

SPECIALE Hermann Häfker: il cinematografo come sguardo utopico sul mondo

In queste pagine cercherò di collegare la “ragione cartografica” che ha accompagnato lo sviluppo della cultura visiva moderna¹ con una stagione particolare della riflessione sul cinema, quella che nei primi quindici anni del Novecento ha accompagnato la nascita di una teoria del film nell’area di lingua tedesca. Focalizzerò la mia attenzione sugli scritti di Hermann Häfker, autore di una monografia dedicata ai rapporti tra cinema e geografia già nel 1914: *Kino und Erdkunde*, edito dalla casa editrice specializzata Volksvereins-Verlag di Mönchengladbach nella preziosa collana Lichtbühnen-Bibliothek². Una precoce, influente e appassionata orazione per un cinema documentario che valichi i confini, apra lo sguardo, e trovi il suo posto nelle scuole e nelle università, contribuendo a diffondere la conoscenza del mondo, “della patria e delle colonie”³.

Anche sulla scorta del lavoro degli studiosi che si sono già confrontati con questi testi oggi riscoperti quantomeno nel loro valore testimoniale⁴, passerò al vaglio la proposta teorica di questo autore evidenziandone i possibili sviluppi utili a comprendere il valore culturale del film “geografico” agli albori della produzione cine-documentaria. Aprirò confrontandomi doverosamente con il contesto in cui Häfker si muove, quello dei movimenti di riforma culturale ed educativa di inizio secolo, spesso ingenui e velleitari al punto da essere travolti al mutare dei tempi; una *naïveté* che si trasforma in ingenuità anche teorica, facendo dello sguardo documentario un modello utopico di scoperta del mondo non scevro dal portato di ideologia patriottica e coloniale della geografia coeva, di cui accoglie in particolare il mito dell’autenticità del folclorico⁵: una contraddizione che sarà evidente nel passaggio in Germania da un *Naturfilm* (quello difeso da Häfker) a un *Kulturfilm* (quello che entrerà effettivamente in produzione dopo la prima guerra mondiale). Un naturalismo – e questo sarà il nostro secondo passo – che però possiede lampi di preveggenza, immaginando un rapporto immediato, fenomenologico con l’immagine del mondo, di cui trova il principio teorico nella riproduzione e percezione del movimento reale: una geografia di sensazioni e di entusiasmi, che potrebbe piacere alle più giovani generazioni di studiosi culturalisti. L’ultima mossa che compiremo sarà però nuovamente di chiusura critica: gli stessi modelli empatici e vitalistici di costruzione della soggettività, tipici del dibattito culturale di lingua tedesca di quegli anni, e che cercano nelle pagine di *Kino und Erdkunde* il doppio sostegno strutturale (di *Gestell* heideggeriano) dell’apparato filmico e di quello della conoscenza geografica, non potranno che frantumarsi di fronte a quella grave crisi di senso che chiude la *belle époque* ed esplose con la prima guerra mondiale.

Hermann Häfker, nato il 3 giugno 1873 a Brema, è dunque un rappresentante esemplare di quella classe intellettuale che nell’area di lingua tedesca ha atteso e custodito l’avvento di una modernità tecnica e liberale con l’ingresso nel Novecento, ha poi subito i colpi morali e materiali della prima guerra mondiale, ha reagito in disordine e anarchia durante gli anni più creativi della Repubblica di Weimar, e ha finito per soccombere all’avvento di Hitler e alla forza crudele di una reazione tecnocratica. Rappresentante di un mondo variopinto e multiculturale, che trova nella lingua tedesca un veicolo di diffusione e, dapprima a Vienna, poi soprattutto a Berlino, i propri centri propulsivi. Un mondo che scomparirà drammaticamente, senza poter lasciare eredi, e anche questo emerge tristemente da queste nostre poche righe, senza che sia necessario ulteriore commento. Come molti altri protagonisti di quella stagione, Häfker muore nelle brume della seconda guerra mondiale, a Mauthausen, dove era stato rinchiuso da prigioniero politico, il 27 dicembre 1939.

