consuetudinario prevalente nel campo commerciale. L'esame del carattere giuridico del contratto indurrebbe però a riconoscere un tale obbligo di produrre il film. Sarebbe bensì vero che il contratto non è un contratto editoriale e che non è pertanto possibile applicare immediatamente il paragrafo 1 del Codice editoriale. Tuttavia, occorrerebbe considerare cogente l'applicazione per analogia dell'obbligo di riproduzione e di diffusione vigente nell'ambito del diritto editoriale. *Tale obbligo si baserebbe sulla considerazione che, per gli autori, l'editore rappresenta soltanto lo strumento per far conoscere alla collettività i prodotti del proprio spirito. Di regola l'onorario non rappresenterebbe per lo scrittore lo scopo principale cui egli mira, la sua mira sarebbe invece in prima linea rivolta a far conoscere al pubblico la propria opera. La Corte d'Appello sostiene che mancherebbe qualunque motivo per porre l'autore di un film a un livello inferiore rispetto all'autore di altri prodotti dello spirito. Che le spese di un produttore cinematografico siano più elevate rispetto a quelle di un editore non costituirebbe un elemento determinante.* In questo senso la situazione non sarebbe diversa da quella che si verifica in occasione della prima rappresentazione di un'opera teatrale. In singoli casi la sproporzione degli apparati scenici da impiegare potrebbe portare al rifiuto dell'obbligo di dar luogo alla

rappresentazione. Ma, nel caso in discussione, ricorda la Corte d'Appello, la convenuta non ha presentato alcuna motivazione in proposito. Essa perciò sostiene che ciò che distingue l'impresario cinematografico da quello teatrale è, in sostanza, soltanto il fatto che quest'ultimo rappresenta lui stesso lo spettacolo, mentre quello produce e vende le pellicole. Tale differenza non offrirebbe però alcun appiglio per affermare la diversità della situazione giuridica nel caso in discussione.

Non è possibile sottoscrivere tali argomentazioni; esse si fondano più su principi giuridico-costruttivi che non sulla considerazione dell'effettiva situazione di diritto.

Il giudice dell'istanza inferiore ha giustamente accettato la tesi secondo cui il contratto relativo alla riduzione cinematografica non è un contratto editoriale e secondo cui l'opinione sostenuta in proposito da una parte della letteratura (cfr. Goldbaum, *Il diritto d'autore*, p. 93) è errata. D'altro canto, però, non è neanche possibile ammettere l'applicazione per analogia del paragrafo 1 del diritto editoriale. Talune somiglianze tra un contratto editoriale e un contratto cinematografico e tra quest'ultimo e un contratto teatrale, anche questo preso come termine di confronto dalla Corte d'Appello, non sono così consistenti e, d'altra parte, le differenze rispetto ad ambedue tali strutture giuridiche sono così rilevanti che non è lecito trasferire al diritto cinematografico principi tratti dal diritto editoriale. Per l'editoria la regolamentazione giuridica della materia si è basata, in conformità alle esigenze del commercio librario e musicale, sul diritto già in uso, quale si è andato formando attraverso la dottrina e la giurisprudenza, sulla base delle consuetudini prevalenti nell'industria editoriale tedesca più accreditata. Che le esigenze dell'industria cinematografica e del mercato cinematografico siano completamente diverse da quelle dell'industria libraria appare evidente: di necessità esse si esplicano quindi diversamente anche nel rapporto giuridico tra autore e produttore del film; *la diversità dei rapporti economici richiede senz'altro un esame particolarmente accurato delle esigenze giuridiche e della possibilità di un'applicazione analogica di principi giuridici tratti da campi apparentemente più o meno affini.*

Quanto alle differenze di fatto, conviene in particolare partire dai seguenti punti:

1. Il contratto editoriale ha come oggetto opere letterarie e, in mancanza di una legislazione relativa alla pubblicazione di opere d'arte, ha come oggetto – grazie a un'applicazione per analogia sulla base del diritto consuetudinario – anche, in parte, i prodotti delle arti figurative e della fotografia. Da un lato, però, la riproduzione dell'originale avviene, in linea di massima, senza la collaborazione individuale e intellettuale dell'editore, bensì piuttosto in forma meccanica; dall'altro lato, la riproduzione rimane limitata al medesimo campo artistico. A questo proposito non muta nulla il richiamo (cfr. Goldbaum, *Il diritto d'autore*, p. 93) alla circostanza che le traduzioni di un libro in un'altra lingua non rientrano nell'ambito di un lavoro meccanico, bensì in quello di una prestazione intellettuale, o che l'incisore in rame non sta sullo stesso piano dello stampatore. Decisiva risulta, infatti, la constatazione che in entrambi i casi si rimane nello stesso campo artistico (opere letterarie o opere figurative) e che, nonostante sia innegabile l'impegno di un determinato tipo di attività spirituale, in entrambi i casi si tratta di attenersi strettamente all'originale fin nei minimi dettagli. Già la riduzione di un libro per il teatro, viceversa, non viene per esempio più contemplata dal diritto editoriale. *Caratteristico scopo del contratto editoriale è, inoltre, il fatto che l'editore offra al pubblico, sotto forma di merce, una quantità più o meno grande di copie dell'originale fedelmente riprodotte, al fine di fargli conoscere l'autore e la sua opera.*

2. Diversa è la situazione per quel che riguarda il cosiddetto contratto relativo alle rappresentazioni teatrali delle opere drammatiche. Qui non ha luogo alcuna riproduzione. Anche la diffusione avviene in maniera diversa. Quando un'opera viene messa in scena in un teatro, conformemente al contratto stipulato per la rappresentazione, la diffusione risulta concepita per quell'unico teatro e destinata a esso. Viene a mancare la diffusione dell'opera come merce nel senso in cui essa è prevista dal contratto editoriale. Il numero delle rappresentazioni è per lo più limitato e

fissato per contratto. Nel caso di un dramma teatrale è escluso che si possa parlare di un trasferimento dell'opera in un altro campo artistico; infatti, essa viene prodotta dall'autore già bella e pronta per l'uso. In questo caso il regista è solo un aiutante del poeta. Quest'ultimo può intervenire, e interviene spesso, di fatto, nell'opera di regia.

