

Domenica Spinosa

Il turismo di massa “come ornamento” nella prospettiva critica di Siegfried Kracauer. Con due brevi focus cinematografici

“Il viaggio si è ridotto alla pura esperienza dello spazio
[zum puren Raumerlebnis]”

S. Kracauer, *Die Reise und der Tanz* (1925)

Breve premessa

Com'è noto, oggi il dibattito, a partire da una prospettiva tipica degli studi umanistici, intorno al fenomeno del turismo di massa negli scenari attuali del capitalismo globalizzato, che ha profonde ricadute, sempre più evidenti, nell'ambito socioeconomico delle nostre comunità urbane come anche in quello squisitamente antropologico, è all'ordine del giorno e comporta urgenti riflessioni che da più parti stanno emergendo nel dibattito contemporaneo¹. Il presente contributo intende affrontare il tema in oggetto facendo riferimento, sulle prime, alla presa di posizione di Siegfried Kracauer risalente alla metà degli anni '20 del secolo scorso che permette, ancora con profitto, di mettere a fuoco alcuni aspetti peculiari del problema, per poi estendere lo sguardo ad alcune opere cinematografiche che consentono di “pensare molto”, in particolare, espressioni e modalità d'essere del fenomeno, soprattutto per le quelle che sono le sue conseguenze in campo strettamente sociale.

¹ Cfr. C.M. Hall (ed. by), *The Wiley Blackwell companion to tourism*, Wiley-Blackwell, Hoboken (N.J.) 2024, H. Pechlaner, E. Innerhofer, J. Philipp (eds. by), *From overtourism to sustainability governance. A new tourism era*, Routledge, New York 2024, R. Sharpley, D.J. Telfer, *Rethinking tourism and development*, Edward Elgar Publishing, Cheltenham (UK) 2023 e J. Tribe (ed. by), *Philosophical Issues in Tourism*, Channel View Publications, Bristol-Buffalo-Toronto 2009. Tra i contributi italiani, si veda: M. D'Eramo, *Il selfie del mondo. Indagine sull'età del turismo da Mark Twain al COVID-19*, Feltrinelli, Milano 2022 (nuova ed. rivista e aggiornata); rispetto al tema dell'iperturismo (o, anche detto, *overtourism*) in relazione all'annoso problema attuale legato alla crisi abitativa delle città italiane, si veda il caso di Napoli analizzato nel seguente recentissimo studio: L. Rosso-mando, *L'impresa del bene. I Quartieri spagnoli, fra Terzo settore e turistificazione* (Carocci, Roma 2025).

I. Teoria critica del viaggio turistico in Kracauer: tra *Lebensphilosophie*, teologia e sociologia

Siegfried Kracauer², durante la sua non breve attività di giornalista professionista per la “Frankfurter Zeitung” che svolse dall’inizio degli anni ‘20 fino al 1933³ (anno del suo esilio forzato prima in Francia e poi negli Stati Uniti), firma, tra gli altri, un ancora oggi interessante articolo dal titolo *Die Reise und der Tanz*. Per la precisione, tale contributo venne pubblicato il 15 marzo 1925, appena un mese dopo l’uscita del suo “trattato filosofico” sul *Detektiv-Roman*⁴. Entrambi i lavori risentono

² Per gli studi su Kracauer, cfr. M. Kessler, T.Y. Levin (Hrsg.), *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen*, Akten des internationalen, interdisziplinären Kracauer-Symposiums Weingarten, 2.-4. März 1989, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1990; poi anche J. Ahrens, P. Fleming, S. Martin, U. Vedder (Hrsg.), “Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt”. *Beiträge zum Werk Siegfried Kracuers*, Springer VS, Wiesbaden 2017; più recentemente, S. Biehl, H. Lethen, J. von Moltke (Hrsg.), *Siegfried Kracuers Grenzgänge. Zur Rettung des Realen*, Campus Verlag, Frankfurt-New York 2019 e A. Huyssen, “Topographies of Culture: Siegfried Kracauer”, in P. E. Gordon, E. Hammer and A. Honneth (eds. by), *The Routledge companion to the Frankfurt School*, Routledge, New York-London 2019, pp. 107-120.

³ Cfr. H. Stalder, *Siegfried Kracauer. Das journalistische Werk in der “Frankfurter Zeitung” 1921-1933*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003 e H. Band, *Mittelschichten und Massenkultur. Siegfried Kracuers publizistische Auseinandersetzung mit der populären Kultur und der Kultur der Mittelschichten in der Weimarer Republik*, Lukas Vlg f. Kunst- u. Geistesgeschichte, Berlin 1999; ma anche il capitolo “Kulturkritische Kurzsessayistik: Siegfried Kracauer”, in E. Rautenstrauch, *Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Zur Kulturkritik in den Kurzsays von Joseph Roth, Bernard von Brentano und Siegfried Kracauer*, transcript Verlag, Mainz 2016, pp. 237-329. Come è stato già precisato da Miriam B. Hansen, Kracauer in quel periodo licenziò ben “quasi duemila articoli e recensioni”, in M.B. Hansen, “Introduction” to S. Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of physical Reality* (1960), Princeton University Press, Princeton 1997², p. X; tr. it. “Prefazione” a *Teoria del cinema. La redenzione della realtà fisica* (1962), a cura di L. Quaresima, pref. di M.B. Hansen, CUE Press, Imola (Bo) 2022², p. 12 (tr. tedesca: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964, oggi 2005³). Per un quadro generale del contesto in cui il ‘giovane Kracauer’ si forma e compie i suoi primi studi, cfr. A. Bruzzone, *Siegfried Kracauer e il suo tempo (1903-1925). Il confronto con Marx, Simmel, Lukács, Bloch, Adorno, alle origini del pensiero critico*, Mimesis, Milano-Udine 2020. Sia concesso, inoltre, di rinviare a D. Spinosa, *Non solo cinema: Kracauer interprete di Troeltsch e di Weber ai tempi della Wissenschaftskrisis. Nota preliminare a un caso di studio*, in G. Morrone, C. Russo Krauss, D. Spinosa, R. Visone (a cura di), *Costellazione Max Weber. Studi in onore di Edoardo Massimilla*, FedOA Press (collana: “Studies in Neo-Kantianism”), Napoli 2023, pp. 223-239, insieme al lavoro di traduzione del saggio kracaueriano del 1923, *Die Wissenschaftskrisis. Zu den grundsätzlichen Schriften Max Webers und Ernst Troeltschs*, apparso nel 2023 (vol. X, f. 1) della rivista “Aisthema, International Journal” (a cura di D. Spinosa, pp. 181-199) col seguente titolo: *La crisi della scienza. Sugli scritti fondamentali di Max Weber e di Ernst Troeltsch*.