Per iniziare, dobbiamo collocarlo dentro a quel movimento peculiare di reazione all’avvento delle immagini in movimento che fu la cosiddetta *Kinoreform*. Un movimento caratteristico dell’area di lingua tedesca, che nasceva nell’ambito delle molte reazioni alla modernizzazione tipiche della fine del

SPECIALE secolo precedente (le *Reformbewegungen*, appunto), e più precisamente degli ampi dibattiti condotti da educatori, insegnanti, accademici, pubblicitari e politici su una rinnovata idea di gioventù e sulle corrispondenti necessità di nuovi modelli pedagogici e di un diverso patto sociale. I riformisti, alla fine del primo decennio del Novecento, stavano ampliando la loro influenza sui dibattiti pubblici relativi alla nuova scuola, tanto che proprio nel 1908 venne fondata una federazione nazionale (“Allgemeiner deutscher Verband für Erziehungs- und Unterrichtswesen”), che garantiva la più ampia circolazione degli ideali di autonomia della persona sottesi alle proposte di riforma, e non è un caso che in quel frangente arrivino a confrontarsi anche con il cinematografo, protestando spesso per un fenomeno commerciale, a loro dire fuori controllo e che avrebbe necessitato a sua volta di una riforma morale (la *Kinoreform*). I primi studi sul dibattito sul cinema di quegli anni sottolineano proprio la coerenza con una concezione borghese e conservatrice dello spazio pubblico e del prodotto culturale di cui i *Kinoreformer* sarebbero stati portatori (è questo per esempio l’approccio di Heinz B. Heller)⁶; mentre oggi si preferisce ricordare l’ampiezza degli interessi e dei progetti politici raccolti nel movimento, capace di offrire spunti fecondi di interpretazione del fenomeno filmico, in uno spettro che andava da autori effettivamente vicini anche alle destre radicali, più spesso conservatori democratici e impegnati nelle istituzioni, in molti casi però progressisti che cercavano nelle *Reformbewegungen* modelli di pensiero liberale, se non sviluppi esplicitamente libertari e fin anarchici (si pensi alle espressioni artistiche che si stavano per raccogliere sul Monte Verità, in Svizzera, o alle culture del corpo libero, così come a quelle dell’*Ausdruckstanz*, la *modern dance* espressiva, che nasce in questi stessi anni e in questo stesso alveo)⁷. È proprio tra questi ultimi che possiamo inserire Hermann Häfker, uno scrittore e intellettuale free-lance, che, non subendo le costrizioni consuete a chi lavorava all’interno delle istituzioni educative, può seguire la sua indole progressista propugnando una visione ideale di arte del film negli organi più rappresentativi del movimento: dapprima, alla fine del primo decennio del secolo, sulla rivista dell’esercizio cinematografico *Der Kinematograph*, che cercava nei *Kinoreformer* una legittimazione della filiera, dando loro ampio spazio⁸; successivamente, su quello che fino alla fine della Prima guerra mondiale sarà il vero e proprio organo critico-teorico della *Kinoreform*, la rivista *Bild und Film*, fondata nel 1912 a Mönchengladbach per i tipi del Volksvereins-Verlag, l’editore di riferimento del movimento. Non va sottovalutato però neppure l’impegno organizzativo di Häfker: viene accreditato infatti della fondazione di quella che forse è la prima associazione di cultura del film di ambito riformista, il circolo Bild und Wort di Dresda, una “società per il miglioramento della cinematografia”, tra l’inverno 1908 e la primavera 1909⁹. Il film diventa così da problema sociale un ideale educativo, da raggiungere spingendo per una produzione accorta e moralmente impegnata, per la diffusione del film educativo (*Lehrfilm*) e naturalistico (*Naturfilm*), e per un suo uso sempre più massiccio a fini pedagogici ed educativi.