Una certa alterazione dal punto di vista dei criteri risulta nel caso che si tratti di contratti relativi alla rappresentazione teatrale di balletti, pantomime, ecc., che si basano unicamente su un canovaccio. Infatti, in questo caso si deve prima di tutto procedere alla sceneggiatura, cioè alla trasformazione del linguaggio parlato in linguaggio mimico; in questo caso il regista, il direttore artistico o il direttore del corpo di ballo devono fornire un contributo essenziale per infondere vita alla produzione artistica. Ma anche in questo caso non ha luogo una diffusione dell'opera al di fuori dell'ambito del teatro che ha stipulato il contratto per la rappresentazione. Non ha luogo nessuna vendita commerciale. Non è qui il caso di discutere la questione se acquistando tali canovacci ci si assuma senz'altro l'obbligo di metterli in scena. Infatti, caratteristica peculiare di un contratto relativo alla rappresentazione teatrale, secondo le particolari disposizioni contrattuali, è che si determini in maniera specifica (numero, giorni, ecc.) l'obbligo di rappresentare l'opera e che tale obbligo venga pertanto menzionato esplicitamente.

3. Ancora diversa è, a sua volta, la natura del contratto relativo a una riduzione cinematografica. Esso contiene singoli elementi attinti al contratto di tipo editoriale e teatrale e ne aggiunge di nuovi. È un contratto di tipo particolare, che richiede una particolare valutazione giuridica. Al pari del contratto editoriale anch'esso ha come oggetto un testo originale. Non è però questo testo che viene fatto oggetto della riproduzione e della diffusione, bensì un qualcosa che deve ancora venire tratto da esso. Per prima cosa, come nel caso del canovaccio di un balletto o di una pantomima, si procede alla sceneggiatura, vale a dire che le vicende che nel testo originario sono soltanto descritte debbono venire trasformate in azione e rappresentazione. Come mezzo espressivo la parola deve essere sostituita dal linguaggio mimico. Contemporaneamente, ha luogo

però il passaggio a un altro genere artistico; la pantomima drammatica, appena creata, deve contemporaneamente venire trasformata in un'opera figurativa. Anche se tale trasformazione viene realizzata per mezzo della fotografia, ossia ricorrendo a strumenti prevalentemente meccanici, la situazione non è uguale a quella che si verifica nel caso di una meccanica riproduzione fotografica di un balletto o di una pantomima rappresentati a teatro. Il cinema ha leggi proprie che non sono soltanto di natura ottica, ma coinvolgono e determinano l'essenza e il contenuto di ciò che viene rappresentato. L'essenza del film consiste nella scomposizione della vicenda drammatica in singole immagini come risultato della soppressione della parola e della concentrazione in brevi quadri scenici isolati. La loro successione e collegamento, il loro sviluppo e la loro verosimiglianza sono contenuti solo in germe nel testo originario del film. Essi obbediscono a norme particolari che sono diverse da quelle del dramma parlato e si distaccano anche da quelle della pura e semplice pantomima teatrale. Trasportare, per così dire, nella realtà tutti gli elementi essenziali, e non limitarsi a metterli formalmente in scena: tale è il compito del regista cinematografico. Egli non è un assistente dell'autore del film ma per lo meno un suo collaboratore; ciò vale anche per il cosiddetto copione definitivo; infatti, soltanto durante le riprese del film colui che è espressamente tenuto a guardare attraverso l'obiettivo della macchina da presa può rendersi conto di ciò che risulta essenziale per fare un buon film. Da ciò derivano anche le molteplici modificazioni di natura obbiettiva e le frequenti divergenze di opinione tra autore e regista, e in tali casi non è detto che sia sempre quest'ultimo a potere e dover cedere. Il regista infatti partecipa appieno alla responsabilità della forma assunta dal film in quanto autonoma opera figurativa, pur se non lo si può considerare il principale responsabile. È soltanto la pellicola a venire poi riprodotta e diffusa come merce venduta all'ingrosso; di norma, per altro, non direttamente dal produttore cinematografico, bensì con l'intervento delle società di noleggio. Il contenuto della pellicola non è però, come nel caso di un libro, solo il prodotto spirituale dell'autore del testo originario, bensì è frutto del lavoro in comune, suo e del

regista. Anche quest'ultimo ha la sua funzione autonoma nei confronti del pubblico, del che di solito fa fede l'importanza e la quotazione riconosciuta al regista dalla società cinematografica che lo ha assunto in pianta stabile e si è assicurata le sue doti intellettuali. *Di conseguenza non è possibile affermare, come fa la sentenza impugnata, che manchi qualunque motivo per porre il soggettista cinematografico a un livello diverso o inferiore rispetto allo scrittore di drammi per il teatro.* Il copione definitivo non è uguale o paragonabile a un dramma teatrale. Ma anche l'impresario cinematografico non è un impresario teatrale. Quest'ultimo rappresenta nel suo teatro un dramma una o più volte, a seconda dell'impegno assunto. *Il primo fabbrica merce all'ingrosso che andrà in giro per tutto il mondo. Per questo, e per il rischio economico che ne deriva, ricade su di lui un maggior peso economico; in cambio bisogna valutare in maniera diversa anche gli impegni finanziari.* Se un film, una volta prodotto, risulta inutilizzabile o non bene utilizzabile, ciò ostacola l'acquisto della merce da parte del noleggiatore e la sua diffusione su larga scala. Il direttore di un teatro invece si limita ad annullare la rappresentazione successiva nel suo teatro, senza che per questo ne derivi necessariamente una perdita troppo rilevante per l'andamento dei suoi affari. *Ma anche da altri punti di vista è diverso tutto il modo di condurre gli affari proprio di un produttore cinematografico, il quale mira alla confezione di un prodotto di mercato. Egli deve lavorare sulle spese e dipende dall'epoca, dal gusto del pubblico, dall'attualità del soggetto, dalla concorrenza sul mercato mondiale in misura assai maggiore che non il sovrintendente di un teatro che agisce nell'ambito della propria città.* Infatti, in definitiva non è sufficiente aver prodotto con notevoli spese il negativo e le copie di un film; è anche necessario che esse trovino collocamento come merce. Su questa fase il produttore, in conseguenza dell'intervento delle società di noleggio, non ha più alcuna influenza decisiva e determinante. Una volta arrivati alla diffusione, e soprattutto alla rappresentazione nelle sale cinematografiche, si va incontro a nuove spese (per esempio la corrente elettrica, l'usura dei macchinari, ecc.) cui l'acquirente del grande mercato cinematografico si sobbarca soltanto se il film ha

successo. Di conseguenza, anche la diffusione si svolge a sua volta in forme diverse che non nel caso del libro prodotto e venduto dallo stesso editore. Per concludere, non è neanche possibile fare previsioni sulla bontà e le prospettive di successo di un soggetto cinematografico nella stessa misura in cui ciò è possibile nel caso di un dramma stampato; infatti, il primo – come già si è spiegato – in un certo senso è pur sempre incompiuto.