⁴ S. Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Eine Deutung* (1925), in Id., *Werke*, Bd. 1, herausgegeben von I. Müllder-Bach, unter Mitarbeit von M. Wenzel, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006, pp. 107-211; tr. it. di R. Cristin, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*

di almeno due caratteristiche proprie dell'impianto metodologico che in quel periodo andavano contraddistinguendo gli studi di Kracauer: da un lato, avviare una radicale indagine, di taglio fenomenologico, riguardo le metamorfosi della *ratio* moderna (che, di conseguenza, si presentava anche come critica al dissolvimento del senso del religioso nella società borghese), dall'altro approfondire le relazioni fra i fenomeni relativi al *Kitsch* e la volontà di dominio del capitalismo avanzato. Di fondo a ciò, per il giovane Kracauer v'è, dal punto di vista teoretico, l'insistere nell'affidarsi alla composita e consistente pregnanza del mondo del vissuto in contrapposizione all'intellettuale riduzione esplicativa dei suoi fenomeni⁵. Tutto questo insieme problematico di temi e di metodi aveva già ricevuto in Kracauer un'oggettivazione importante, ovvero la sua *Soziologie als Wissenschaft* del 1922, che continua a fare da sfondo, ancora nel 1925, alle sue indagini intorno alle contemporanee "disillusioni" (se si vuole, ai disincantamenti, o per dirla con Remo Bodei, "ai sogni collettivi ad occhi aperti" delle "aspirazioni inconsapevoli"⁶ dell'essere umano che di colpo si veniva a scoprire metropolitano) relativo ai sempre più molteplici fenomeni dell'umano nei 'canovacci' della società capitalistico-borghese.

Fra questi, Kracauer individua anche la danza e, appunto, il viaggio che finiscono nell'essere 'oggetti' diretti dell'articolo in questione del 1925, con evidenti tracce che rimandano alla "filosofia della vita" di

(1984), Editori Riuniti, Roma 1997². Su questo scritto, in relazione al contesto dei riferimenti di Kracauer, si veda oggi l'importante studio: H.T. Craver, *Reluctant skeptic. Siegfried Kracauer and the crises of Weimar culture*, Berghahn Books, New York 2017 (in part. il cap. III, "From Copenhagen to Baker Street. Kracauer, Kierkegaard, and the Detective Novel", pp. 106-152).

⁵ "Tessere una tela che possa suggerire i contorni, imprecisi e metamorfici, del mondo. Suggestire soltanto, non ritrarre e neppure afferrare, né tanto meno costituire", nota Renato Cristin ricostruendo l'impianto teorico-metodologico del giovane Kracauer, che tra i suoi riferimenti si ritrovano, oltre che Husserl, sia Georg Simmel che Kierkegaard, come anche Emil Lask (per "il suo tentativo di fondare la filosofia dei valori con la fenomenologia di Husserl") e il suo amico Theodor Adorno, cfr. R. Cristin, "Nota introduttiva" a S. Kracauer, *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico* (1984), cit., p. 9. Eppure nel 1982, Bodei aveva già notato che l'orizzonte degli interessi teorici di Kracauer poteva essere esteso anche alla nascente "psicologia della forma (*Gestalt*), che si attiene ai criteri della *Neue Sachlichkeit* e della *fenomenologia husserliana* nell'invito a tornare 'alle cose stesse'" (in R. Bodei, "Le manifestazioni della superficie". Filosofia delle forme sociali in Siegfried Kracauer", in S. Kracauer, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, p. 10). In particolare, Bodei si riferiva al modo di intendere la fotografia da parte di Kracauer, che "sa vedere e sa insegnare agli altri a vedere gli aspetti strutturali. Per chi ben guarda, per chi parte dai fenomeni più superficiali per giungere alle 'essenze', non vi sono propriamente misteri nella società. Gli elementi strutturali sono in piena evidenza, si ripetono con costanza nelle infinite variazioni, e per giunta sono esposti al pubblico, gridati, reclamizzati" (in *ibidem*).

⁶ R. Bodei, "Le manifestazioni della superficie". Filosofia delle forme sociali in Siegfried Kracauer", cit., p. 9.

stampo simmeliano. Infatti bisogna considerare che l'interesse di Kracauer per i diversi aspetti della realtà contemporanea lo ha portato a deviare (in alcuni casi anche più radicalmente rispetto allo stesso Simmel) verso i media e le pratiche di consumo in proliferazione. A partire proprio dal 1925 all'incirca, i suoi articoli ruotano sempre più attorno a oggetti di uso quotidiano, spazi metropolitani e modalità di circolazione come pure i rituali e tutte quelle forme istituzionali di una cultura del tempo libero in espansione. Davvero notevole resta la gamma degli argomenti da lui affrontati come pregnante la sua nozione di "ornamento" che in Kracauer ha la funzione sociale di una "configurazione puramente decorativa"⁷, atta a spogliare di contenuto ogni attività pratica possibile tipica della vita borghese, il che rende di conseguenza anche di difficile comprensione la sua forma.