Come molti della sua generazione, Häfker viene travolto dagli avvenimenti della Grande Guerra: si infiamma nella propaganda bellica, si impegna per una cinematografia al servizio della missione nazionale, e tornerà infine dal fronte di guerra con convinzioni meno patriottiche. Al suo biografo Helmut H. Diederichs risulta impegnato, nel 1918, nella comunità artistica anarchica di Wordspede¹⁰; successivamente Häfker partecipa ai movimenti rivoluzionari spartachisti, aderendo alla repubblica dei consigli di Brema nel gennaio 1919, un esperimento di matrice sovietica che viene represso nel sangue. Negli anni successivi, dovrà appoggiarsi al mecenate Ludwig Roselius, magnate del caffè (inventore del decaffeinato e fondatore a Brema della nota fabbrica Hag) per garantirsi una sussistenza. In questa fase diraderà in realtà anche il suo contributo al dibattito sul cinema (dibattito che andava invece variamente istituzionalizzandosi e aprendosi a una nuova generazione di autori), occupandosi di altre avventure intellettuali, come l’esperanto, di cui divenne un esperto di buona fama, o la traduzione parziale in tedesco dell’epopea del *Gilgamesh*¹¹.

Il primo storico contemporaneo a contestualizzare più correttamente e rivalutare il contributo teorico di

SPECIALE Häfker è stato Jörg Schweinitz, che in una sua raccolta di documenti del primo ventennio del Novecento, cercando di rendere giustizia alla complessità dei movimenti della *Kinoreform*, ha dato particolare risalto alla prima monografia del Nostro dedicata al cinema, *Kino und Kunst*, pubblicata nel 1913 sempre dal Volksvereins-Verlag di Mönchengladbach nella stessa collana Lichtbühnen-Bibliothek¹², e in cui Häfker riprende i suoi articoli degli anni precedenti e costruisce una difesa del valore estetico del film, a partire dall'assunto che la cinematografia possa essere letta come la concreta realizzazione di quell'opera d'arte totale, così cara alla cultura coeva di lingua tedesca. Schweinitz sottolinea come la critica tedesca di quel periodo sia soprattutto alla ricerca del riconoscimento di una qualità stilistica propria del nuovo mezzo, che permetta di trovare una legittimità che non gli è possibile raggiungere con i grandi temi e contenuti ideali, come invece può fare la letteratura: da qui il paradosso di una "appropriazione" dell'idea di progresso tecnico cinematografico che rifiuta il volgare prodotto commerciale comunemente distribuito nelle sale, sublimando la fascinazione repressa in una precisa volontà di riforma¹³. Per Häfker, critico tra i primi alla fine del primo decennio del secolo, quella chiave di legittimazione è giuramento di fedeltà al reale, la via di riforma un cinema di impronta naturalistica.

Sempre a partire dalla prima metà degli anni Novanta, è stato proprio Helmut H. Diederichs a ricostruire il quadro generale della pubblicistica tedesca in alcune opere fondamentali relative sia agli anni della formazione di una critica cinematografica e di un'editoria specializzata, sia all'evolversi del dibattito sul cinema in direzione di un'estetica formale¹⁴. In questo contesto Diederichs ha mostrato in particolare l'importanza del rapporto con il teatro e delle lotte fra le rispettive associazioni di categoria che a partire dal 1908, in rapporto diretto con il modello francese (S.C.A.G.L.-Pathé), porta per così dire a un'emancipazione dal teatro anche da un punto di vista della fondazione teorica, inizialmente in prospettiva di una definizione di una specifica attorialità nel cinematografo, e successivamente (a partire almeno dal 1911-1912) nei termini di una assunzione della nozione di autorialità dal teatro stesso e dalla letteratura¹⁵. A oggi risultano invece meno chiari i contorni delle riflessioni che hanno cercato di leggere l'esperienza della visione cinematografica sullo sfondo delle culture visive della modernità, anche se proprio Diederichs ha riproposto recentemente gli interventi di Hermann Häfker quali come snodi centrali nella storia delle teorie del film, in quanto rivelatori di un modello forse arcaico ma efficace di naturalismo, spinto fino alla ricerca di effetti di realtà documentarizzanti *ante litteram*¹⁶. Diederichs riconosce il riferimento di Häfker alle teorizzazioni neoromantiche imperniate sulla nozione di *Gesamtkunstwerk*, ma sottolinea il grande interesse che Häfker esprime, in particolare in *Kino und Kunst*, per la riproduzione del movimento reale esistente in natura, facendone quell'elemento specifico e addirittura galvanizzante che garantisce il piacere estetico nella visione cinematografica¹⁷. Per lo storico tedesco, *Kino und Kunst* è una tappa fondativa di ogni realismo cinematografico, e si appoggia su due pilastri che anticipano riflessioni di molto posteriori¹⁸: da un lato "la bellezza del movimento naturale", appunto, che il film riesce a rievocare "visivamente in tutta la sua ricchezza non falsata e non limitata [...]. Questo è il potere inaudito che ora è in mano al genere umano: questa pittura del tutto, del vero e del vivo!"¹⁹. Dall'altro, e a complemento, la tecnica e il gioco delle luci, che – ben orchestrato – può permettere di riconoscere anche i dettagli meno evidenti²⁰.