*Non è quindi possibile raggiungere un ragionevole equilibrio di interessi fra autore del film e produttore – quell'equilibrio che è alla base di una sana vita economica – negli stessi modi in cui lo si ricerca fra autore e editore o poeta e direttore di un teatro.* Se da una parte c'è il legittimo desiderio dell'autore del film non solo di ricevere il compenso, in cambio del quale egli cede il diritto esclusivo di rappresentazione, ma anche di farsi conoscere, insieme con il prodotto del suo spirito, dal pubblico e dai frequentatori delle sale cinematografiche, dall'altra parte si contrappone a esso l'interesse del produttore che partecipa alla creazione dell'opera tramite il suo regista e si assume il grave rischio economico della produzione e del suo sfruttamento commerciale. Già nel diritto editoriale si trovano accenni al fatto che nel caso di una collaborazione non sussiste l'obbligo della riproduzione (paragrafo 47 del Codice editoriale), mentre analogamente il paragrafo 6 della Legge sul diritto d'autore prevede disposizioni di tipo particolare per il lavoro in collaborazione.

Di conseguenza, si deve dire che un'applicazione per analogia del paragrafo 1 del Codice editoriale non appare giustificata. D'altra parte, in conformità con l'andamento dello sviluppo economico, la natura giuridica del contratto relativo alle riduzioni cinematografiche non ha raggiunto nel suo complesso, in quanto contratto dotato di caratteristiche autonome, una consistenza paragonabile a quella che il diritto editoriale aveva raggiunto ancor prima della sua regolamentazione legislativa, tale cioè da far apparire opportuno e conciliabile con le esigenze della buona fede riconoscere stabilmente all'autore il diritto di far ricorso alla querela per ottenere l'effettiva produzione del film, anche ove tale clausola non sia stata specificamente pattuita nel contratto.

Non è qui il caso di esaminare e di decidere se nel futuro sviluppo del rapporto giuridico tra autori e produttori di film sarà possibile servire gli interessi dei primi in maniera diversa che mediante l'inaccettabile obbligo di produrre il film, cioè per esempio mediante il diritto di vedersi restituito il testo originale nel caso che il film non venga girato entro un determinato periodo di tempo – con o senza diritto a risarcimento, a seconda dei casi.

Pertanto, la querela è da respingere in quanto infondata.

Il terzo paragrafo, relativo alla particolare natura della produzione cinematografica, offre, come si vede, un'eccellente esposizione dialettica del decisivo ampliamento subito dal settore della tecnica nel campo del cinema, e ne trae la conclusione che "non è possibile affermare che manchi qualunque motivo per porre il soggettista cinematografico a un livello diverso o inferiore rispetto a quello dello scrittore di drammi per il teatro". Egli deve venire considerato come una parte dell'apparato. Tale apparato comprende però anche l'organizzazione delle vendite. La contrapposizione fra autore e tecnica del produttore viene risolta dialetticamente; contemporaneamente (e ciò è caratteristico) viene messa in luce la soggezione della tecnica al mercato. L'autore viene trascinato a forza nel processo tecnico, inteso quest'ultimo come produzione di merci. La tutela degli interessi immateriali viene meno, nel caso dell'autore, in quanto sul produttore "ricade un peso economico troppo grave". Gli interessi spirituali possono quindi venire tutelati soltanto finché la loro protezione non risulti troppo costosa. Oltre questo limite non è possibile rendere loro giustizia. Infatti, "la diversità dei rapporti economici richiede senz'altro un esame particolarmente accurato delle esigenze giuridiche e della possibilità di un'applicazione analogica di principi giuridici (come quella relativa alla tutela degli interessi immateriali)". Tutto ciò corrisponderebbe a "un ragionevole equilibrio di interessi fra autore del film e produttore – quell'equilibrio che è "alla base di una sana vita economica" e costituisce un documento del più risoluto materialismo. Se il contrasto fra interessi materiali e immateriali non rimanesse insoluto – la violenza fatta ai primi non rappresenta una soluzione del tutto soddisfacente – e se l'intero apparato, che si presenta qui così



ingegnosamente unificato e razionalizzato, avesse anch'esso degli interessi spirituali, immateriali, insomma se tutto questo non si riducesse alla tutela del profitto, noi da parte nostra avremmo ben poco da obbiettare.

Tuttavia, non è affatto vero che le vecchie idee di un diritto ideale e assoluto, menzionate al principio e universalmente diffuse, vengano messe da parte dai tribunali a favore delle nuove idee che vengono in luce nelle sentenze della Corte di Giustizia del Reich, del tipo di quella che abbiamo sopra riportato. Sembra invece chiaro che all'interno del nostro ordinamento sociale capitalistico non sia possibile, per motivi profondamente vitali, rinunciare a tali vecchie idee. Le ideologie dominanti somigliano ad altrettante banderuole, esattamente come le classi dominanti. Ogni idea dipende non solo da un'altra ma da parecchie altre idee, e a sua volta ne ha parecchie di cui può disporre; non soltanto è permesso conservarla o lasciarla cadere a seconda della sua utilità immediata che, come si è detto, ha diversi aspetti: anche il fatto stesso di lasciarla cadere può risultare dannoso. E tali idee devono continuamente inserirsi nel mondo della prassi, spesso ognuna per conto proprio, e la prassi rimane giovane mentre le ideologie diventano vecchie e non hanno forza maggiore di quella dell'anello più debole della catena, cioè della singola idea. Incatenate l'una all'altra per la vita e per la morte, esse permettono solo con molta titubanza che una di loro cada, e solo se si tratta di un'idea ormai del tutto compromessa, dopo che essa ha cambiato il proprio nome più di una volta... Ma vicino alla culla e alla bara di ogni ideologia siede la prassi.

È consigliabile riesaminare ancora una volta per sommi capi il nostro particolare caso giuridico. Tentando di trovare "giustizia" in un ben determinato caso reale, abbiamo preso in parola una determinata ideologia borghese e, mediante la prassi borghese dei tribunali, siamo riusciti a metterla dalla parte del torto. Abbiamo intentato un processo facendo appello a idee che non sono le nostre ma che dovevamo supporre fossero quelle dei tribunali. Perdendo il processo, vi abbiamo però osservato la presenza di idee di nuovo tipo, che non sono per altro in contrasto con la comune prassi borghese: esse sono in contrasto solo con le vecchie idee (che sono

appunto quelle che prese nel loro complesso costituiscono la grande ideologia classica borghese). Questo vuol dire forse che costoro abbandonano tutte le loro idee del vecchio tipo? Vuol dire soltanto che le abbandonano praticamente ma non ideologicamente. Mettono fuori corso la loro ideologia nella pratica e la conservano “per il resto”. Infatti, il bello si è che loro (proprio loro) non sono in grado di realizzare la loro prassi, né abbandonando la loro ideologia né applicandola.