In apertura di discorso dell'articolo in oggetto, Kracauer viene a precisare che "quella società che di solito viene definita borghese si dedica oggi alla gioia del viaggiare e del danzare con un trasporto che epoche precedenti non riuscivano a provare per simili attività profane. Sarebbe troppo semplicistico far risalire [*zurückführen*] queste passioni, relative allo spazio e al tempo [*raumzeitlichen*], allo sviluppo moderno dei servizi [*Verkehrs*] oppure cercare di intenderle [*begreifen*] psicologicamente come effetti [*Auswirkungen*] del dopoguerra. Per quanto possano essere giusti, riferimenti del genere non spiegano [*erklären*] né la forma particolare, né il significato peculiare che queste due manifestazioni della vita [*Lebensäußerungen*] hanno assunto nel presente"⁸. Dunque, Kracauer mette subito in evidenza che entrambi i fenomeni, la danza e il viaggio appunto, sono due specifiche 'espressioni' delle condizioni (si potrebbero definire strutturali) della vita borghese e della sua epoca, sottolineando inoltre che i loro presupposti non debbono essere del tutto rintracciati (attraverso le indagini tipiche della scienza psicologica) come esiti della Grande Guerra, bensì esse si presentano propriamente come segni tipici del 'nuovo che avanza' che non conosce precedenti. Infatti se Goethe per la sua *Italienische Reise* andava alla ricerca dei luoghi "con l'anima [*Seele*]", invece "oggi l'anima – o ciò che comunemente così si chiama – cerca il cambiamento dello spazio che il *viaggio* le offre". Il fine del "viaggio

⁷ S. Kracauer, "Das Ornament der Masse" (1927), in Id., *Das Ornament der Masse. Essays* (1963), mit einem Nachwort von K. Witte, Suhrkamp, Frankfurt am M. 2021³, p. 52; tr. it. "La massa come ornamento", in Id. *La massa come ornamento*, pref. di E. Morreale, CUE Press, Imola (Bo) 2023, p. 46.

⁸ S. Kracauer, "Die Reise und der Tanz" (1925), oggi in Id., *Werke*, herausgegeben von I. Mülder-Bach und I. Belke, B. 5, "Essays, Feuilletons, Rezensionen" (herausgegeben von I. Mülder-Bach, unter Mitarbeit von S. Biebl, A. Erwig, V. Bachmann und S. Manske), Teil: 2: 1924-1927, Suhrkamp, Berlin 2011, p. 214; tr. it. "Il viaggio e la danza", in S. Kracauer, *La massa come ornamento*, cit., p. 39 (traduzione modificata).

moderno” allora tende a non corrispondere più a quello dell’anima. Di fatto sembra essere più semplicemente il tendere verso “un luogo nuovo”. Non si propende ad andare alla scoperta della particolarità, a esempio, di un paesaggio, ma del suo essere meramente diverso ‘da quello di tutti i giorni’. Così Kracauer si figura la sempre più diffusa propensione verso l’“esotico”, verso cui indefessamente ci si organizza sempre più per ‘andare a vedere’ un altro posto, perché rappresenta qualcosa “di assolutamente diverso” e non invece perché è già preannunciato nella nostra fantasia in quanto contenuto di una tensione, di un’aspirazione. “Quanto più il mondo si rimpicciolisce grazie alle automobili, ai film e agli aeroplani – afferma Kracauer mostrando una certa sensibilità nei riguardi delle tesi delle avanguardie storiche – tanto più il concetto dell’esotico si relativizza”⁹. Inoltre egli aggiunge un ‘tassello’ alle sue riflessioni che si è poi dimostrato essere lungimirante e, in un certo senso, profetico. Infatti se luoghi archeologici quali le Piramidi in Egitto o naturalistici come con il Corno d’Oro in Turchia destano ancora un esclusivo interesse riconoscibile, “in futuro [sarà sufficiente] un punto qualsiasi del mondo, purché appaia insolito da un altro punto qualsiasi del mondo. La relativizzazione dell’esotico e il suo bando dalla realtà procedono di pari passo, sicché gli individui dall’animo romantico dovranno prima o poi promuovere l’impianto di parchi nazionali recintati [*umzäunter Naturschutzparks*], di fiabeschi spazi molto riservati [*verschlossener, märchenhafter Bereiche*], nei quali potremo sperare di fare esperienze che attualmente Calcutta riesce appena a garantire”¹⁰. Se da un lato il pianeta Terra è destinato a essere scoperto del tutto fino a conoscere suoi luoghi ancora incontaminati, dall’altro Kracauer già prevede per ‘l’uomo di domani’ (che non tarderà ad arrivare, tra l’altro) sia la condizione di ‘sentirsi a casa’ ovunque sia quella apparentemente opposta del non sentirsi tale in alcun luogo. Allora quella che si potrebbe definire la ‘moda del viaggio’ come una tra le tendenze della nuova epoca non è più volta a vivere “l’esperienza sensazionale di spazi ignoti [*die Sensation fremder Räume*]” (ecco qui già chiari i casi del ‘ogni hotel è simile a un altro’ oppure del fenomeno del *déjà vu* relativo a luoghi diversi proprio dei lettori delle riviste illustrate) diventa il viaggio sperimentato come fine a sé stesso. “È il distacco [*Abgelöstheit*] che in quanto tale ne consegue – nota Kracauer – a essere posto in rilievo, non l’interesse suscitato per una qualsiasi determinata località. Il suo

⁹ Ivi, p. 215; *ibidem* (traduzione leggermente modificata).

¹⁰ *Ibidem* (traduzione leggermente modificata). Vedremo più avanti, nella seconda parte del presente contributo, come ciò che prevedeva Kracauer, in particolare pensando a ipotetici e utopici “parchi nazionali recintati” o “fiabeschi spazi isolati molto riservati”, sia stato poi soggetto di narrazioni cinematografiche in alcune produzioni statunitensi degli anni ’70 del secolo scorso.

significato si esaurisce nel permettere di consumare il *five o' clock tea* in uno spazio casualmente [zufällig] meno scontato [abgelebten] di quello dell'impiego quotidiano [Alltagsbetriebs]. Il viaggio diventa sempre più la straordinaria circostanza di trovarsi altrove rispetto a dove abitualmente si vive. In quanto momentanea variazione relativa allo spazio, in quanto temporaneo cambio di dimore esso svolge la sua funzione decisiva"¹¹.

