

GIULIO BRIANI

FOTOGRAFIA E CINEMA
NATI DA MACCHINE FILOSOFICHE
PER DIVENIRE ARTE

Il nostro secolo ha visto crescere e consolidarsi tra dispute continue in dialettica fra loro, con assertori entusiasti e nemici irriducibili, due arti nuove completamente congeniali all'inquietudine, all'ansia del nostro esistere moderno. Nate entrambe dopo lunghe sperimentazioni che occuparono per la fotografia tutto il secolo scorso e per il Cinema almeno anche i primi tre lustri del nostro, furono accesamente contestate come arti e - nella loro evoluzione - continuamente superate dalle loro tecniche. Col loro velocissimo progresso, quest'ultime erano sempre avanti rispetto alle tematiche, ai gusti, alle mode, alle espressioni che i contemporanei si limitavano a pretendere da loro. Di più essi non sapevano chiedere, inconsci delle grandi possibilità non solo tecniche ma creative che questi due nuovi mezzi di espressione contenevano sotto l'epidermide non ancora esplorata.

Peccato che Eraclito e gli Eleati non abbiano visto nascere la piccola camera oscura capace di rapire agli eventi un frammento di vita e di fissarlo nel tempo e nello spazio; forse la filosofia dello «scorrere» e dell'«essere» sarebbero state diverse. Mancava infatti ai filosofi di queste due correnti la percezione di poter astrarre l'attimo. Per i primi la vita e le cose continuavano a mutarsi e in quel mutamento non c'era alcuna possibilità di ritorno o di arresto. Per i secondi era negato uscire dall'eterna fissazione: che le cose mutassero era solo illusione dei sensi. L'essenza restava intatta, al di sotto delle apparenze. Ma il dualismo permaneva, perché nel «divenire» c'era pure un grumo che rimaneva inalterato e nell'«essere» era innegabile che alcunché mutava progressivamente verso un suo fine, o verso una sua dispersione.

Hegel - molti anni dopo - cercò, nel suo idealismo, di conciliare i due termini in un punto comune. Forse era già in lui la nostra inquietu-

dine, l'ansia di non essere ancora quanto la volontà e la fantasia avrebbero voluto; l'angoscia di non essere più quanto il ricordo ci rammenta. In quell'istante, posto alle soglie fra il «non esser più», e lo «stare per essere», non c'era un gioco di tempi verbali, ma l'intuizione di una labile fissità che nel momento che si solidifica e comincia ad «essere», già è trascorsa e superata da un nuovo momento, in tutto uguale al precedente, ma con in più l'esperienza e la coscienza di uno stadio successivo.

Ma questo attimo che di continuo fuggiva verso uno nuovo - a lui secondo e consanguineo - forse si sarebbe potuto fermare senza impedire il regolare flusso degli eventi: forse si sarebbe potuto eternare con la consapevolezza che la sua eterna stabilità era però la stabilità di uno dei tanti punti di cui si compone la linea del tempo. Hegel l'aveva solo intuito.

Mancava materialmente il modo di realizzare questa intuizione del pensiero. Mancava la macchina che bloccasse l'attimo con oggettività, cioè che lo fissasse come realmente era esistito. Si era sempre riconosciuto infatti, che scultura e pittura ne erano incapaci per quel «quid» di congeniale che l'artista vi aveva infuso, trasfigurando così l'evento, la forma o la figura tramite la propria fantasia (1).

(1) Già nel '600 e '700 la camera oscura era già stata d'aiuto ai pittori fiamminghi di paesaggio e di interni, intenti come erano a riprendere la realtà nei suoi più minuti particolari. Essi dovevano con un colpo d'occhio fissare il primo abbozzo, - lo schema scenografico - di quello che sarebbe stato il quadro finito, per le difficoltà che avevano a tornare sul posto e a ritrovare le cose nelle medesime situazioni. Simile esigenza di adeguarsi al complicato gioco delle architetture veneziane, era negli intenti documentaristici del Canaletto e di Francesco Guardi. Se sfogliamo, al Museo Correr di Venezia, i disegni del Canaletto, schizzi autografi che l'artista chiamava «scaraboti» cioè scarabocchi tracciati a mano libera con le note per i colori, eseguiti «sempre sul loco e formati tutti sul vero», ci accorgiamo - seguendo quanto constatò non molti anni fa lo studioso d'arte Terisio Pignatti - che accostando gli «scaraboti» secondo un certo ordine, essi si accordano perfettamente l'uno all'altro nella descrizione realistica, ad esempio, del Bacino di San Marco o del Canal Grande, in una specie di fotomontaggio panoramico e c'accorgiamo che anche questi «scaraboti» hanno tutti il medesimo formato quasi quadrato.

Canaletto e Francesco Guardi usavano entrambi camere ottiche (conservate al Museo Correr): due scatoloni di legno con un rudimentale obiettivo al centro della parete davanti e uno specchio interno che rifletteva l'immagine sopra un vetro smerigliato. Guardando sul vetro, esploravano ed inquadravano i dettagli complessivi del panorama riflesso. Poi - sempre sulla lastra - calcavano le linee prospettiche essenziali, suddividendo la «veduta» in singole inquadrature, cioè in singoli «scaraboti».

Con ciò ottenevano un abbozzo generale legato da un unico riferimento prospettico. Scelta la parte per loro più interessante, la isolavano in un secondo schizzo. A que-

ED ECCO NASCERE LA MACCHINA

che bloccava l'attimo come in una trappola. È troppo nota la storia della camera oscura - col suo buco capilare che rovescia le immagini proiettandole sulla parete di fronte - per volerla anche solamente tratteggiare. La storia della camera oscura, che è storia di esperimenti fisici (per trovare una soluzione ottica, una lente da porre al posto di quel buco largo quanto uno spillo, per se stesso troppo stretto e troppo poco luminoso) si affianca alle ricerche chimiche per scoprire una materia capace di trattenere le luci e le ombre concentrate dalla lente, impicciolite e capovolte rispetto al reale, ma nitide e fedeli.