Il compositore Weill ha avuto una sentenza che si presentava come segue: sulla base del nostro contratto anche lui non poteva presentare alcun reclamo contro il film (“gli accordi contrattuali relativi alla collaborazione gli riconoscono soltanto il diritto di pretendere l'onorario, nel caso che la sua collaborazione venga ingiustamente rifiutata”). Avrebbe potuto presentare reclamo se per esempio la società cinematografica si fosse resa colpevole di grossolane modifiche testuali effettuate illegittimamente. Essa, però, si era resa colpevole di tali modifiche solo in maniera legittima (su questo punto si rimanda alla sentenza relativa a Brecht). Weill sarebbe stato autorizzato a intraprendere un'infinità di passi anche nel caso che la società avesse eseguito modifiche concernenti la musica. Ma già nel corso del dibattimento la società aveva tranquillizzato il tribunale, assicurando che niente del genere era accaduto. Tuttavia, a Weill venne resa giustizia. Poteva quindi presentare un ricorso? Certo: fino a che non si fosse *accertato* che le modifiche apportate al copione erano legittime. Purtroppo, però, (vedi sopra) ciò era stato accertato! Al film non sarebbe capitato niente né con la sentenza relativa a Weill né con quella relativa a Brecht, soltanto che col suo reclamo Weill aveva ragione e Brecht aveva torto. Quanto obbiettivo doveva apparire l'atteggiamento del tribunale, se stava a separare con tanta cura la pula dal grano!

Dal punto di vista della Corte Suprema, sulla sentenza di Weigert non c'era nessuna riserva da avanzare quanto al risultato (la produzione veniva resa possibile!). Tuttavia, questa sentenza si presenta certo in termini di gran lunga meno autorevoli che non quelli tirati fuori dalla Corte di Giustizia. Qui non c'è dubbio che la

differenza tra le capacità logiche della Corte di Giustizia del Reich e quelle del signor Weigert salta subito agli occhi.

Il desiderio di tutelare, in una situazione in cui non è più possibile proteggere il *diritto* stesso, la *fedè* in un diritto ideale e individuale che stia al di fuori del processo produttivo – una fedè di cui a quanto pare si continua a non poter fare a meno – dà origine a delle distorsioni estremamente grottesche, come dimostra il caso seguente che mi è stato riferito. Un architetto presentò querela contro una società alberghiera perché quest'ultima aveva fatto modificare la facciata del suo albergo da un altro architetto. Egli rivendicava la facciata come sua proprietà spirituale. Gli venne resa giustizia. Ma in che cosa consistette questa giustizia? Evidentemente non poteva consistere nell'obbligo, mettiamo, di demolire la nuova facciata. Si ridusse quindi all'obbligo di risarcire l'architetto per il danno subito. Certo, però, che il danno che aveva subito – un danno morale – lui lo deve provare, e deve provarlo in termini di danno materiale. Dato che quest'uomo non è in grado di farlo, non ottiene alcun risarcimento. Giustizia comunque gli è stata resa, dopo di che violare la proprietà spirituale altrui continua a essere illegale come prima. Illegale non meno che consueto. Per quanto ridicolo ciò possa apparire, questa sentenza ci addita una strada che sarebbe possibile battere. I diritti immateriali vengono tutelati e – soddisfatti in maniera immateriale. Che il senso della giustizia possa sentirsi offeso è cosa che lo stato è pronto a riconoscere come *legittima*.

#### 14. “Il tribunale deve rendere possibile la produzione”

Di enorme importanza, in quanto rivoluziona ogni atteggiamento e ogni idea, è il ruolo svolto dalla produzione, o meglio: l'incessante ampliamento di questo ruolo. Diritto, libertà, carattere sono divenuti tutti funzioni della produzione e quindi grandezze variabili. Al di fuori del generale processo produttivo non è più possibile neanche un atto di conoscenza. Per conoscere bisogna produrre, e produrre vuol dire porsi all'interno del processo produttivo. Anche il posto dei rivoluzionari e della rivoluzione è all'interno del processo produttivo.

Ecco un esempio elementare e troppo poco meditato: il ruolo sorprendentemente modesto che i disoccupati svolgono rispetto alla rivoluzione. Eppure, questo ruolo da comparsa si trasformerà nel ruolo principale non appena la disoccupazione metterà in pericolo in misura determinante la produzione.

Il meccanismo della giustizia lavora come parte del generale meccanismo produttivo. In ogni fase del dibattito l'atteggiamento del tribunale lasciava chiaramente trasparire lo sforzo di rendere praticamente possibile la produzione cinematografica, intendendo poi per produzione cinematografica la solita fabbricazione dei soliti film. In tale suo sforzo il giudice si studiava unicamente di accertare il ruolo che le parti svolgevano nel processo produttivo. Ci si limitò quindi, per esempio, ad accertare se l'autore aveva favorito o ostacolato la produzione. E favorire significava, in questo caso, l'aiuto prestato per fare un film quale la società si proponeva di produrlo, cioè nel solito modo e sulla base del calcolo delle vendite; ostacolare significa la pretesa di fare un film diverso.

Partendo dal diritto dell'autore di far valere fin dal principio le sue decisioni circa il copione, si arrivò a costruire l'obbligo per l'autore di avanzare per via giudiziaria (attraverso un sopralluogo) delle proposte relative a un film già ultimato sulla base di un copione fatto da altri. I contratti ebbero una parte secondaria. Anch'essi vennero giudicati esclusivamente sulla base del ruolo che svolgevano nel processo produttivo. Nella misura in cui potevano contemplare (e in effetti lo contemplavano) il diritto, per l'autore, di intervenire nelle decisioni relative al tipo di film da produrre, essi vennero interpretati come parte dell'opera di sabotaggio della produzione svolta dall'autore e misero in cattiva luce tutto il comportamento dell'autore, il che era poi la sola cosa che importasse. L'autore era lo Shylock che insisteva sul suo pezzo di carta per strozzare la società cinematografica. Non essendo in grado di capire esso stesso in quali condizioni si possa produrre un'opera d'arte, il tribunale rinunciò a pretendere che la società producesse un'opera d'arte. Essendo però in grado di capire in quali condizioni si possa produrre un film (come merce all'ingrosso), il tribunale rinunciò anche a pretendere che la società rispettasse i propri contratti. Il nostro punto di vista era