Dunque, il viaggiare di stampo moderno, secondo Kracauer, non tende più a essere un "evento [Gesehehnis]" che si svolge nel tempo e nello spazio, bensì è il cambiamento in sé relativo al tempo e allo spazio che viene a ridefinire i confini del viaggio come evento. Ciò è divenuto possibile perché il contenuto dell'esperienza-viaggio si è lasciato determinare in misura sempre più crescente dalle tendenze del momento, ovvero dalla moda. Infatti, secondo Kracauer, è proprio la moda che "annulla il valore intrinseco delle cose su cui estende il suo dominio, sottoponendo la forma [Gestalt] dei fenomeni a cambiamenti periodici che non dipendono in modo diretto dal rapporto con le cose stesse. Il suo *diktat* instabile, che deforma [entformt] il mondo, comporterebbe una natura puramente corrosiva se non rinsaldasse, in una sfera come sempre inferiore, l'intimo legame umano per cui le cose possono anche trasformarsi in segni [Zeichen]. Il fatto che nel tempo presente la realizzazione e la scelta delle località balneari dipenda in larga misura dall'arbitrio della moda è solo un'ulteriore prova del ridimensionamento del valore relativo alla meta del viaggio"¹². Queste prese di posizione portano Kracauer a sottolineare che in quanto mero fatto pratico-concreto, legato strettamente alle tendenze di gusto del momento, il viaggio diviene sempre più sovraccaricato di senso (ma anche di aspettative) oltre misura. Tanto è vero che la scelta relativa alla destinazione di viaggio dipende dalle inclinazioni di "quell'anonimato bizzarro e profano" di cui "la società dominante [tonangebende Gesellschaft]" segue le stravaganze. Perché indispensabile diventa, a quanto pare, il divagare nello spazio, e anche temporale, degli individui moderni. Infatti "l'avventura del muoversi in quanto tale entusiasmo, lo sconfinare da spazi e tempi ordinari a quelli non ancora esplorati genera la passione, e il vagabondare attraverso le diverse dimensioni viene considerato l'ideale. Tuttavia questa doppia vita relativa allo spazio e al tempo difficilmente sarebbe desiderata con tanta intensità se non fosse la *distorsione* [Verzerrung] di quella reale"¹³. E così, continuando, quello che Kracauer definisce "l'uomo concreto [der wirkliche Mensch]", ovvero l'individuo attuale che si trova a dover confrontarsi col diventare "una figura della catena di montaggio [Figur

¹¹ *Ibidem* (traduzione modificata).

¹² Ivi, p. 217; tr. it. cit., p. 40 (traduzione modificata).

¹³ *Ibidem*; tr. it. cit., pp. 40-41 (traduzione modificata).

des mechanisierten Betriebes]”, è portato a resistere per non annullarsi nello spazio e nel tempo. Infatti, pur trovandosi nella dimensione spazio-temporale, in essa comunque non si esaurisce. Dato ciò, egli “è assegnato all’eternità, che è diversa dal tempo esteso all’infinito. Anche se vive nell’*hic et nunc*, che gli si presenta davanti a sé e nel quale egli esiste, in verità non vive soltanto nell’*hic et nunc*, della cui condizionalità e incompletezza sa chi già abbia esperito [*erfahren*] la morte. In quale altro modo questo aggirarsi senza meta [*Vergehende*] nello spazio e nel tempo sarebbe divenuto partecipe della realtà se non attraverso la relazione dell’uomo con l’incondizionato al di là dello spazio e oltre il tempo? In quanto essere che esiste concretamente, egli in realtà è propriamente il cittadino di due mondi, o in modo più corretto: egli vive tra i due mondi. Immerso nella vita spazio-temporale, alla quale non è assuefatto, egli si orienta verso l’aldilà, in cui tutto ciò che è qui troverebbe il suo significato e il suo coronamento. Che il mondo del qui dipenda da tale complemento si presenta nell’opera d’arte”¹⁴.

A questo punto della trattazione Kracauer approfondisce la problematica tensione mondo terreno-mondo ultraterreno ricorrendo al tragico, inteso qui come quella condizione umana in cui ci si ritrova perché si aspira a realizzare l’assoluto in terra. Ma l’uomo moderno conosce altresì anche lo stato d’animo della conciliazione, dato che allo stesso modo è colto dal miraggio del possibile auto-perfezionarsi. Infatti Kracauer, riprendendo, da un certo punto di vista, temi squisitamente legati alle

¹⁴ Ivi, p. 218; tr. it. cit., p. 41 (traduzione modificata). In questo passo si evidenziano in modo pregnante i ‘debiti’ di Kracauer nei confronti del “soggettivismo radicale” tipico di Kierkegaard, su cui egli ritiene di poter fondare la sua presa di posizione in termini negativi rispetto a un tipo di soggettività autonoma. Kierkegaard divenne la chiave di volta di questo progetto, dato che la sua ridefinizione della soggettività passava attraverso il mondo profano, dando il giusto riconoscimento alla relazione contingente dell’individuo con il mondo reale. Kierkegaard gli è dunque un potenziale alleato, un compagno di viaggio, in questa fase del pensiero di Kracauer, che cercava il trascendente nel profano. Infatti, se il mondo profano è il luogo della rivelazione, allora bisogna cercare il suo reincontro piuttosto che il suo abbandono. Solo successivamente Kracauer giunse a ritenere che l’idea di individuo in Kierkegaard fosse semplicemente “interiorità senza oggetti”. Su questi temi, cfr. H.T. Craver, *Reluctant skeptic. Siegfried Kracauer and the crises of Weimar culture*, cit., p. 109. A proposito invece della nota di ‘estetica’ relativa all’ultimo passaggio della citazione, è interessante notare come Kracauer prosegua nell’argomentazione: “L’arte, mettendo in figura il mondo fenomenico [*das Erscheinende*], gli conferisce una forma [*Form*] che gli permette di essere colto nel significato che non si dà in esso, lo pone in relazione con un senso oltre lo spazio e il tempo, che eleva l’effimero a composizione. L’uomo reale si rapporta in modo concreto a questo senso, che nell’opera d’arte si combina con ciò che è per formare un’unità estetica. Schiavo del qui e bisognoso dell’aldilà, egli conduce una *doppia esistenza* nell’esatto senso letterale del termine, che naturalmente non può essere scissa in due disposizioni da assumere l’una dopo l’altra, bensì in quanto partecipazione dell’uomo a entrambe le sfere, mobilitata in virtù del conflitto interiore, sfida la disgregazione”, *ibidem* (traduzione modificata).

riflessioni nietzschiane, fa sua la posizione secondo cui l'uomo metropolitano si trova sempre e simultaneamente sia nel 'traffico' dello spazio mondano sia sulla porta dell'infinito sconfinato, come anche nel flusso-fiume del tempo che scorre e nel riverbero dell'eternità. In particolare Kracauer insiste nell'affermare che questa duplicità relativa all'esistenza è per l'uomo moderno "un fatto naturale [*ein Einfaches*]", dal momento che la sua condizione d'esistenza è rappresentata appunto dalla tensione dall'*hic et nunc* verso l'aldilà. Allora l'uomo metropolitano "può viaggiare come può danzare, ma sia il viaggio che la danza non sono mai per lui eventi che esprimono il loro significato di per sé. Come ogni attività, ricevono il loro contenuto [*Gehalt*] e la loro forma [*Form*] da quell'altro regno verso cui l'uomo è rivolto"¹⁵.