A noi interessa la fotografia come fatto spirituale: la fotografia che aveva veramente fermato l'attimo. Era un granello del «divenire» bloccato nel suo «essere». Ora, in un certo senso, Eraclito e gli Eleati avrebbero potuto darsi la mano. E l'olivo della pace erano i primi gruppi familiari, i bimbi nudi sdraiati sui cuscini, i vecchi con i baffi e le catene dell'orologio a ciondolini sul panciotto che riempivano i primi album di finta pelle e facevano mostra di sé da dietro un vetro incorniciato.

L'attimo era stato fissato. E ognuno di noi si ritrovava, sfogliando l'album di famiglia; sapeva di essere stato un bimbo «così», sdraiato su quel cuscino e non su di un altro, in quella precisa posizione e in nessuna altra possibile. E rivedendosi nel foglio successivo vestito alla marinara, per la prima comunione, con i calzoni lunghi, le calze bianche e le scarpe basse di lacca nera, sapeva però che in quel divenire di sembianze c'era un che di comune, un nucleo, un'essenza che legava le due effigi in un'unica personalità.

Questo è il valore della camera oscura. E quanti ricordi tornano vivi alla memoria dal buio della mente, guardando una fotografia! Con i dettagli più minuti, con la precisione più matematica. Tornano, invertendo nella nostra coscienza il normale corso in avanti delle cose.

Fra le tante macchine d'oggi, il disco che ha fermato una vibrazione di suono e la macchina fotografica che ha fermato una vibrazione di luce, sono le più poetiche. Possiamo dire che con la loro invenzione, l'uomo ha veramente scoperto lo spettacolo della propria vita.

Quando le macchine sono così importanti non servono solo alla poe-

sto punto lo «scaraboto» che era servito come guida non serviva più. Guardando in quel vetro smerigliato Canaletto e Guardi facevano più o meno quello che facciamo noi oggi con la nostra macchina fotografica: isolavano l'inquadratura e unendo i disegni senza soluzione di continuità, ottenevano la panoramica totale.

sia e alla storia; anche le scienze cercano di impossessarsene. Così la fotografia è passata dagli album di famiglia nelle mani del medico, del chimico, dell'astronomo. Poiché le lenti non erano più aberranti e le pellicole si erano fatte sensibili alle intensità di luce più deboli ⁽²⁾, la vecchia camera oscura con il suo buco capillare si trasformò in un apparecchio di precisione capace di fissare senza incertezze o approssimazioni ciò che l'occhio umano non poteva vedere ⁽³⁾. Ecco perché alla radioscopia con compito d'esplorazione si affiancò la radiografia come documento definitivo e in un secondo tempo la roentgencinematografia che permette la visualizzazione e lo studio dell'organo in movimento. E nelle scienze biologiche furono la macro e la microcinematografia a consentire un più approfondito studio morfologico di protozoi, alghe, batteri e virus, con i loro movimenti ⁽⁴⁾.

Nessuna macchina prima della camera oscura aveva dato alla scienza il concetto di negativo. Furono i primi risultati, raccolti sulle lastre impressionate, a rendere chiaro come la luce dipingesse chimicamente all'inverso. Ciò che è la matrice di una fusione, il calco d'un bassorilievo, lo stampo d'un lavoro tipografico, era la negativa rispetto alla realtà. Sulla negativa si legge al contrario: la massima luce dà luogo al nero e l'ombra più fonda al bianco. La tradizione pittorica non aveva mai avvertito l'inverso - il complementare - di quanto andava

⁽²⁾ Il progresso delle ottiche e delle pellicole marciò di pari passo, perché se il problema primo di un obiettivo era quello di possedere un potere risolvante tale da disporre su di un piano, senza soluzione di continuità, tutti i raggi captati e di non essere affetto da alcun tipo di aberrazione ottica e cromatica, uguale importanza aveva il materiale sensibile che doveva fissare l'attimo luminoso con uguale intensità su tutti i punti della sua superficie. Più tali punti erano vicini fra loro, e più l'immagine sarebbe stata nitida e precisa. Contemporaneamente si doveva stabilire l'unità di misura della sensibilità, cercando chimicamente tale valore per permettere l'impressione del materiale sensibile anche con pochissima luce. Non esiste oggi un'unità di misura internazionale. I tedeschi misurano i loro materiali in decimi di DIN; i francesi spesso misurano in SCHEINER, gli inglesi e gli americani in ASA e WESTON. Esistono naturalmente tabelle comparative con qualche variante (ad esempio 13/10 di DIN = 21 SCHEINER = 16 ASA = 10 WESTON).

⁽³⁾ Oggi gli obiettivi per aumentare la loro incisività, vengono azzurrati artificialmente con vapori di mercurio. Tale trattamento non altera le riprese a colori, anzi migliora sensibilmente il cromatismo nei campi lontani.

⁽⁴⁾ Tra i vari apparecchi uno dei migliori è quello costruito dalla ASKANIA WERKE, passo 35 mm, montato sotto un banco radiologico. La ripresa ha una durata di pochi secondi, ma viene montata ad anello permettendo al medico lo studio preciso dell'organo in osservazione.

dipingendo. E nessuno mai aveva pensato che in natura potesse esistere un negativo.

Ecco perché grande fu la meraviglia dell'avvocato Secondo Pia, quel pomeriggio del 1898, quando ritiratosi a sviluppare la lastra scattata sul lenzuolo sindonico conservato nella Cappella del Duomo di Torino, s'accorse - all'apparire dell'immagine dagli acidi - che la lastra raffigurava un volto e un corpo chiarissimi, con le ombre e le luci esatte. Quanto prima di lui, nella Sindone era sembrato oscuro e indistinto agli occhi umani non abituati a cogliere un negativo, ora si rendeva leggibile, essendo automaticamente la sua lastra divenuta un positivo ⁽⁵⁾.