insostenibile. Noi ci ostinavamo testardamente a tenere fermo a dei contratti che ci erano stati concessi in stato di necessità, perché altrimenti li avrebbe sottoscritti (e li avrebbe poi violati) la concorrenza, il che avrebbe significato la rovina della società. Infatti, la società acquistò da noi il film con l'anticipo di quel denaro che la sua vendita avrebbe fatto incassare. Bisognava venderlo prima che fosse stato acquistato. Questi contratti intralciavano la produzione del film, quindi dovevano venir modificati. Si era pattuito che la società non avesse il diritto di intervenire prima che il copione fosse stato ultimato, e il signor Weigert ha tirato un frego su questo accordo. Si era pattuito che gli abbozzi sarebbero stati comunicati oralmente a L. Lania, autore della sceneggiatura. Il signor Weigert li pretese per iscritto. Si era pattuito che si sarebbe dovuto girare soltanto un copione approntato da Lania e approvato dall'autore. Il signor Weigert ha condannato l'autore, che un copione del genere l'avrebbe approvato, perché non aveva approvato quello approntato dalla società... e via di questo passo.

Per farla breve, il signor Weigert ha ritenuto che la società fosse legata non ai contratti che aveva sottoscritto ma a quelli che avrebbe dovuto sottoscrivere. In tal modo la conoscenza del mondo che hanno i giudici ha trionfato su quella che ha l'industria, e dei cattivi contratti sono stati idealmente corretti. E in tal modo il fatto che la società non avesse potuto assoldare il signor Weigert per stipulare il contratto è risultato privo di conseguenze. Nel processo, allora in corso, intentato dal musicista contro la società cinematografica, a questi, parallelamente, venne data ragione e il film fu vietato. La società l'aveva licenziato per un atto di nervosismo e il tribunale dette ragione a lui con la motivazione che si era messo a sufficienza a disposizione della ditta produttrice. Nelle sue proposte (di carattere musicale), proposte che egli continuò a fornire fino all'ultimo, non fu possibile ravvisare niente che costituisse un ostacolo per la produzione e, quanto a quelle che andavano al di là del campo musicale, non c'era nessun bisogno di tenerne conto... Con questa sentenza il tribunale dimostrò il suo disinteresse per la sorte del milione di marchi che era in gioco. L'unica cosa che gli stava a cuore era la produzione. Se però la giustizia "diminuisce" in maniera

direttamente proporzionale alla sua distanza dalla produzione, neanche nelle sue vicinanze essa svolge un ruolo molto brillante. Per poter essere quel fattore di puro calcolo aritmetico di cui si ha bisogno per i calcoli finanziari, il diritto è costretto a ridursi a un livello enormemente primitivo. Quanto più dinamica e complicata diventa la vita economica, tanto più statico e primitivo diventa il diritto. In tal modo però esso diventa di nuovo incalcolabile.

#### IV. *Riepilogo*

Le idee utilizzate in questo lavoro non sono state desunte da un esame del film che la Nero Film A.G. ha tratto da *L'opera da tre soldi*, non sono cioè frutto, per esempio, di una riflessione sul genere di idee relative all'arte, al cinema, agli affari, ecc., che sono necessarie per produrre una porcheria come quella. Si è evitato per principio di fare riferimento al film, e sarà meglio che anche chi legge questo lavoro eviti di prendere in considerazione il pietoso risultato delle solerti fatiche del regista in questione. Altrimenti, di fronte a un risultato del genere, egli non sarà più in grado di vedere l'elemento in un certo senso progressista che è proprio di più d'una di tali idee e che è poi quello che la nostra modesta indagine si propone appunto di mettere in luce. Esistono infatti delle tendenze progressiste, le quali portano a risultati che di per sé rappresentano un regresso. Uno dei motivi di tale fatto è che tali tendenze possono produrre più risultati alla volta (nel nostro caso, per esempio, risultati diversi che non per l'appunto questo film), mentre un altro motivo è dato dalla circostanza che tali tendenze possono incrociarsi con altre.

In pratica, ci troviamo di fronte a un campo estremamente complesso di tendenze e di idee che sono in contraddizione l'una con l'altra. Se il regista in questione sia particolarmente privo di intelligenza è una questione che possiamo lasciare da parte per il semplice fatto che l'industria, nel caso dei registi, non attribuisce all'intelligenza il benché minimo peso. Anche la critica cinematografica – e ciò per noi riveste un'importanza assai maggiore – si è limitata a ignorare, d'accordo con l'industria, il modo idiota in cui è condotta l'azione e la volgarità che pervade tutto il film, e ha

concesso all'“artista” Pabst quel diritto alla stupidità che viene sempre concesso ai poeti lirici, ai pittori, ai musicisti, ecc., e che in realtà più che un diritto è un dovere. La funzione di questi artisti non viene riposta nella sfera dell'intelligenza, quella certa loro carenza di intelligenza in questi ambienti passa sotto il nome di innocenza. Tuttavia, tale stupidità è più un fenomeno concomitante che non una forza motrice di questa produzione. Lo stupore che uno parli quando non ha niente da dire cede il passo alla comprensione, una volta che si venga a sapere che egli è pagato per parlare: il parlare può assolvere a diverse funzioni, ora può servire a richiamare l'attenzione su una data cosa, ora a distogliere l'attenzione da una data cosa. Molti sono del parere che un testo ragionevole li distraiga dalla musica più di uno irragionevole. La stupidità scomparirebbe senz'altro dalla produzione cinematografica se quest'ultima o la stupidità venissero destinate a una funzione diversa. Ciò dipende però completamente dall'ordinamento sociale. E la valutazione delle idee – e questo è il punto più importante – dipende dalle funzioni che esse potrebbero assolvere non solo nel sistema sociale esistente, ma anche nei sistemi sociali concepibili, cioè quelli che si trovano lungo la linea di sviluppo.

Noi abbiamo dedotto delle idee dalla pratica – o più precisamente le abbiamo imposte alla pratica. Si tratta di tendenze d'azione che bisogna cercare di ricostruire a prescindere dal loro risultato (il film). Tali tendenze sono parzialmente in contrasto con certe altre idee che non derivano dalla pratica, ma che sussistono distaccate dalla pratica, di fronte a essa, direi quasi al di sopra di essa: parti della grande ideologia borghese, di origine idealistica.