Kracauer dunque si rifà al concetto di "meccanizzazione [*Mechanisierung*]" per introdurre, dal suo punto di vista, la questione della tecnica e della razionalizzazione del mondo. Attraverso di essa, le forze produttive in fondo non trascendono né lo spazio né il tempo. Tali forze "operano – nota Kracauer in un passo alquanto felice – per grazia di un intelletto che non conosce grazia". Questo intelletto, nella misura in cui ritiene di poter comprendere il mondo sulla base di presupposti meccanicistici, si libera dei legami con l'aldilà mirando a dissolvere la realtà che l'uomo moderno, a sua volta teso oltre la dimensione spazio-temporale, riempie di sé. "Questo intelletto indipendente genera la tecnica e aspira a una razionalizzazione [*Rationalisierung*] della vita che consente di subordinarla alla tecnica stessa. Ma indubbiamente, dal momento che esso può realizzare un tale appiattimento radicale dell'essere vivente solo rinunciando alla finalità spirituale dell'uomo, dal momento che deve sopprimere gli stadi intermedi dell'anima per rendere l'uomo levigato e ben presentabile come un'automobile, non si può associare un significato effettivo tramite l'apparato meccanico-figurato da lui modellato. La tecnica diventa in questo modo fine a sé stessa e ne deriva un mondo che, per dirla senza mezzi termini, non chiede altro che la massima tecnicizzazione [*Technisierung*] possibile di tutto ciò che accade"¹⁶. Una volta che il mondo è divenuto governato da questa che si potrebbe definire la 'logica della meccanizzazione', allora, afferma Kracauer, non si è più in grado nemmeno d'avere consapevolezza rispetto a ciò che può essere desiderabile, perché si è come assuefatti da questa 'intelligenza artificiale' che tende ad assoggettare lo spazio e il tempo. Ne deriva, inoltre, che ci "si compiace della sua padronanza meccanica". Non a caso strumenti come la radio o, a esempio,

¹⁵ *Ibidem* (traduzione lievemente modificata).

¹⁶ Ivi, pp. 218-219; tr. it. cit., pp. 41-42 (traduzione modificata).

la “telefotografia”¹⁷, che per Kracauer appartengono ai dispositivi della “fantasia razionale”, sono tutti volti, “alla ventura”, verso un unico fine: ovvero, come si esprime il filosofo tedesco, verso “la onnipresenza alterata negli ambiti calcolabili”¹⁸. Così il rischio per l’uomo metropolitano è quello di sacrificare il desiderio, e l’apparente condizione di felicità relativa all’oltrepassamento delle barriere spazio-temporali conferma la svolta verso le dimensioni della sua radicale sovranità razionale. “Ma quanto più l’uomo cerca di cogliere le cose con la matematica, tanto più diventa egli stesso un dato di fatto matematico nello spazio e nel tempo. La sua esistenza si disintegra in una serie di attività richieste in modo logistico, e nulla corrisponderebbe di più alla meccanizzazione che, per così dire, il suo ridursi proprio a essere un *punto*, un elemento utilizzabile della strumentazione [*Apparatur*] intellettuale. L’imposizione a degenerare in tale direzione grava abbastanza pesantemente sugli individui. Essi si trovano come schiacciati in una quotidianità che li rende esecutori [*Handlangern*] degli eccessi della tecnica e, nonostante o forse proprio a causa della matrice umana del taylorismo, non diventano padroni della macchina, ma simili alla macchina”¹⁹.

L’individuo metropolitano descritto da Kracauer veste in fondo quella nota condizione umana già pensata in precedenza da Max Weber, come è risaputo in *Wissenschaft als Beruf* (pubblicata solo nel 1919), e da lui definita con la nota espressione di “disincantamento del mondo (*Entzauberung der Welt*)”. Ma, a differenza di Weber, Kracauer non è interessato tanto a risalire e a individuare le cause di questo processo secolare, quanto a provare a delineare e ad analizzare, in forma di diagnosi, i suoi effetti concreti sull’uomo contemporaneo. E quindi egli insiste nel mostrare che il viaggio turistico viene a rappresentare, in un mondo che tende a essere del tutto razionalizzato, quel ponte fittizio verso l’eterno ritorno-bisogno alla sfera del metafisico. Infatti, nel rapportarsi alla realtà circostante, l’uomo metropolitano ‘sbatte’ contro il muro delle categorie dell’‘intelletto che non conosce grazia’ e così viene rimandato all’indietro nella cerchia del puro spazio e del puro tempo. “Oggi le persone civilizzate,

¹⁷ Qui Kracauer si riferisce agli esperimenti elettromagnetici (tra il 1901 e il 1907), condotti dal fisico e matematico tedesco Arthur Korn (1870-1945) a Monaco, che tesero a sviluppare il trasferimento di fotografie (ma anche di documenti scritti e disegni) tramite le prime apparecchiature telefoniche. Tali ricerche riguardano, per esempio, la storia tecnologica del fax. Cfr. A. Korn, *Über ein Apparat zur Herstellung von Elektrischen Fernphotographien*, in “Elektronische Zeitschrift”, v. XXIII (22 maggio 1902), pp. 454-455 e Id., *Elektrische Fernsehphotographie und Ähnliches* (1904), Verlag von S. Hirzel, Leipzig 1907².

¹⁸ S. Kracauer, “Die Reise und der Tanz”, cit., p. 219; tr. it. cit., p. 42 (traduzione lievemente modificata).