Ma in quegli anni e con l'inquietudine del secolo nuovo che stava appressandosi, la fotografia derivata dalla vecchia camera oscura non bastò più. Essa rappresentava la fissazione di un istante; ma l'uomo volle trovare il legame che univa attimo ad attimo, momento a momento ⁽⁶⁾.

Ogni fenomeno ha un suo svolgersi che i nostri occhi in un certo senso riescono a cogliere. Ma perché non andare più addentro? Perché non riuscire a rivedere in un tempo molto più lungo ciò che si svolge in un secondo o in una sua frazione? Allora certe connessioni, certe metamorfosi di cui si coglievano i termini estremi - i prima e i dopo - sarebbero state chiare.

ED ECCO IL CINEMA

dare una mano alla Fotografia. Anch'esso stava nascendo in quegli anni e precisamente negli ultimi giorni del dicembre 1895 da una nuova

⁽⁵⁾ Il cadavere di Cristo, avvolto nel lenzuolo, era stato cosparso di aloe e di mirra. L'aloe impregnò il tessuto rendendolo sensibile ai vapori ammoniacali esalati dal corpo coperto di sudore e di sangue. Queste irradiazioni dovettero «impressionare» il lenzuolo - così sensibilizzato - come fosse una vera lastra fotografica: una vaporografia anziché una fotografia. Naturalmente le parti sporgenti del cadavere, come la fronte e il naso, le mani, le ginocchia, i piedi, impressionarono il sudario in tinta scura perché lo toccavano; le parti non aderenti come gli occhi, lo lasciarono bianco. Di qui l'inversione negativa di ombre e luci che disturba la nitida visione del corpo disteso, se non ricorriamo alla nuova inversione che solo la fotografia ci può dare: gli occhi tornano scuri e il naso - quasi colpito da luce - si profila in bianco.

⁽⁶⁾ Lunga, secolare, nebulosa è la preistoria del Cinema. Col secolo XVII la storia degli esperimenti diventa storia della Fisica con gli studi sul capovolgimento dell'immagine nella camera oscura - da parte dei precursori della fotografia - d'altro canto altri si occuparono solo del problema del «movimento»: cioè costruire macchine ottiche basate sui principi della «lanterna magica» che giovandosi di disegni preparati a priori, li sapessero ridare in movimento.

macchinetta dei fratelli Augusto e Luigi Lumière dopo lunghissime sperimentazioni (7). Anch'essa fu scambiata all'inizio per una trovata tecnica: la soluzione finale di una lunga serie di tentativi che l'uomo nei secoli aveva fatto, per ridare in proiezione il movimento dei corpi. Il treno che arrivava nella stazione, gli scherzi fatti al giardiniere, la passeggiata in barca - primi esperimenti dei fratelli Lumière - erano appunto questa prodigiosa conclusione. Non era un fatto d'arte; era solo la scoperta di una macchina nuova. E il pubblico alla macchina e ai suoi divertimenti applaudiva, alla fine delle brevissime proiezioni. Una macchina capace di riprodurre fedelmente gli avvenimenti; con lo stesso ritmo con il quale avvenivano nella realtà. L'inquadratura oggettiva - cioè girata sempre in campo lungo - era appunto una fetta di vita (8).

Fotografia del reale era chiamato quel primo cinematografo. E lo si riconosceva incapace di non esserlo. Lo dichiaravano i suoi primi ideatori nello sforzo continuo di accostarlo sempre più alla realtà, eliminando il sobbalzo delle immagini e lo scatto dei movimenti. Una macchina che incuriosiva perché non se ne conoscevano ancor bene il meccanismo e le virtù. Una macchina che poteva fermare la frazione che l'occhio umano non riusciva a scorgere. Quale è per l'uomo l'attimo? L'unità di tempo che non si possa più spezzare in parti minori?

(7) Questa macchina che ben poco si scosta nei principi dalle macchine di oggi - a parte la rozzezza della sua costruzione - permetteva di impressionare un rotolo di pochi metri, perforata ai bordi per il traino da parte di una griffa, con una velocità di 16 fotogrammi al secondo. Era a fuoco fisso e la velocità veniva data a mano con una manovella.

(8) Poiché le ottiche di quei tempi erano grandangoli di poca luminosità - a fuoco fisso data la loro vasta profondità di campo -, le immagini ottenute erano tutte a fuoco, dall'infinito ai primi piani. Questi obiettivi, non astraendo le immagini nello spazio, ma separando le une dalle altre con una medesima incisione, aumentavano l'effetto della oggettività della ripresa. La prima teorica del Cinema come imitazione del reale nasceva proprio da questi momentanei ostacoli tecnici. Quando molti anni dopo Orson Welles con il suo operatore Gregg Toland in «*Citizen Kane*» (Quarto Potere) usarono il «panfocus» in realtà si era tornati alle origini, a quegli obiettivi poco luminosi e di taratura non ancora ben nota e Toland dichiarava che «*le sceneggiature con una successione di inquadrature differenti e più o meno ravvicinate, portavano come conseguenza una certa perdita di realismo. Grazie al panfocus la camera può, come l'occhio umano, abbracciare con un solo sguardo un panorama nel suo insieme con tutti i particolari netti e vivi*».

Anch'egli cadeva nella vecchia teorica della mimesi e anch'egli non si accorgeva che la perfetta nitidezza di tutti i piani era già un superamento del reale, perché il nostro occhio in pratica non abbraccia mai una scena molto vasta con nitidezza. L'occhio del Cinema già in quei lontani tempi, prima di scoprire la grammatica del proprio linguaggio, aveva superato la realtà con una nuova interpretazione tecnico-spirituale del mondo.

Si scoperse così - su questa legge la cinepresa basava appunto la sua vita - che se un oggetto si ferma con pause di un dodicesimo di secondo, i nostri sensi percepiscono questi arresti; ma se le pause sono di un sedicesimo o un diciottesimo di secondo, l'occhio umano non le coglie e il corpo sembra muoversi con un movimento uniforme. Ecco perché si passò da 16 fotogrammi al secondo ad una cadenza di 24: la memoria, che trattiene l'immagine dentro di noi, fonde le due posizioni del corpo creando il senso del movimento dove in realtà c'è la stasi. Allora forse vale l'assurdo che la velocità infinita crea la contemporanea presenza dell'oggetto ovunque: l'ubiquità. Se fosse vero, ancora una volta gli oposti coinciderebbero: la forza dinamica con la quiete.