La "fedeltà documentaria" invocata a chiare lettere da Hermann Häfker in *Kino und Kunst*²¹ è il punto di partenza anche per il volume successivo, dedicato a una disciplina che appare all'autore di Brema come un contenuto d'eccellenza per la nuova arte e pedagogia cinematografica: la geografia. *Kino und Erdkunde* è un pamphlet schematico e di immediato impatto, come nella linea editoriale della collana: un'introduzione incisiva anticipa due capitoli complementari, il primo dedicato allo specifico cinematografico, e in cui si riprendono gli assunti teorici di *Kino und Kunst* sottolineandone la portata educativa, l'altro dedicato alla geografia e all'uso che si può fare di un film geografico – l'archiviazione di testimonianze da un mondo che scompare inesorabilmente ("monumenti naturali" e antropologici)²², la

SPECIALE misurazione di fenomeni naturali e in particolare delle leggi del tempo²³, la riproduzione, concentrata in pochi minuti, dei grandi cambiamenti naturali e urbanistici²⁴.

Diederichs sottolinea in particolare il ruolo di rinforzo che assume *Kino und Erdkunde* nella riflessione sul cinema di Häfker: la cinematografia è “uno strumento per far saltare i limiti dello spazio e del tempo”²⁵, certo, ma va questo assunto inteso senz’altro non nel senso di una riflessione sulle possibilità linguistiche del montaggio, piuttosto ancora una volta in senso di una totale riproducibilità del reale nell’immagine²⁶. Anche Giorgio Avezù, che si è molto recentemente confrontato proprio con l’Häfker teorico di un film “geografico” (*erdkundlicher Film*) raccoglie questo spunto e ne interpreta l’idea di cinematografo scientifico e documentario nel senso di un realismo ingenuo, che si fissa su una impossibile, utopica indessicalità assoluta dell’immagine, e può realizzarsi all’interno di una pratica di riconoscimento condivisa, la sanzione della stessa scientificità²⁷. Per Avezù, giustamente fondamentali, in una storia della ragione cartografica sviluppata attraverso l’immagine cinematografica, sono nell’opera di Häfker proprio le pratiche di istituzionalizzazione e di certificazione, di archiviazione e di catalogazione: “Häfker sembrava avere in mente qualcosa di simile al progetto utopistico di documentazione del mondo di Albert Kahn (che in effetti era stato inaugurato un paio di anni prima della pubblicazione di *Kino und Erdkunde*), e si immaginava un naturale impiego pedagogico del cinema con l’introduzione di una grande cineteca scolastica”²⁸.