¹⁹ *Ibidem*.

così le si definisce, trovano nel viaggio e nella danza il *surrogato* della sfera che è loro negata. Essendo confinati nel sistema di coordinate spazio-temporali e non potendo spingersi oltre le forme della percezione al fine di cogliere la percezione delle forme, l'aldilà viene loro concesso solo attraverso la variazione della loro posizione nello spazio e nel tempo stesso [...]. Il viaggio e la danza hanno assunto un significato *teologico*. Sono possibilità irrinunciabili per gli individui che, circondati dalla meccanizzazione, vivono in modo improprio la doppia esistenza che, a sua volta, sta a fondamento della realtà. In quanto viaggiatori, essi si allontanano dai luoghi abituali, e ciò comporta che recarsi in uno paese straniero è il modo concreto che a loro rimane per manifestare il trascendere i posti dell'aldilà a cui sono soggetti”²⁰. È così che, attraverso il viaggio turistico, l'uomo metropolitano fa esperienza di quella che Kracauer chiama “l'infinità al di là dello spazio dato [*überraumliche Unendlichkeit*]”, ovvero l'attraversare lo spazio geografico reale “senza fine [*endlose*]”, il che si presenta come un volgersi che, in linea di principio e in prevalenza, non si applica nei confronti di nessuna località in particolare, ma esaurisce il suo significato nel fatto del cambiare luogo dove abitualmente si vive. Ciò inoltre implica che la concatenazione di fatti ed eventi di cui è composta la realtà si fraziona in una sequenza, in una successione di momenti. Infatti, Kracauer afferma che, mentre gli individui che si rivolgono all'incondizionato tendono in fondo a esperire il posto che occupano e l'altrove desiderato come una possibile unità spaziale di cui loro stessi diventano sintesi, quelli da lui definiti col termine “figure”, che invece si ritrovano come catapultati nella ‘catena di montaggio’ sociale indotta, vivono senza mai conoscere la convergenza di queste due dimensioni. Per loro, l'*hic et nunc* e l'altrove non diventano mai un'esperienza che si potrebbe definire simultanea. Si tratta insomma di una ‘opposizione polare’ che viene sempre declinata in due momenti spaziali separati. In un passo alquanto significativo e felice, Kracauer precisa che “il modo in cui nel tempo presente vengono apprezzate le bizzarrie spazio-temporali conferma, come se non bastasse, che il loro beneficio consiste in una distorsione dell'esistenza reale che tende a chiudersi in se stessa. Quello che ci si aspetta e si ottiene dal viaggio e dalla danza risulta essere la liberazione dalle *miserie di questo mondo* e la possibilità di un atteggiamento *estetico* nei confronti dell'impiego organizzato. Tutto questo corrisponde a quell'elevazione al di sopra del transitorio e del condizionato che può interessare l'uomo effettivamente esistente nella relazione con l'eterno e l'incondizionato. L'unica differenza sta nel fatto che le figure non si rendono conto della limitatezza dell'*hic et nunc*, bensì, nei confini della

²⁰ Ivi, p. 220; *ibidem* (traduzione modificata).

limitatezza del qui, fanno a meno dell'ordinario essere condizionati. L'*hic et nunc* per loro è sinonimo del lavoro d'ufficio collettivo, comprende solo la quotidianità pianificata nello spazio e nel tempo, e non l'umano *tout court* (quindi anche il viaggio e la danza). E quando essi, durante le pause, sospendono quel loro legame stretto col spazio e col tempo, allora ai loro occhi sembra che l'aldilà, per il quale non hanno le parole, sia già incluso nell'*hic et nunc*. Durante il viaggio, ovunque essi vadano, i vincoli vengono spezzati, e essi credono che davanti a loro si dispieghi l'infinità stessa. Nel treno si sentono già nel posto da raggiungere, e il mondo in cui arrivano è per loro un mondo nuovo"²¹.

Nelle parti conclusive dell'articolo, Kracauer sembra quasi sospendere il giudizio intorno all'avventura del viaggio turistico. In verità, anche l'entusiasta 'sciamare' di luogo in luogo senza meta, secondo Kracauer, può condurre alla "salvezza [*Rettung*]", sempre se però viene pensato fino in fondo in termini negativi. Si viaggia come bambini, afferma Kracauer, esultiamo giocosamente della nuova velocità e della visione d'insieme di luoghi geografici prima impossibili da concepire. La possibilità di disporre di ampi spazi viene accolta con simpatia, il che fa assomigliare l'uomo metropolitano ai "*coquistadores*" che non hanno ancora trovato l'occasione per interrogarsi intorno al significato della nuova opportunità di movimento. È come se "la tecnologia ci avesse colti di sorpresa, e l'ambito che ha aperto rimane vuoto. Il viaggio e la danza, nella loro forma attuale, sarebbero quindi allo stesso tempo eccedenze di tipo teologico come segnali di carattere profano, distorsioni dell'essere reale come conquiste che riguardano i medium di per sé irreali dello spazio e del tempo. Potranno essere degne di senso quando l'uomo si spingerà dai regni appena conquistati dell'*hic et nunc* verso l'infinito, verso l'eterno che nell'ambito terreno dell'*hic et nunc* non può mai essere risolto"²².

²¹ Ivi, p. 221; tr. it. cit., p. 43 (traduzione modificata).

²² Ivi, p. 222; tr. it. cit., p. 44 (traduzione modificata). Anche Walter Benjamin nel suo *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, a proposito della "seconda tecnica" (la cui origine "è da cercare là dove l'uomo per la prima volta e con inconsapevole astuzia si è accinto a prendere distanza dalla natura. Essa sta, in altre parole, nel gioco"), fa in nota un'osservazione simile a quella di Kracauer riguardo le conseguenze 'sconosciute' della tecnica: "Questa seconda tecnica mira anzitutto alla progressiva liberazione dell'uomo dalla schiavitù del lavoro, l'individuo, dall'altro lato, vede a un tratto che il proprio spazio di gioco si è espanso indeterminatamente. In questo spazio di gioco egli non è ancora informato su nulla. Ma in esso egli annuncia le proprie pretese", in: W. Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (*Zweite Fassung*)", in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. VII/1, Herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schwepenhäuser, unter Mitarbeit von C. Gödde, H. Lonitz und G. Smith, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1989, p. 360 (nota 4); tr. it. di M. Baldi, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2012, p. 59 (nota 7). Su ciò, cfr. M. Hansen, *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley 2012, p. 142.