Si scoperse anche che la macchina poteva allontanarsi o avvicinarsi all'oggetto, alzarsi o abbassarsi, fermarsi o riprendere il movimento, accelerare o rallentare di velocità, procedere in avanti o all'indietro, funzionare diretta o capovolta e che la pellicola poteva essere impressionata più volte in un unico fotogramma. Si concluse che a seconda dei movimenti della macchina, variavano gli aspetti della realtà fotografata. I gesti delle persone divenivano nevrotici e fulminei o si allargavano in un'atmosfera di soffice elasticità, procedevano in avanti o andavano magicamente all'indietro e gli oggetti sparivano o apparivano, si sdoppiavano, perdevano di prospettiva e sovvertendo le leggi fisiche, convivevano, l'un l'altro. Gli studiosi, sempre più fieri del mezzo che avevano in mano, studiarono anche i problemi al di fuori della macchina: l'illuminazione, la pellicola, la parola. Se il cinema creava il fantasma di un oggetto - cioè la sua immagine bidimensionale - che c'era di più armonioso della didascalia che era l'immagine della parola?

Ci si accorse che la macchina da presa poteva fissare anche gli istanti che i nostri sensi sorvolavano. Bastava farla marciare ad una velocità molto alta e riprodurre il girato a velocità normale (*).

S'aprì così alla scienza un mondo affascinante di conoscenze; sono

(*) Con le normali cineprese si arriva fino a 64 fotogrammi al secondo; con motori elettrici ausiliari e sistemi stroboscopici, dividendo però il normale fotogramma in due o quattro parti, si arriva fino a circa 600 fotogrammi. Ottimi sono gli apparecchi High Speed 16 mm della Kodak per riprese a oltre 3000 fotogrammi. Tali attrezzature sono specialmente usate negli studi di balistica, nel rompimento di corazze, nelle prove di spezzamento e di resistenza degli acciai. Data l'enorme velocità i problemi principali sono l'illuminazione e il trascinarsi della pellicola. Per quanto riguarda la luce, in America si è costruito un apparecchio stroboscopico sincronizzato con una serie di lampi elettronici, che permette riprese fino a 10.000 fotogrammi al secondo.

gli scherzi che fa la lastra di vetro spezzata prima di cadere; i capricci della lampadina rotta dal martello, le rughe dell'arancia colpita dal proiettile; il fungo atomico che si forma nella tazza di latte in cui cade un sassolino; le danze e le trine dell'anilina che si espande nell'acqua, la curva che assume la lingua del gatto quando beve.

E l'uomo concluse che fra un momento e l'altro, colto dai suoi sensi, molti altri ce ne stavano: come una indissolubile catena che il Cinema aveva rivelato. E gli sorse il dubbio che altri più brevi ce ne potessero essere, sfuggiti anche al motorino più rapido e all'otturatore più preciso e si trovò nuovamente di fronte al mistero dell'attimo di Hegel, che nel momento che «è» già non è più; attimo arcano in cui presente, passato e futuro collimano in un punto che è al di fuori delle nostre dimensioni. Il grumo più intimo dei fenomeni, la scintilla vitale ed energetica che sta al di sotto di ogni trasformazione, che la domina e la regola era ancora sfuggito. L'uomo si sentiva di nuovo circondato da una notte impenetrabile ad ogni conoscenza. Non ce lo dimostra anche la macchina da proiezione che per più di metà del tempo durante il quale siamo in una sala cinematografica ci lascia al buio senza che ce se accorgiamo?

Ma se la realtà era rallentabile, costruendo sulla vecchia camera oscura particolari accorgimenti, la si poteva anche accelerare ⁽¹⁰⁾. Ed ecco i fiori sbocciare in pochi secondi, i semi buttar foglie da sotto terra, le piante contorcersi in strane danze alla ricerca del sole.

Quanto più un fenomeno è lento, tanto meglio la cinepresa può raccontare sinteticamente. E la memoria conetterà, pezzo per pezzo, ciò che con chiarezza nessun occhio avrebbe potuto osservare.

Ma la nostra camera possiede anche due sensi e due direzioni. Gli esperimenti che essa ci mostra possono essere seguiti nel naturale volgere da causa ad effetto, dal principio movente alla conseguenza ultima.

Qualsiasi studio su fenomeni causali trova in lei un'amica fedele. E la proiezione permette l'analisi secondo la linea del tempo. Ma esiste anche una reversibilità di racconto potendo essa narrare dalla fine verso il principio, dall'effetto verso la causa. Il fenomeno appare allora - alle nostre categorie cerebrali - come rovescio: con la causa posta nel futuro

(10) Sono le così dette «riprese a tempo» fatte con cineprese normali, sincronizzate con una apparecchiatura - una volta a orologeria - oggi elettronica, che nei tempi voluti accende le lampade e fa scattare un fotogramma, spegnendo poi le lampade e curando il trasporto del nuovo fotogramma davanti all'otturatore chiuso. Accanto alla macchina - specie se si tratta di riprese botaniche - sono disposte lampade a raggi infrarossi per accelerare le crescite e termostati che mantengono la temperatura voluta.

rispetto al suo effetto: con la fine preposta al principio. Tale cammino a ritroso, se può prestarsi spesso alla risata dell'assurdo, apre però gli occhi su di una realtà impostata sul capovolgimento dei valori tradizionali; diviene rappresentazione visiva di quella classe di fenomeni normalmente detti finali. In essi la causa prima - il «primo mobile» per dirla con Aristotele - sta nel futuro: il futuro per cui noi operiamo nelle manifestazioni morali: a cui tendono inconsciamente gli esseri viventi della vita biologica. ⁽¹⁾.