Alla base di molte di queste idee c'è quella di un inviolabile fenomeno, l'arte, che viene alimentato direttamente dall'elemento umano, pur potendo anche benissimo farne a meno, un fenomeno autonomo di tipo sociale, il quale è in grado di affermarsi contro la società e che può e deve manifestarsi comunque e dovunque non servendosi di tutto l'ambiente che lo circonda, per così dire, che come di un medium. Quando muoiono gli uomini che lo producono esso non muore con loro, e nemmeno il venir meno dei consumatori

può farlo scomparire<sup>24</sup>. La sua utilità viene considerata molto grande, tuttavia si preferisce astenersi dal parlarne, dato che uno dei suoi massimi titoli di nobiltà consisterebbe in una certa inutilità; la sua utilità, a sua volta, consisterebbe nel fatto che in esso è presente un qualcosa che si sottrae a un'utilizzazione volgare e deve venire amato disinteressatamente. La capacità di amare qualcosa disinteressatamente è considerata il fiore dello spirito umano. L'attività artistica viene ricondotta all'impulso di esprimersi innato nell'uomo. Questo è un bisogno originario, si dice. L'uomo si esprimerebbe, così come il pesce nuota. Questa è un'affermazione puramente predicativa e, per poterla utilizzare ulteriormente in sistemi di più larga portata, c'è bisogno della logica aristotelica, che è in grado di operare servendosi di tali affermazioni. Al suo interno il carattere tautologico di tali definizioni non dà fastidio a nessuno e non ci sarebbe alcun bisogno che desse fastidio neanche a noi, se non frapponesse come un muro fra noi e la funzione e non rendesse di conseguenza più difficile l'uso dell'arte. Ora, la pratica, che è quella che deve far uso dell'arte, si trova, date le sue tendenze, in grave contrasto con questa idea di "arte", come abbiamo già detto in precedenza, un contrasto che a quel che pare col passare del tempo diventa sempre più grave. Non c'è quindi alcun bisogno di scomporre e disgregare, mediante l'analisi dei concetti che ne sono alla base, questa idea alla quale fanno riscontro molte altre simili, che sono appunto quelle che costituiscono l'immagine aristotelico-medievale del mondo. È più giusto lasciare che a questo provveda il corso stesso della realtà, non nel senso che ci si debba limitare a rimanere in attesa, ma anzi provocando tale realtà mediante il ricorso a esperimenti e rendendo più visibile il processo col sottoporlo a procedimenti di accelerazione e concentrazione. Bisogna anche far affluire in gran copia nuovi concetti e accrescere in tal modo il materiale logico, dato che molto dipende dal fatto che si tiene fermo con eccessiva ostinazione al vecchio materiale concettuale, che non è più in grado di cogliere la realtà: e questa è la proposta che aveva fatto a suo tempo già Bacone, certo, senza molto successo nel campo delle scienze morali ma con successo



molto maggiore quanto alle scienze tecniche. In qualsiasi modo e per qualsiasi scopo si pensi che l'opera d'arte sia sorta, arriva il momento che essa viene messa in vendita, una vendita di tipo tale da svolgere un'importante funzione completamente nuova nel sistema complessivo dei rapporti umani. La vendita, divenuta così imponente dal punto di vista quantitativo, non solo disciplina i vecchi rapporti mediante usanze prive di conseguenze e corrispondenti, appunto, ai nuovi tempi (usanze che "sono andate di pari passo coi tempi"), ma introduce nella valutazione e quindi anche nella produzione degli scopi completamente nuovi. Non è quindi più possibile attenersi al concetto di opera d'arte per quell'oggetto che viene fuori una volta che l'opera d'arte si sia trasformata in merce, e allora dobbiamo, con cautela e con prudenza ma anche senza timore, lasciar cadere questo concetto se non vogliamo liquidare insieme con esso la funzione di quell'oggetto; infatti, attraverso questa fase bisogna passarci per forza e senza riserve; non si tratta di una deviazione poco impegnativa dalla retta via; ciò che ora avviene a quest'oggetto è qualcosa che lo trasformerà radicalmente e cancellerà il suo passato a tal punto che se si arrivasse a riprendere il vecchio concetto – e perché non ci si dovrebbe arrivare? – esso non risveglierebbe più alcun ricordo dell'oggetto che un tempo esso stava a indicare. La fase della mercificazione finirà col perdere l'elemento che oggi la caratterizza, ma ormai avrà caricato l'opera d'arte di un altro elemento caratterizzante che è proprio di tale fase. Anche la frase: "l'opera d'arte è una merce" sarebbe anzi un'affermazione predicativa di tipo tautologico se non contenesse un qualcosa in più riguardante la sua funzione, un qualcosa che costituisce la sostanza del suo valore.

In questo senso, il fatto che i valori spirituali si trasformino in merci (le opere d'arte, i contratti, i processi sono merci) rappresenta un processo progressista e non si può che approvarlo, presupposto che il progresso venga inteso come un progredire e non come un esser progrediti e che quindi anche la fase della mercificazione venga considerata superabile mediante un ulteriore progresso. Il tipo capitalistico di produzione manda in pezzi l'ideologia borghese. Alcune poche tendenze pratiche che è possibile accertare nella

produzione di un qualunque film, nel modo in cui viene condotto un processo purchessia, sono già quasi sufficienti a illuminare l'inarrestabile marcia trionfale del capitalismo, che da un pezzo si è trasformata in una corsa alla morte alla quale i suoi ideologi non riescono più a tenere dietro. Siamo già al punto che solo la corruzione dà loro da mangiare a mezzogiorno, solo la cattiva coscienza assicura loro un tetto sopra la testa. Ciò che con essi tramonta è quell'esemplare del genere "piccolo borghese" cui si deve la stessa costruzione ideologica che va sotto il nome di "uomo". La tecnica che qui riporta la vittoria e sembra non essere capace di fare altro che rendere possibile il profitto di alcuni dinosauri, e con ciò la barbarie, una volta arrivata nelle mani giuste, sarà in grado di fare ben altro. È compito nostro aiutarla ad arrivare nelle mani giuste. In pratica, la giustizia rende possibile la produzione: come può essa quindi tutelare un'ideologia ("la proprietà intellettuale è intangibile!") che mette in pericolo la produzione? Sul piano pratico la critica favorisce le opere impersonali, sul piano ideologico chiede delle opere personali. Certo, chiunque può rendersi conto che oggi non nascono più opere il cui valore consiste nell'essere espressione irripetibile di una determinata personalità e che, se pure nascessero, non potrebbero più raggiungere l'acquirente; eppure, si continua ancora a ricavare il concetto di grandezza di una personalità solo dal modo in cui essa si esprime in un'opera e si continua a giudicare la riuscita di un'opera soltanto sulla base degli elementi personali che essa riesce a esprimere. Il capitalismo nella pratica è coerente perché è costretto a esserlo. Ma se è coerente nella pratica allora è incoerente nell'ideologia. Ciò che esso fa di utile, lo fa a proprio vantaggio, ma non per questo è utile soltanto per lui. La realtà arriva allora al punto in cui l'unico ostacolo per il progresso del capitalismo è il capitalismo stesso.