II. Due brevi focus cinematografici: il turismo di massa tra fantascienza e commedia

In questa seconda parte del presente contributo s'intende provare a interrogarci su come l'arte, in particolare quella filmica, abbia lavorato al fine di offrire alcune prospettive critico-visive intorno alla complessità del tema in oggetto, esibendo umani modi d'esistenza in relazione con le idee 'borghesi' del viaggio che, come abbiamo visto con Kracauer, già negli anni '20 del Novecento si presentavano sotto la forma di un primo 'turismo di massa'. Al tal fine, si ritornerà a due film in particolare, *Westworld* (Il mondo dei robot, 1973)²³ regia di Michael Crichton e l'episodio "Le vacanze intelligenti", firmato da Alberto Sordi e che fa parte del film collettivo dal titolo *Dove vai in vacanza?* (1978)²⁴. Due opere che certamente rappresentano due 'mondi lontanissimi' (per citare il felice titolo omonimo dell'album musicale di Franco Battiato del 1985), sia rispetto al diverso punto di vista che propongono che per ragioni legate alla loro struttura stilistico-produttiva (il primo è iscritto nella *science fiction* statunitense, il secondo, invece, rientra tra gli ultimi esempi della grande 'commedia all'italiana'), eppure entrambi, oltre che appartenere allo stesso periodo storico (quello delicatissimo degli anni '70 del secolo scorso), li tiene insieme il fatto che restano due lavori ancora di riferimento perché riescono con efficacia a convincere lo spettatore con le loro storie e con le loro soluzioni estetiche. Sono insomma due film 'classici' o *cult*, se si vuole, per utilizzare un'espressione nota agli studi di settore. Nel prenderli in esame, si seguirà l'ordine cronologico.

Prendendo a prestito l'ultimo spunto da Kracauer visto in precedenza, a proposito del nostro poter essere dei 'conquistatori' di terre non ancora visitate 'di persona', *Westworld* sembra venire proprio 'dal mondo' descritto dal sociologo tedesco, dato che tutto il *plot* narrativo si basa sul viaggio che due turisti americani, John Blane (Richard Benjamin) e

²³ Del film è possibile leggere anche la sceneggiatura: M. Crichton, *WestWorld*, Bantam, New York 1974. Interessante notare che questa pellicola vanta l'uso dei primi effetti speciali realizzati con l'apporto della computer graphics. Nel 2016, per l'emittente televisiva HBO (Warner Bros. Discovery), è stata prodotta la serie TV omonima che riadatta il soggetto del film.

²⁴ Una tra le poche regie realizzate da Alberto Sordi (forse la più riuscita), questo film è entrato nell'immaginario collettivo del pubblico italiano soprattutto per le sequenze, a dir poco esilaranti, che mostrano la protagonista femminile Augusta (Anna Longhi), moglie di Remo (Alberto Sordi), durante la visita alla Biennale di Venezia. Affaticata dal tour che comprende i tanti padiglioni, si prende una pausa di sonno beato, andando a occupare, lei ignara, una sedia a sdraio di un'installazione artistica. L'aspetto davvero geniale delle scene sta nel fatto che i restanti fruitori non si rendono conto dell' 'intrusa' e la considerano parte integrante dell'opera, non esitando valutazioni estetiche, ma anche di tipo economico per un suo possibile acquisto.

Peter Martin (James Brolin), compiono per recarsi in un luogo denominato *Delos*, che altro non è che un futuristico parco di divertimenti a tema, altamente realistico, rivolto solo a clienti molto abbienti (infatti il costo per una visita giornaliera ammonta a mille dollari). Esso presenta tre 'ambienti-mondi' che ricreano strutture e atmosfere di periodi storici andati: il *WesternWorld* (il vecchio West americano), *MedievalWorld* (l'Europa medievale) e *RomanWorld* (l'antica città di Pompei). Questi tre 'spazi', che oggi farebbero parte di tipici ambienti da resort di lusso, sono 'abitati' da androidi meccanici, praticamente indistinguibili dagli esseri umani, ciascuno programmato in base alla propria 'filiazione' col tempo passato. Gli ospiti possono concedersi qualsiasi avventura con la 'popolazione' androide del parco, compresi incontri privati come anche combattimenti simulati 'fino all'ultimo respiro'. Una delle attrazioni più in voga è incontrare il *Gunslinger* (ovvero il robot-pistolero interpretato dal grande attore Yul Brunner), un androide programmato per fomentare sparatorie e duelli come nel vecchio West. Le armi da fuoco fornite agli ospiti del parco hanno sensori di temperatura che impediscono loro di sparare a qualsiasi cosa con una temperatura corporea elevata, come a esempio gli umani, ma consentono loro di colpire gli androidi 'a sangue freddo'. La programmazione del *Gunslinger* permette agli ospiti di estrarre le loro pistole e 'ucciderlo', con l'androide che torna sempre il giorno dopo pronto per nuovi scontri. Le vicende poi si complicano quanto i tecnici-ingegneri che gestiscono *Delos* notano che diversi problemi informatici stanno iniziando a diffondersi e i robot incominciano a non rispondere più ai comandi.

Non c'è dubbio che *Westworld* è un chiaro esempio di film attribuito alla forma d'arte che possiamo dire 'eteronoma', cioè che è strettamente conforme alla standardizzazione del racconto e a semplici avvicendamenti, realizzato con poche variazioni di sorta, ma con molta familiarità rispetto al gusto degli spettatori-consumatori. Questo tipo di opere è molto diffuso nella cultura popolare oramai globalizzata e, dato che è chiaramente commerciabile, i suoi scopi critici sembrano essere meno evidenti. Com'è noto, per Adorno la standardizzazione eteronoma non è solo un esempio di mancanza di sfida intellettuale da parte dei prodotti di consumo. Infatti Adorno sosteneva che coi prodotti culturali, tra cui anche alcuni film, in realtà si prova a addestrare e a interiorizzare l'intero sistema di beni di consumo. Il film di Crichton certamente basa la storia sul concetto stesso di consumismo *kitsch* e di mercificazione di tipo eteronomo. Ma, a ben vedere, proprio nelle scene che apparentemente sembrerebbero più 'neutre' e di poco interesse critico l'opera svela forse il suo lato più singolare e stimolante. E non sono quelle legate alla perdita di controllo da parte dei tecnici sulla funzionalità degli androidi (il che, a livello narrativo, innesca, per esempio, non solo la 'rivolta dei robot'