Invertendo la marcia della cinepresa, ogni atto o fenomeno assume un significato surreale; ma per la legge della finalità questa è l'unica direzione possibile che lega il presente al futuro. Oggi sembra si voglia rompere il tranquillo mondo Kantiano delle forme pure della conoscenza. E solo vedere in proiezione all'indietro un fiore maturo che diventa boccio, una farfalla che torna crisalide, un animale morto che si rianima, significa uscire da ogni norma o tradizione. Vuol dire mettere lenti nuove ai nostri occhi stanchi e avviarsi per sentieri di orizzonti sconosciuti.

Una macchina fatta di metallo, erede della vecchia camera oscura, ci ha portati su questo cammino. I suoi occhi di vetro sono divenuti i nostri occhi, come se uomo e macchina si fossero insieme congiunti nell'ansia del conoscere.

Si prese così possesso di tutte le delicate operazioni di questo nuovissimo meccanismo. E non ci si curò tanto di significare qualcosa - un tema, un racconto, un'idea - quanto dei prodigi pirotecnici delle sue virtù. Mancava al Cinema la coscienza di essere una nuova arte trasformando in linguaggio quelli che erano solo disordinati vagiti. Sorse così il miracolismo cinematografico dei tentativi avanguardisti, riconoscendo loro però che ebbero la fondamentale importanza di esaurire l'infatuazione per il mezzo e per tutte le sue possibilità estrose, cercate senza alcuna preoccupazione creativa. Era il tempo dei trucchi, delle miracolose sparizioni, dei voli di pagliette ad un vento improvviso, dei gasometri dissolventi su tornite gambe di donna. Il giuoco per il giuoco. la trovata senza senso, la fotodinamica, la metafisica dei manichini, la geometria da caleidoscopio.

Ma l'avanguardismo portò anche i suoi frutti nel Clair migliore de «Il Milione» e di «A nous la Liberté», nell'espressionismo tedesco del Kammerspiel, nella codificazione del ritmo, nella coscienza, finalmen-

⁽¹⁾ Vedi su tutto il problema dei fenomeni entropici e sintropici: FANTAPPÌ L., *Principi di una teoria unitaria del mondo fisico e biologico*, Soc. Ed. Humanistas, Roma 1944.

te, che la macchina da sola di più non poteva dare, nel riconoscimento che il Cinema poteva narrare con un suo linguaggio, trasfigurando a suo modo il tempo e lo spazio. Ma forse il risultato più grande fu che ci si accorse che non era una copia della realtà. Ormai si era molto camminato dal treno dei fratelli Lumière che entrava nella stazione. E ora la macchina non riprendeva più in campo totale; ora si muoveva, carrellava, panoramava. Si conosceva l'astrazione spaziale del primo piano e l'esagerazione prospettica del grandangolo⁽¹²⁾. Si era capito che la macchina, cambiando obiettivo cambiava anche occhio e - cambiando occhio - mutava l'interpretazione della realtà. Cadeva così la teorica che si era andata affannosamente affermando⁽¹³⁾.

I proseliti del Cinema si erano infatti aggrappati, sui resti della tradizione romantica, alla teoria dell'imitazione della natura. Quanto più un'arte si avvicinava al vero, nei suoi limiti espressivi, tanto più era sovrana. Era la teoria della «mimesi», cara al Lessing e ai romantici. Se molti di essi avevano messo al primo posto l'epopea, altri poi alzarono all'altare il romanzo, altri il teatro (Hegel ad esempio, rifacendosi ad

⁽¹²⁾ Georges Méliès racconta: «Un giorno ebbi una sorpresa: mentre filmavo la Piazza dell'Opéra a Parigi, l'apparecchio mi si arresta. Sospendo il lavoro per far eseguire la riparazione, poi riattacco. E che mi saltava fuori in proiezione? Là dove passavano uomini, d'un tratto si vedono donne; a un tramway si sostituisce un carro funebre. Senza volerlo avevo scoperto il trucco «per sostituzione». Quel giorno si era scoperto il montaggio. Oggi gli storici ricercano avidamente a chi far risalire le virgole, i punti, le maiuscole, gli «a capo», le pause, la grammatica - insomma - e la sintassi del Cinema. Il problema è complesso perché l'importanza forse non sta tanto in chi usò per primo questi elementi del linguaggio - panoramica carrello, primo piano, fondo, etc. - ma in chi ne ebbe coscienza. Certo, Méliès è un po' il padre di molti trucchi e la prima panoramica la si fa risalire al suo «Panorama de la Seine». Così esempio di carrellata è nel suo «L'Homme à la Tête de Caoutchouc», e specialmente in «Cabiria» di Giovanni Pastrone (Piero Fosco) del 1914. E se i primi esempi di sequenza (primi piani alternati a campi totali) sono nel film di Smith «La Lente della Nonna», forse divenne elemento cosciente solo in «Cabiria» dove si fa uso metodico di campi e controcampi. Per quanto riguarda il montaggio il problema è ancora più aggrovigliato. Fu la scuola inglese di Brighton o fu l'americano Edwin S. Porter nel suo «La Vita di un Pompieri americano (The Life of an American Fireman) del 1902 a scoprire il montaggio parallelo (l'eroe in pericolo e l'arrivo dei liberatori), o fu David Griffith sei o sette anni dopo nei suoi film «Intolerance» «Giglio infranto» «La nascita di una Nazione»? Certo fu lui a diffondere il primo piano, la dissolvenza in apertura e chiusura (fade in, fade out, la marcia indietro della macchina, il ripetersi di una scena o di una immagine come leit-motiv).

⁽¹³⁾ Secondo Chomon - per fare un esempio - l'operatore di «Cabiria» non sentiva l'esigenza di cambiare obiettivo, poiché il suo era a fuoco fisso. Per lui il problema era solo quello di avvicinarsi più o meno all'oggetto da riprendere.