Non siamo lontani dalle tesi di Daston e Galison sulla costruzione dell’oggettività scientifica della modernità: non più rivelazione del reale, ma insieme di convenzioni che garantiscono uno sguardo condiviso sul mondo; questo spinge a usufruire dell’apparato (anche quello di riproduzione cine-fotografica) in virtù non tanto della sua verità quanto, da un lato, della sua verisimiglianza, dall’altro della stessa strutturabilità di metodo, e come corollario determina la necessità di meta-competenze e di una istituzionalizzazione dei saperi (anche di quello sulla tecnologia cine-fotografica) che possono diventare autoreferenziali.

The practices of observation – the frozen pose of the field naturalist, the delicate manipulations of the microscopist, the observatory vigils of the astronomer, the lab-notebook jottings of the chemist – are genuine technologies of the self, often consuming more time than any other single activity. Starting in the seventeenth century, at the latest, scientific observation became a way of life²⁹.

Rispetto a una valutazione del naturalismo di Häfker in termini positivisti e quasi profetici (Diederichs), o anche più moderatamente intesa a segnalare una ingenuità di fondo, riscattata dalla capacità di osservazione e definizione della questione dello stile (Schweinitz) o dalla consapevolezza del regime di condivisione e di verifica che vige nel campo scientifico e ne organizza lo sguardo, in particolare quello cartografico (Avezù), occorre però, a mio avviso, aggiungere un ulteriore e complementare livello di complessità. Insistendo proprio sulla nozione di autoreferenzialità, o meglio di “tecnologie del sé”, che Daston e Galison riconducono proprio alla cultura scientifica che si affaccia sugli inizi del Novecento: dispositivi di autorappresentazione e di costruzione della soggettività.

Anzitutto, lo stesso Diederichs deve ammettere che in Häfker lo sguardo geografico è a tal punto immerso nei luoghi che vuole riprodurre da voler diventare sguardo sulla totalità delle cose, e in questo senso immagine in toto della natura (e per questo, abbiamo visto, etichettabile come *Naturfilm*)³⁰. In questo, il teorico del cinema riprende lo spirito e le ossessioni del suo tempo. In *Mensch und Erde*, il suo discorso di saluto al primo congresso dei movimenti giovanili tedeschi (Freideutscher Jugendtag), tenutosi l’11 e 12 ottobre 1913 ed evento centrale nella formazione di un immaginario liberale, progressista e di emancipazione generazionale, Ludwig Klages, l’allora popolare fondatore della caratterologia, aveva fatto appello a una riscoperta delle forze vitali della natura, criticando veementemente la distruzione

SPECIALE delle ricchezze naturali³¹. Parole che risuonano nelle pagine di *Kino und Erdkunde* dedicate allo specifico geografico dell'arte cinematografica, laddove indica nei compiti della geografia scientifica la "protezione della natura" e "dove non fosse possibile", con riferimento alla cinematografia scientifica, "la conservazione dei monumenti della natura quantomeno per immagini"³².

In alcuni passaggi degli scritti di Häfker traspare una fiducia nel mezzo che va oltre la fantasia di una rivelazione delle cose. La tecnica garantisce una conoscenza addirittura superiore rispetto all'esperienza quotidiana, la natura si può esprimere nelle immagini in quella sua viva pienezza che sfugge allo sguardo disattento: l'uso delle immagini cinematografiche nell'insegnamento della geografia rende possibile "osservare e misurare ciò che sfugge (*das Flüchtige*) in tutta calma e con comodo e con tutte le ripetizioni che vogliamo, ci permette insomma a certe condizioni una percezione sensoriale più precisa, un'immersione sensoriale più profonda, e una conseguente presa di consapevolezza superiore a quella che ci offre lo stesso sguardo sulle cose". Del resto, "Siamo nell'epoca della piena realizzazione dei sensi attraverso la tecnica"³³. Una fiducia che nasceva dalla stessa base concettuale della teoria estetica del *Kinoreformer* di Brema: la bellezza del movimento, che supera la stessa meraviglia dell'ostensione fotografica (dunque, la sua indessicalità). La fotografia potrebbe a sua volta, riconosce in effetti Häfker, offrirci uno sguardo sul reale. Ma lo fa senza aggiungere "la freschezza dell'esperienza sensoriale", i suoi paesaggi, le case e gli uomini sono "corretti", ma "noiosi": "la fotografia ci dà troppo poco di loro, ci vuole convincere che gli uomini e le cose non siano che ombre immobili, che vediamo come da remote lontananze". Neppure la stereoscopia, "che le aggiunge la plasticità", riesce a soddisfare il nostro bisogno di verità, offrendoci invece un "effetto angosciante di marionette imprigionate in un istante di realtà"³⁴.