#### *V. Sull'allestimento di esperimenti sociologici*

Abbiamo detto che si ha un "esperimento sociologico" allorché, mediante appropriate misure (un appropriato atteggiamento), si provocano e si rendono visibili le contraddizioni insite nella nostra

società. Un esperimento sociologico del genere costituisce contemporaneamente un tentativo di comprendere il funzionamento della “cultura”. Il pubblico pensiero viene liberato dai suoi ceppi e ognuno svolge in esso la parte che gli compete. Si tratta di un processo di pensiero nel senso quasi letterale del termine. La materia si presenta qui come qualcosa di vivo, essa funziona, non è soltanto oggetto di contemplazione. E chi guarda vive anche lui e vive all'interno, non al di fuori degli avvenimenti.

L'esperimento sociologico è un procedimento che consente di far vedere le “condizioni pubbliche” nel loro *sviluppo*. Le tendenze a un ulteriore sviluppo che si manifestano nel campo della pratica si manifestano nel campo dell'ideologia sotto forma di incoerenze. Nella pratica, per esempio, un film viene prodotto collettivamente e viene giudicato opera d'arte prima ancora che il concetto di arte sia arrivato a riconoscere il lavoro collettivo, oppure nella produzione artistica si sviluppa una certa economia pianificata – potere assoluto della domanda sull'offerta – senza però che il concetto di arte appaia disposto a rinunciare alla propria valutazione della personalità, e via di questo passo. È necessario individuare tali incoerenze ideologiche. La cultura borghese non corrisponde a ciò che essa pensa della prassi borghese. Su questo punto non è mai lecito ammettere alcun dualismo. Questa cultura non si innalza neanche di un millimetro al di sopra della sua prassi. Di fronte a ogni atteggiamento borghese bisogna rimanere sempre nel campo della realtà e sollevarsi di volta in volta nel campo della teoria solo di quanto lo permette l'ultimo passo e lo richiede il passo successivo. In ogni procedimento deduttivo sono insiti pericoli enormi. Persino all'induzione non è lecito staccarsi dai fatti concreti, se non con riluttanza, e soprattutto questi fatti stessi debbono venir rappresentati in forma attiva e posti in grado di criticare continuamente la teoria. Infatti, tutto ciò che abbiamo bisogno di ricavare dal nostro sapere sono indicazioni per la nostra condotta e informazioni sulla presumibile condotta dell'avversario.

Per esempio, per mettere in luce le falsificazioni che i reportage illustrati dei giornali borghesi hanno sulla coscienza, il metodo più adatto sarebbe certamente di impiantare la descrizione come se si

dovesse semplicemente mettere il lettore in grado di apprendere un tale metodo di falsificazione. In tal caso, la natura dei falsificatori viene fuori solo quando essa rivela i tratti che sono indispensabili per procedere a tali falsificazioni. Quanto più compiutamente si riesce a tenere al di fuori dell'indagine l'elemento morale, con tanta maggiore efficacia quest'ultimo troverà alla fine soddisfazione. Così anche per un lavoro sul nazionalismo sarebbe molto utile se non ci si limitasse a studiare il nazionalismo come modo di espressione o ad analizzare i nazionalisti, ma si considerasse invece il nazionalismo come proposta, se quindi si sottoponesse a indagine solo quella parte di questa idea che viene messa in pratica e se quindi, in sostanza, si studiasse fino a che punto è possibile metterla in pratica; infatti, ove ci si ponga il problema della possibilità di creare oggi una nazione del tipo di quella necessaria ai nazionalisti per realizzare i loro piani, cioè una nazione che si possa effettivamente mobilitare, ecco che tutti i fattori di tipo economico e ideologico si presenteranno nella collocazione più esatta e più naturale, per esempio idee come quella della comunanza razziale, ecc., nella loro vera luce di materiale propagandistico adatto a farci su delle relazioni. E le cose stanno effettivamente in questi termini, dato che è evidente la grandissima difficoltà di creare unità nazionali con cui sia possibile agire effettivamente nel campo della politica estera.

Un esempio di definizione inutilizzabile è quella che Thomas Mann dà del cinema: "un piacere visivo condito di musica"<sup>25</sup>. Mann descrive il fenomeno guardandolo da un punto di vista da cui esso si presenta come qualcosa di immutabile. Quando si leggono descrizioni del genere, si pensa di aver letto solo delle definizioni e ci si attiene all'usanza di lasciar correre qualunque definizione purché non contenga qualcosa di assolutamente falso, cioè di confutabile. Ciò è molto pericoloso perché le definizioni sono operazioni mediante le quali certe cose vengono collocate in determinati sistemi; se si prescinde da questi sistemi o se li si presuppone, essi, grazie alla definizione, vengono a trovarsi consolidati *in absente*. In tal modo, con ogni cosa nuova (da definire in modo nuovo) si giova alla vecchia in quanto si definisce la nuova partendo dalla vecchia.

La definizione manniana del cinema giova per esempio al romanzo, da cui essa appunto deriva. Ma con questa pseudo-definizione, nella misura in cui il cinema fa effettivamente qualcosa, il cinema non ha nulla a che fare. Il fallimento delle riduzioni cinematografiche di romanzi famosi dimostra che di fatto il cinema svolge già funzioni completamente diverse. Esso distrugge e smaschera tali romanzi e in questi casi non è il cinema a dichiarare bancarotta, bensì il romanzo. Lavorare con i vecchi concetti significa lavorare con concetti quanto mai poco pratici. Il concetto di arte, per esempio, contiene qualcosa di molto vicino all'ostilità per ogni sorta di strumenti tecnici. L'elemento puramente umano (= artistico) viene concepito senza strumenti tecnici, cioè in una forma in cui non si presenta mai. Se l'uomo è l'animale creatore di strumenti – egli non lo è in qualunque definizione inconfutabile –, l'elemento puramente umano può allora comprendere senz'altro anche l'elemento tecnico. Ora, tutte le definizioni che contengono questo concetto di un'arte ostile agli strumenti tecnici, ben lungi dal consentire un uso concreto di quello che di volta in volta è il loro oggetto, tolgono anzi all'“arte” ogni possibilità di far presa e si qualificano come qualcosa che non porta ad alcun risultato. Il punto è però di enunciare definizioni che rendano possibile un uso concreto del loro oggetto.