Aristotele) e altri il melodramma (Wagner). In obbedienza a questa teoria non parve vero ai sostenitori del Cinema come Pudovchin - e tutta la scuola russa - di poter dire che appunto il Cinema era l'arte fra le arti perché più delle altre e con più estrema fedeltà imitava il reale. Il tecnicismo dei primi era stato appunto un affinamento per una maggior aderenza.

Ma questi pochi e sparuti proseliti del Cinema come imitazione del reale si erano trovati di fronte filosofi ed esteti che ormai, lasciata da parte la concezione romantica e verista, avevano costruito, in lunga serie di pensamenti, un altro criterio di valutazione artistica: l'arte era tanto più alta quanto più liberamente creava, allontanandosi senza rimorsi dalla natura. Si respinse il vecchio criterio di imitazione e si venne ad un nuovo concetto di forma pura, alla luce della quale le arti si graduarono in modo diverso da prima: tanto più grandi, quanto più astratte come la musica. Ci si era avvicinati senza accorgerci - togliendo ogni contenuto psicologico - ad una supervalutazione del tecnicismo e del formalismo. Era una concezione di tinta positivista, nella quale - in un certo senso - si potrebbero inserire Baudelaire e Berenson, con la sua acuta distinzione, nelle arti figurative, tra «illustrazione» e «decorazione»; stabilendo che solo nella decorazione - monda da ogni legame letterario o storiografico - si affermano quei valori tattili che costituiscono l'essenza della visione artistica.

LA TEORIA DELLA PURA VISIBILITÀ

Naturalmente questa teorica della definizione pura, parzialmente seguita dal Venturi e da Emilio Cecchi e divulgata da Matteo Marangoni, si accanì verso il Cinema. E gli intellettuali parlarono male di lui, da Gide a Paul Valéry, da Croce a Huizinga. Per essi non era che una copia del reale, o tutt'al più una comodità moderna. O teatro fotografato come sostenevano Pagnol e Sasha Guitry.

Ma il funambulismo dei surrealisti aveva aperto il problema se il Cinema veramente poteva essere copia della natura. Il loro discorrere sonnambolico aveva portato ben lontano nel regno dell'inconscio e del dormiveglia, dell'astrattismo e delle immagini libere. La riproduzione fedele dell'esterno si era persa per strada. Anzi il Cinema - proprio per quel suo deprecato tecnicismo - aveva dimostrato di saper narrare anche il «di dentro»; si era fatto onirico, intimista.

All'Avanguardia perciò si aggrapparono i nuovi teorici. Bisognava salvarlo dal disprezzo dei filosofi. Bisognava dimostrare che nelle immagini vaganti sullo schermo delle sale di proiezione correavano sangue

e personalità che nella realtà non avevano; che in quelle associazioni visive, tanto care ai surrealisti, c'era un contenuto nuovo che risultava proprio da quella associazione, inesistente di per sé in natura. E Rudolph Arnheim, nel suo libro «Film als Kunst», riuscì a sostenere - basandosi proprio sui risultati dell'Avanguardia - la capacità deformatrice del Cinema, includendolo così - insieme alle altre arti - nella nuova teoria della pura visibilità. La sua tesi - ormai sorpassata - fu stesa con acutezza di ragionamento e ricchezza di osservazioni a volte preziose. L'Arnheim sostiene che i mezzi specifici del Cinema lo rendono solo parzialmente adatto alla riproduzione della realtà. Le sue imperfezioni tecniche sono, quindi, la sua salvezza in sede artistica. Come può copiare la realtà, con una proiezione di immagini bidimensionali, con una limitazione angolare dell'orizzonte e una limitazione delle profondità spaziali, con la mancanza del colore, l'abolizione della continuità di spazio e tempo, l'abolizione del mondo sensorio non ottico?

Sono queste imperfezioni che consentono al regista di dire la sua parola. E solamente lo scegliere fra le tante cose che accadono, quelle poche che interessano e l'intesserle con nuovi rapporti, non è dire una nuova parola?

L'Arnheim fu seguito un po' dovunque da seguaci entusiasti come il Groll, il Rehlinger e lo Spottiswoode con la sua teoria dei «valori differenzianti» (Grammatica del Film). La tesi dell'Arnheim si opponeva al contenutismo dei primi anni del Cinema e, in parte, all'estremo formalismo degli anni successivi; alla sbornia dei surrealisti e agli strali dei filosofi e degli intellettuali. Ma non tanto il Cinema - concludiamo oggi - era incapace di copiare la realtà per i suoi difetti congeniti, che col tempo - vedremo - saranno in parte risolti, quanto perché possedeva ormai un linguaggio che superava e trasfigurava la ripresa fedele di un documento di vita. L'arte è sempre trasfigurazione. E la trasfigurazione si esprime con un linguaggio. Il tipo e le caratteristiche di questo linguaggio determinano lo stile di chi narra.

Nacque così quella molteplice schiera di teorici che cominciarono a studiare qual era questo linguaggio e quali le sue forme vive. Si voleva incasellare il Cinema in una sua sfera particolare; si voleva definire quali fossero i suoi limiti, quali i contenuti e quali le forme della sua espressività. Un decennio e più, ricco di polemiche fra chi si ostinava a definirlo ancora conseguenza tecnica di una macchina di nuova invenzione e chi - avendolo già coronato col nome di «decima musa» - si occupava di delimitarlo sempre meglio dalle altre arti, senza discussioni.

INQUADRATURA E MONTAGGIO

Fra le arti di vecchia tradizione la più visiva e bidimensionale era la Pittura. E questo fu il primo problema da risolvere: quali fossero - se c'erano - le reciproche differenze. E ancora una volta fu la tecnica a risolvere il punto; perché se il Cinema era «movimento» e la Pittura «stasi», la differenza era tutta qui: in quel far vivere l'istante, movimento per movimento - nel Cinema - nel non poter mai allargare il quadro, o raddrizzarlo, o assecondarlo alla forma trattata, a causa della uguaglianza perfetta di formato tra fotogramma e fotogramma, e nell'impossibilità di uscire dalla visuale di pochi diversi obiettivi. Era nata la coscienza che se non si poteva creare una cornice in funzione del paesaggio, si poteva creare un paesaggio in funzione della cornice, salvando così la libertà di questa nuova arte con nuovi accorgimenti tecnici, che si chiameranno col tempo, inquadratura e montaggio.