nei confronti dei turisti, ma anche e soprattutto evidenzia la 'sottile linea rossa' che divide il mondo umano da quello dei cyborg), dove ovviamente la dimensione spettacolare del film raggiunge vette altissime di sperimentazione efficace e di originalità sopraffina rispetto soprattutto alle produzioni dell'epoca. È invece nelle semplici sequenze iniziali, banalissime se si vuole, che lo spettatore, anche quello più distratto, può rendersi conto criticamente di quanto i confini del turismo di massa, sotto forma di una versione riveduta e corretta delle vecchie colonie, si stiano portando sempre più in avanti verso scenari (le vicende narrate nel film sono davvero lungimiranti, e anticipano circostanze che non si sono fatte attendere poi molto nelle pratiche come nelle politiche internazionali che interessano le forme del turismo di massa) che inevitabilmente portano a situazioni realmente fuori controllo. Il film si apre con immagini che riprendono i passeggeri-turisti in aereo durante il volo che li porterà appunto nella città-divertimento di *Delos*. Mentre parlano e discutono di questioni lavorative e familiari, vedono da un monitor centrale le invitanti e suggestive immagini pubblicitarie del parco di 'distrazione' che a breve raggiungeranno per le loro vacanze. Ma poi non si entusiasmano più di tanto, esprimono una specie di vuota curiosità. Durante questa condivisa 'convenzionalità del normale', in cui si consuma un spuntino leggero e si beve un caffè caldo tanto per far passare e ingannare il tempo, si condensa tutto il senso del film. Proprio come Kracauer prova a dimostrare nel suo articolo citato, ovvero quando teorizza sul viaggio svuotato di contenuto, dove pure la forma, anche se sfilzata in tutto il suo 'ornamento', ripetutamente rischia di saltare.

Per il secondo film, invece, su cui si vuole portare l'attenzione del lettore, *Le vacanze intelligenti* di Sordi del 1978, i contesti delle vicende narrate mutano radicalmente, ma non manca il portato critico, certo forse più esplicito rispetto al film di Crichton. Scritto insieme al noto sceneggiatore Rodolfo Sonogo, il film partecipa dell'immensa galleria di personaggi di Sordi che sono lo specchio della società italiana in particolare, con un registro che spesso fonde il genere comico col grottesco (con a volte risvolti amari). Il film è la cronaca di un'angosciata vacanza di 'acculturazione' che i due coniugi Remo Proietti (Alberto Sordi) e Augusta sua moglie (Anna Longhi), di professione 'fruttaroli', compiono in giro per il bel paese. Tombe etrusche, musica dodecafonica, e pure una puntata alla Biennale veneziana: un 'tour de force' pensato e organizzato dai figli ultrasofisticati, aggravato dalla dieta ferrea (prescritta sempre dai figli). Con questa esperienza, Remo e Augusta si rendono conto di avere messo al mondo dei 'marziani' e di non avere più nulla da condividere con i loro tre figli (uno studia psicologia, un altro matematica e un terzo arte), tanto è vero che l'esperimento 'intelligente' per loro tristemente fallisce. Qui il viaggio, che prende le forme particolari di quello cultu-

rale di massa come itinerario tra città d'arte, pur riguardando la routine del tempo libero tipica della vita borghese, mostra in maniera evidente il suo lato oscuro, le sue contraddizioni e incongruenze, perché proposto e venduto come occasione che deve essere per tutti, di massa appunto. In questo aspetto del film si può certamente intravedere una certa presa di posizione che prova a non scadere in retorica, a mostrare quanto le differenze (siano esse sociali o culturali) restato tali e a non inneggiare all'omologazione della società dei consumi (su cui tanto aveva da ridire Pier Paolo Pasolini, a esempio). *Le vacanze intelligenti*, al di là del suo essere bene riuscito in quanto opera fortemente e volutamente comica, tenta di problematizzare presupposti e fini del 'turismo alla moda' (come teorizza sempre Kracauer), facendo emergere con efficacia e in tutta la sua vacuità anche una determinata idea circa la pretesa del viaggio inteso come *status symbol*. In fondo per i due protagonisti recarsi a visitare la Biennale d'arte o i siti archeologici dell'antica Etruria diventa un momento catartico, un evento quasi terapeutico insomma che permette di fare i conti con quello che non sono. E tutto ciò non è vissuto da loro con angoscia o inquietudine e nemmeno disagio. Tutt'altro. Quando ritornano a casa, infatti, sono ancora più consapevoli di chi sono, soprattutto in relazione ai loro figli e dunque alla generazione tipo 'i giovani d'oggi'. L'opera di Sordi ha dunque il privilegio di adoperare, nel 1978, l'espedito narrativo del viaggio turistico di massa in termini negativi, cioè ripensarlo a partire dai suoi effetti contrari e collaterali, così come Kracauer, sempre nel 1925, auspicava.

Il turismo di massa

Il presente contributo intende affrontare il tema del viaggio turistico moderno ripensando, sulle prime, le posizioni critiche di Siegfried Kracauer avanzate in un articolo del 1925. Qui Kracauer insiste nell'affermare che tra le mire della società borghese, sempre più tendente al capitalismo e alla perfezionamento dei mezzi di produzione di massa, c'è una vera e propria trasformazione della forme come del contenuto del viaggio, ridimensionato oramai a mero e semplice spostamento da un luogo a un altro. La messa a punto delle tesi di Kracauer risulta utile come premessa alla seconda parte del contributo, in cui si propone di tornare ad analizzare due film che hanno il viaggio turistico come esperienza centrale: *WestWorld* (1973) di Micheal Crichton e *Le vacanze intelligenti* (1978) di Alberto Sordi. L'occasione filmica prova a mostrare come il cinema abbia tentato di raccontare il tema in oggetto da un punto di vista critico-sociale.

Parole chiave: viaggio turistico moderno, Siegfried Kracauer, sociologia del tempo libero, cinema fantascientifico, commedia all'italiana.

Mass tourism

This article aims to address the issue of modern tourist travel, by first, reconsidering Siegfried Kracauer's critical positions from an article written in 1925. Kracauer insists that among the goals of bourgeois society, which tends more and more towards capitalism and the perfection of the means of mass production, is a veritable transformation of both the form and the content of travel, which is reduced to a mere and simple movement from one place to another. The Kracauer's theses is also useful as premise for the second part of the article, in which he proposes a brief analysis of two films in which tourist travel is a central experience: *WestWorld* (1973) by Micheal Crichton and *Le vacanze intelligenti* (1978) by Alberto Sordi. The filmic occasion attempts to show how cinema has tried to narrate the subject in question from a critical-social point of view.

Keywords: modern tourist travel, Siegfried Kracauer, sociology of leisure, science fiction cinema, Italian comedy.