Non a caso, nei passaggi più raffinati di *Kino und Kunst*, l'autore riportava la bellezza del movimento al ritmo ultimo delle cose, alla loro anima.

È proprio perché si rispecchiano nei movimenti delle cose che colpiscono, che gli accadimenti elementari – l'alzarsi e l'acquietarsi del vento, l'accendersi e spegnersi della luce, anche i ritmi sovradimensionati – acquistano per noi qualcosa di spirituale³⁵.

E sono infine gli stessi ritmi che ci muovono interiormente, facendoci risuonare dell'espressione ultima delle cose (l'*Ausdruck*) e dell'atmosfera dei paesaggi (la loro *Stimmung*). Per questo Häfker insiste sulla compiutezza dello sguardo, e sui tempi delle riprese, contrario alle inquadrature da due o tre secondi che "feriscono la nostra vita nervosa":

ogni scena di movimento deve durare tanto a lungo, finché nello spettatore la serena pace cosmica che aleggia sui più selvaggi movimenti non sarà tornata loro padrona [...]. Così a lungo, che l'atmosfera che innerva anche le cose più quiete, i deserti, la solitudine dei boschi, non abbia potuto venire a espressione³⁶.

Quello che emerge è dunque proprio l'utopia di una macchina che permette l'assoluto controllo sulla natura, un naturalismo che nasconde un potere di riconoscimento del senso ultimo delle cose e della vita. Un modello empatico e proiettivo di conoscenza, che Häfker eredita dalle filosofie della tecnica e dalle psicologie estetiche ottocentesche, e in cui appaia cinematografico e sapere geografico in quanto meccanismi di proiezione di questo sogno in forma scenica e simbolica, e garanzia ultima di senso e di identità. Dispositivi di controllo su ciò che conosciamo, perché ci permettono di esercitare potere attraverso la definizione e la misura del ritmo essenziale delle cose. L'utopia ultima del progresso.

La crisi della cultura positiva, che verrà accelerata e amplificata spaventosamente dalle devastazioni

SPECIALE materiali e morali della prima guerra mondiale, sembra nei primi anni Dieci del Novecento richiedere di ritornare all'esperienza individuale e al suo fondamento corporeo. In molti campi la necessità non è più quella di cogliere una forma ideale – mai compiuta –, ma di far emergere la propria individualità attraverso le diverse espressioni corporee: gesti, movimenti, sguardi, la grafia, la stessa creatività artistica, non sono più lette come adesione al mondo che mi circonda, ma come emersione istintiva di un'identità profonda, stratificata e forse non conciliabile. Nel 1913 proprio Ludwig Klages, il cui pensiero risuona con chiarezza nei testi di Hermann Häfker, in una nota puntigliosa del suo testo fondamentale sul movimento espressivo, *Ausdrucksbewegung*, attacca però proprio il maestro Theodor Lipps, di cui pure aveva condiviso l'assunto fenomenologico di base: la teoria dell'empatia. La sua nozione di *Einfühlung* pecca, dice, in quanto derubrica la forma dell'espressione a semplice "apparenza estetica". L'arte come comunione di anime non è dunque che un'illusione, il movimento non esprime altro che movimento, l'istinto originario di ogni individualità³⁷. Nelle tenebre del conflitto anche la cinematografia naturalistica e geografica perde la sua innocenza, e diventa *Kulturfilm*: costruito opaco, coacervo di confini mai consolidabili e sempre combattuti e bricolage di frammenti identitari, che facilmente spinge, e spingerà, all'asservimento. Nella confusione di quegli anni, anche Häfker scivola, ed è forse inevitabile per una generazione cresciuta nel mito della tecnica come espressione di sé e delle opere d'arte totali, nella retorica bellica senza vie d'uscita: "La guerra è stata finora la migliore *Kinoreform* che si sia data"³⁸. L'utopia del film geografico è pronta a trasformarsi in distopia.