Ma le lotte più aspre si stavano combattendo nel campo del Teatro che cominciava a risentire di intimi travagli e della crisi di autori e di pubblico. Il dissidio era fra chi si ostinava a considerare Teatro il testo letterario senza alcuna rappresentazione scenica (che spesso deturpa e cambia ad arbitrio il testo originale), e chi sentiva la necessità della rappresentazione.

Forse il dissidio si era acuito con le teoriche disquisizioni di Pirandello tra il personaggio e l'attore, sebbene egli - finissimo autore di teatro - si fosse personalmente espresso con chiarezza: *«Il Teatro non è Archeologia. Il Testo resta integro per chi se lo vorrà rileggere in casa, per sua cultura; chi vorrà divertircisi andrà a Teatro, dove gli sarà ripresentato, mondo di tutte le parti vizzate, rinnovato nelle espressioni non più correnti, riadattato ai gusti dell'oggi. E perché questo è legittimo? Perché l'opera d'arte in Teatro non è più lavoro di uno scrittore, ma un atto di vita da creare momento per momento sulla scena».*

Ma il problema ormai c'era e fu tirato in ballo anche il Cinema che a detta di molti era Teatro fotografato. Ma anche in questo caso fu la tecnica a salvarlo, perché se nella fase del muto era facile dimostrare che Teatro non era così, senza parole, col solo aiuto dell'espressione mimica, (ma piuttosto - se parentele esistevano - l'apparentamento era con il mimo e il balletto); nella fase del sonoro il dissidio tra personaggio e attore non esisteva, perché personaggio e attore convivevano in un'unica persona. Nel Cinema non esiste testo a cui l'attore cerchi di avvicinarsi. Né il soggetto o la sceneggiatura sono testi ma solo annotazioni.

Nel Cinema il testo è il film stesso: spettacolo e testo nello stesso tempo. Tutto ciò che è prima o dopo il film, non esiste. E l'attore non è interprete ma personaggio.

Prima di lui il personaggio non ha volto né voce. Prima di lui il personaggio deve ancora nascere.

E se di fronte alla Pittura il Cinema era dotato di mobilità, di fronte al Teatro era fissazione. Se il testo teatrale veniva ogni sera variato, o - per dirla con Pirandello - *«rinnovato nelle espressioni non più correnti, riadattato ai gusti dell'oggi»*, il film nelle sue successive rappresentazioni rimaneva fissato nel tempo e nello spazio, senza possibilità di mutamento.

Il lento riconoscimento dell'autonomia del Cinema trovava un ultimo grosso scoglio in chi lo sottoponeva alla Letteratura. Anch'essa, oltre che di sentimenti, è racconto di fatti esteriori, fantastici o reali. Anch'essa procede scegliendo immagini ed espressioni. Ma il Cinema, come non poteva giovare solo della parola - per non essere Teatro fotografato - così non poteva diventare pensiero, come il romanzo o la novella. Ormai attanagliato all'immagine, solo con questa poteva dare il «di dentro» del personaggio. Storia, caratteri, situazioni, sfumature, sentimenti, solo con l'immagine dovevano essere espressi.

Così le acque a poco a poco s'andavano placando e i teorici del Cinema respiravano, occupandosi solo della precisazione della sua tecnica specifica: posizione di macchina - l'inquadratura - e reciproci rapporti fra le inquadrature, cioè il montaggio.

E LA FOTOGRAFIA?

L'avevamo lasciata alla completa ricerca della conoscenza del proprio mezzo come macchina moderna e filosofica che finalmente aveva saputo fermare «l'attimo» nella sua più piena oggettività. Era insomma la macchina detentrica della verità. Infatti circa centoventi anni or sono un giornalista della «New York Star» scriveva, dopo aver visitato una esposizione di dagherrotipi: *«Io non ho mai visto nulla di più perfetto, ogni oggetto appare minutamente inciso e tutte le superfici sono facilmente distinguibili»*.

Se questo veniva detto più di un secolo fa, cosa si dovrebbe dire oggi, con lo sviluppo enorme che la tecnica ha percorso in questo ultimo cinquantennio! Eppure il nostro discorso è proprio l'opposto di questa conclusione.

All'avvento di quei primi esperimenti, in tutto il mondo civile si accesero violente polemiche per dimostrare la superiorità della fotogra-

fia sulla pittura e viceversa. E se la folla si mostrò molto interessata e incuriosita per la tecnica nuova della fotografia, i così detti ben pensanti e gli intellettuali in genere si ritirarono in uno sprezzo orgoglioso. Ecco, ad esempio, le parole di Gay-Lussac: *«La prospettiva di un paesaggio e di ciascun particolare di esso, è rappresentata con esattezza matematica; nessun sentimento, nessun impulso ad interpretazioni personali muove gli occhi e il pennello di questo nuovo pittore».*

Con queste chiare parole che mettevano il dito sulla piaga, si iniziava quella disputa - durata fino a ieri - per includere o escludere la fotografia dall'arte.