Anche nel caso che qualcuno allestisse un esperimento simile al nostro o utilizzasse le esperienze ricavate da un tale esperimento unicamente allo scopo di fare un film del solito tipo, cioè un film che “serva allo svago”, che consumi l'“arte”, che sia una merce, che sia reazionario quanto al contenuto e progressista quanto alla forma, che sia un'“opera d'arte” in cui l'“elemento umano” abbia la sua parte, anche nel caso che qualcuno, servendosi di alcune indicazioni dell'esperimento sociologico, volesse mettere in opera, sotto la protezione dei tribunali, tutti gli artifici che favoriscono una tale produzione e, per giunta, si proponesse di farlo agendo in pieno accordo col pubblico, anche in tal caso sarebbe più utile aver realizzato un tale esperimento piuttosto che indicare per quale via si possa pervenire alla conclusione che il cinema tedesco è quantitativamente molto al di sotto del livello di quello russo e persino di quello americano, o che indicare per quale via si generi il

puro e semplice sdegno per il cattivo uso che si fa nel cinema di strumenti tecnici di per sé utili e positivi. Infatti, crearsi nell'immaginazione una determinata "cultura" e pensare di poter indurre la realtà ad accettarla è cosa che non ha la minima probabilità di successo. Con tali deduzioni non si ottiene altro che di privarsi della possibilità di capire il funzionamento della realtà e di scoprire quindi quali siano le tendenze rivoluzionarie e quali quelle reazionarie in ciò che già si sta verificando. L'esperimento mobilita le contraddizioni di questo genere nelle cose e negli avvenimenti e mantiene in moto l'avvenimento anche nel corso dell'indagine.

L'esperimento sociologico mette in luce gli antagonismi sociali *senza però risolverli*. Gli organizzatori debbono quindi prendere essi stessi posizione come parte in causa nel campo di forze degli interessi contrastanti, debbono assumere un punto di vista completamente soggettivo, assolutamente partigiano. È proprio per questo motivo che l'esperimento sociologico si distingue sostanzialmente da altri metodi di indagine, i quali presuppongono, da parte di chi indaga, un punto di vista il più possibile obbiettivo e disinteressato. Pur senza addentrarci troppo in questi metodi, c'è però da dire che proprio perché presuppongono qualcosa che non è il più possibile presupporre, cioè un punto di vista obbiettivo, in un'epoca dominata da una forma sociale totalmente antagonista, essi hanno così scarse prospettive di raggiungere anche il più modesto risultato. In questo caso solo il soggetto che sia parte in causa, che partecipi all'azione è in grado di "conoscere". Una volta presupposta questa soggettività, sarebbe possibile organizzare esperimenti sociologici di qualsiasi ampiezza, sarebbe addirittura possibile descrivere esperimenti che lo stato attuale della tecnica ancora non consente di realizzare, come accade per le operazioni nel campo della chirurgia. Anzitutto però per tali imprese si debbono sviluppare molte occasioni apparentemente di natura privata, e ciò sarebbe possibile mediante uno scambio di funzioni simile a quello che si è verificato nel caso del processo per *L'opera da tre soldi. I tribunali, e di conseguenza la stampa, dovrebbero essere chiamati sistematicamente e su vasta scala a partecipare all'organizzazione di tali esperimenti sociologici*. Dato che il pubblico ministero dello

Stato borghese non rappresenta affatto gli interessi della comunità e che gli interessi delle singole parti lese sono anche quelli delle grandi masse, è possibile utilizzare proprio i procedimenti giudiziari perché il pubblico prenda coscienza di quei più profondi e impercettibili processi sociali che si svolgono ininterrottamente e che costituiscono la prassi borghese. Comprendere l'esperienza sociologica equivale a "trovare dei punti su cui far presa". Ciò non avviene sulla base di un atto intuitivo e non si esaurisce una volta che si sia realizzata tale intuizione. È l'esperienza che deve fornire la base per giungere a un uso concreto delle cose. La maggior parte delle faccende pubbliche, e le più importanti, sono ancor ben lontane dallo sviluppare una presa di coscienza di carattere scientifico. In confronto la scienza lavora naturalmente in maniera più continuativa e sistematica, ma anche per essa ben presto non sarà più sufficiente la soluzione primitiva consistente nell'organizzare congressi in cui ci si scambiano i risultati di un lavoro suddiviso fra i singoli. Occorrono metodi di discussione che siano maggiormente simili a dei processi logici collettivi. Sarà la dialettica materialista a sviluppare tali metodi. Sarà, tuttavia, quanto mai importante che di volta in volta gli oggetti si presentino vivi, colti il più possibile nel pieno della loro funzione, e non morti o tagliati fuori (per esempio allo scopo di meglio esaminarli) dal processo produttivo.

<sup>15</sup> [*Il consenziente e il dissenziente, La linea di condotta, L'accordo: rappresentazione didattica di Baden-Baden, Il libro di lettura per cittadini, Storie del signor Keuner*].

<sup>16</sup> Se i giudici dovessero stabilire che, sulla base della legislazione vigente, l'autore dell'idea originale ha il diritto di intervenire nelle decisioni relative al film, si renderebbe un cattivo servizio ai soggettisti. Attualmente i loro consigli e i loro suggerimenti sono senz'altro graditi, anche se poi debbono venir trasformati ed elaborati in termini cinematografici; ma, ove quel diritto venisse riconosciuto, tutti i produttori cinematografici stabilirebbero esplicitamente nel contratto che il soggettista è escluso da tale collaborazione (Dottor R. Frankfurter, "Frankfurter Zeitung").

<sup>17</sup> Cfr. il paragrafo 12 in cui si dimostra che al di fuori del processo produttivo non esiste alcun diritto.

<sup>18</sup> [*Il vero Jakob*].

<sup>19</sup> [*Tre giorni di arresti semplici*].

<sup>20</sup> [Di Carl Zuckmayer (1931)].

<sup>21</sup> Vedi la recensione di Herbert Jhering a *Il cammino verso la vita* ("Berliner Börsen-Courier").

<sup>22</sup> [Commedia del repertorio popolare tedesco, definita "porcheria" in una critica teatrale del giovane Brecht (1920)].

<sup>23</sup> [*Nient'altro che una ballerina*].

<sup>24</sup> "Anche quando gli uomini non porteranno più perle, le ostriche continueranno a produrne" (citazione a memoria da Hebbel).

<sup>25</sup> *Schünemanns monatshefte*, 1928.