Massimo Locatelli

Note

1. Rinvio per una contestualizzazione più ampia della questione cartografica a Giorgio Avezù, *L'angoscia geografica del cinema. Persistenza e crisi della ragione cartografica nel film contemporaneo*, Diabasis, Parma 2017 (in corso di pubblicazione) e in generale agli altri contributi di questo fascicolo.
2. Hermann Häfker, *Kino und Erdkunde*, Volksvereins-Verlag, Mönchengladbach 1914.
3. *Ivi*, p. 4.
4. Una recente antologia in lingua inglese di testi teorici tedeschi dei primi decenni inserisce l'Introduzione di *Kino und Erdkunde* tra le testimonianze più significative di ciò che i curatori chiamano "le trasformazioni dell'esperienza", in particolare della sensazione nuova e caratteristica della modernità che il mondo intero si sia messo "in movimento". Cfr. Anton Kaes, Nicholas Baer e Michael Cowan (eds.), *The Promise of Cinema: German Film Theory (1907-1933)*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2016, p. 51.
5. "[Nel campo delle scienze dell'uomo] si tratta abbastanza spesso della rappresentazione di un'inevitabile estinzione. In tutti i casi ci si trova in ogni modo di fronte a cambiamenti, vuoi graduali, più spesso improvvisi, di ciò che appare". Hermann Häfker, *Kino und Erdkunde*, cit., p. 29.
6. Heinz-B. Heller, *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*, Niemeyer, Tübingen 1985. Lo stesso Häfker è in effetti spesso e volentieri fortemente critico del carattere popolare del film e in particolare del film di finzione: "Per condannare l'odierna produzione di film di finzione basta un dato: la loro presa sulle masse (*Massenhaftigkeit*)". Hermann Häfker, *Der Kino und die Gebildeten: Wege zur Hebung des Kinowesens*, Volksvereins-Verlag, Mönchengladbach 1915, p. 43.
7. Cfr. Massimo Locatelli, "Cultura materializzata nel corpo. Anita Berber e Valeska Gert", *Immagine*, n. 9 (2014), pp. 111-142.
8. Il primo dei suoi molti contributi a *Der Kinematograph* è già un intervento di ricerca estetica:

- SPECIALE** Hermann Häfker, "Zur Dramaturgie der Bilderspiele", *Der Kinematograph*, n. 32 (1907), ristampato in Helmut H. Diederichs (Hrsg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004, pp. 48-51.
9. Una rivista specializzata coeva, in un riquadro non firmato di commento sulle prime attività del circolo, fa plausibilmente riferimento a un sostegno della Ernemann, la casa di produzione di macchine da presa che dominava già il crescente mercato amatoriale e aveva sede proprio a Dresda. S.a., s.t., *Die Lichtbild-Bühne*, n. 51 (1909), p. 557.
10. Helmut H. Diederichs, "Hermann Häfker", in: *Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Verlag Edition Text + Kritik, München 1985, 3. Lieferung, s.p. Cfr. anche la scheda <https://de.wikipedia.org/wiki/Hermann_Häfker> (ultimo accesso 1 luglio 2016).
11. Hermann Häfker, *Gilgamesch. Eine Dichtung aus Babylon*, Callwey, München 1924.
12. Id., *Kino und Kunst*, Volksvereins-Verlag, Mönchengladbach 1913. Diederichs ha ripubblicato un estratto di *Film und Kunst* come Hermann Häfker, "Die Schönheit der natürlichen Bewegung", in Helmut H. Diederichs, *Geschichte der Filmtheorie*, cit., pp. 91-101.
13. Jörg Schweinitz (Hrsg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Reclam, Leipzig 1992, pp. 89-96, p. 293.
14. Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Verlag Robert Fischer + Uwe Wiederoither, Stuttgart 1986, e *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum ersten Weltkrieg*, tesi di abilitazione discussa presso la J.W. Goethe-Universität Frankfurt am Main, 1996, <www.asw.fh-dortmund.de/diederichs/pdfs/habil.pdf> (ultimo accesso 1 luglio 2016). Sulla *Kinoreform*, cfr. in particolare pp. 27 sgg. Mi permetto però di rinviare per un panorama complessivo in lingua italiana anche a Massimo Locatelli, Leonardo Quaresima (a cura di), *Microteorie: cinema muto tedesco*, numero monografico di *Bianco e Nero*, n. 556 (2006).
15. Helmut H. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, cit., pp. 249 e sgg. per quanto riguarda la proposta di un modello basato sulla sottolineatura delle qualità attoriali, o *Schauspielertheorie*, e pp. 35 e sgg. per ciò che concerne il più noto dibattito sull'*Autorenfilm* e il contemporaneo coinvolgimento di letterati e drammaturghi nella scrittura per il cinema. Cfr. Anche Id., "The Origins of the 'Autorenfilm' / Le origini dell'Autorenfilm", in Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, Le Giornate del Cinema Muto/Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1990, pp. 380-401.
16. Helmut H. Diederichs, *Geschichte der Filmtheorie*, cit., in particolare p. 17.
17. Cfr. Helmut H. Diederichs, "Naturfilm als Gesamtkunstwerk. Hermann Häfker und sein 'Kinetographie'-Konzept", *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, n. 8 (1990), pp. 37-60. Cfr. anche Id., *Geschichte der Filmtheorie*, cit., p. 17.
18. Diederichs fa riferimento tra altri passaggi a un articolo di Häfker che anticipa il realismo kracaueriano anche nei termini, parlando di una *Echtkinematographie* (cinematografia della verità) come di una "redenzione del reale". Hermann Häfker, "Kinoschulen und Kriegsverletzte", *Bild und Film*, n. 10 (1914-15), p. 202, cit. in Helmut H. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, cit., p. 182, n. 1789.
19. Hermann Häfker, "Die Schönheit der natürlichen Bewegung", cit., p. 91.
20. *Ivi*, p. 94, p. 98.
21. Hermann Häfker, *Kino und Kunst*, cit., p. 12.
22. Id., *Kino und Erdkunde*, cit., p. 29.
23. *Ivi*, p. 30.
24. *Ibidem*.
25. *Ivi*, p. 4.
26. Helmut H. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, cit., p. 188.

- SPECIALE** 27. “Per Häfker era fondamentale, perché il cinema funzionasse come mezzo geografico, che il referente delle immagini fosse proprio quello dichiarato nei cataloghi delle compagnie cinematografiche, che però purtroppo, lamentava, non sempre erano corretti”, Giorgio Avezzù, *op. cit.*
28. Cfr. *Ivi*. Il riferimento è a Hermann Häfker, *Kino und Erdkunde*, cit., p. 42.
29. Lorraine Daston, Peter Galison, *Objectivity*, Zone Books, New York 2007, p. 234.
30. Helmut H. Diederichs, *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*, cit., p. 191.
31. Ludwig Klages, *Mensch und Erde* (1913), Diederichs, Jena 1937; ed. italiana: *L'uomo e la terra*, Mimesis, Milano 1999.
32. Hermann Häfker, *Kino und Erdkunde*, cit., p. 29.
33. *Ivi*, p. 12.
34. *Ivi*, p. 15.
35. Hermann Häfker, “Die Schönheit der natürlichen Bewegung”, cit., p. 94.
36. Id., *Kino und Erdkunde*, cit., p. 37.
37. Ludwig Klages, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, Verlag von Wilhelm Engelmann Leipzig 1913, nota 4, p. 100.
38. Hermann Häfker, “Kinematographie und Krieg”, *Bild und Film*, n. 1 (1914-15), p. 1.