I primi ad accorgersi che il mezzo tecnico spesso non era all'altezza di poter con tale «*esattezza matematica*» ricopiare la realtà e che - cosa più importante - si poteva imbrigliarlo alla propria volontà, furono i tecnici. Presentando un gruppo di fotografie, B. Newhall, del Museum of Modern Art di New York scriveva nel 1921 *«...possano esse ricordare al dilettante e al professionista che non mediante la tecnica a propria disposizione, ma attraverso una visione personale del mondo, il fotografo può creare opere di significativo e duraturo valore».*

I secondi ad ammetterlo furono i filosofi e i teorici dell'arte. Vivendo al di sopra del fuoco della disputa polemica, essi sentivano - forse a malincuore - che quella nuovissima tecnica andava menzionata e schedata. E ne parlavano pur con il dubbio di concedere troppo. Benedetto Croce già nel 1909 scriveva nella sua *«Estetica»*: *«Perfino la fotografia, se ha alcunché di artistico, lo ha in quanto trasmette, almeno in parte, l'intuizione del fotografo, il suo punto di vista, l'atteggiamento e la situazione ch'egli s'è industriato a cogliere. E, se non è del tutto arte, ciò accade appunto perché l'elemento naturale resta più o meno ineliminabile e insubordinato: e infatti innanzi a quale fotografia, anche delle meglio riuscite, proviamo soddisfazione piena? A quale un artista non farebbe una o molte variazioni e ritocchi, non toglierebbe o aggiungerebbe?».* Con uguale cautela - anni dopo - ne scriveva Matteo Marangoni, teorico delle arti figurative: *«Persino i fotografi hanno oggi sentito il disgusto per questa supina aderenza della materia alla materia, e cercarono di spiritualizzare alla meglio i loro prodotti o con lo sfocamento (flou), o con violenti effetti di luce. Sol tanto il questo caso, la fotografia può rasantare l'arte, perché ridotta a solo contrasto di luce e ombra; e perché, vedendo così le cose più come appaiono che come sono, s'avvicina maggiormente al lato artistico».*

A parte l'errore di aver preso il flou per uno sfocamento, i concetti sono ben precisi e ben chiara - in entrambi gli scrittori - è l'esclusione della fotografia dall'arte vera e propria, come se per esserne partecipe le mancasse qualcosa.

Questa diffidenza ha accompagnato l'opera dei fotografi per vari decenni. Quanto più cresceva il loro numero, quanto più le macchine - riducendo il loro formato - entravano nell'uso di tutti; quanto più i meccanismi e gli apparecchi ne standardizzavano l'impiego e i risultati, tanto più la critica stendeva il dito accusatore contro chi si permetteva di parlare di arte. Anche se il documento, col suo fissare il divenire degli avvenimenti, ha valore per la storia, per la memoria umana, per l'analisi scientifica; se può fissare un istante del cammino dell'uomo, delle cose o dell'universo, se ha pregevoli doti di interesse individuale, mai però potrà giungere ai valori e alle espressioni universali che solo l'Arte conosce, poesia o pittura che sia.

Croce diceva: «*La materia poetica corre negli animi di tutti: solo l'espressione, cioè la forma, fa il poeta*». La fotografia conteneva certamente oceani di materia poetica - riprendere la realtà non vuol dire forse cogliere infiniti motivi atti alla poesia? - ma mancava della «forma», cioè di quegli elementi espressivi che trasfigurano e idealizzano le cose. Il suo vizio congenito, le sue minoranze, erano nel rimanere schiava delle costrizioni tecniche che impedivano all'artista di elevare la sua opera a messaggio umano senza confini e senza tempo. Questa era la sentenza dei critici che vedevano nelle formule chimiche, nelle emulsioni, nei tipi di carta, nei calcoli tra luce diaframma tempi di posa, nei formati, una serie di fattori materiali, interamente non dominabili, che impedivano all'artefice di intervenire con la sua intuizione, con la sua commossa spiritualità, con la sua volontà di «esprimersi». In quegli anni che si aggiravano intorno alla prima guerra mondiale, le correnti fotografiche erano due. La prima, caratterizzata da una meticolosa e perfetta resa di ogni dettaglio, tendeva alla più fedele riproduzione della realtà - quasi imbalsamata - senza più vita né accenno di movimento. La seconda, per reazione - la così detta scuola del flou - derivava da una concezione pittorico-romantica secondo la quale la realtà sembra immersa e liquefatta in banchi di nebbie nordiche, che la lasciano ogni tanto coagularsi nell'apparizione di masse essenziali, come isole in mezzo al mare.

La disumana nitidezza o la fumosità brumosa, ecco gli ideali di queste due correnti del gusto fotografico. E su entrambi rimaneva puntato l'indice della critica, accusandole di tecnicismo arido e di intenti razionalistici, freddi, senza sofferti slanci emotivi e quindi senza artisticità. Con l'avvento delle macchine a piccolo formato che allargarono a dismisura il campo degli appassionati, mutando il lavoro di una piccola casta in una sfrenata mania e con il ripensamento di quanto già nel 1895 era avvenuto in pittura con la rivoluzione di Cézanne; le due scuole

fotografiche si fusero in una sola, così detta del «realismo». Con Cézanne e gli altri impressionisti francesi si chiudeva per sempre al gusto l'imitazione pedissequa del mondo. Si cercava invece di esprimere nei quadri certe misteriose qualità della natura e della luce, di fronte alle quali nessuna delle tradizionali caratteristiche delle cose aveva più valore. Le forme degli oggetti, i contenutismi psicologici classicheggianti delle figure divenivano banali e superflue di fronte alle forme nuove e vere che apparivano solo alla fantasia e all'estro dell'artista. Solo lui, rifiutando tutta una tradizione, si gettava con occhi e sensi nuovi nella natura per comunicare questa diversa scheletratura delle cose, imbevute, incendiate, dalla luce calda e iridescente.

IL NUOVO «REALISMO» FOTOGRAFICO

Il nuovo «realismo» fotografico nasce appunto da questo ripensamento pittorico. Anche il fotografo deve entrare in rapporto e in intima comunione col mondo che lo circonda. Deve scegliere una parte, comporla, accentuarla, afferrarne il «momento» più favorevole come tempo e come luce, lasciandone intatte le qualità. Se la sua intuizione di artista gli avrà fatto balenare l'essenza nascosta della realtà, allora la sua macchina, con l'immediatezza dei meccanismi, potrà ritrarne il volto che riuscirà, per così dire, scarnificato delle apparenze inutili. È un po' la teoria che dura tutt'oggi, per la quale sottoesposizioni e sovraesposizioni, pellicole, ottiche, sviluppi brevi o lunghi, carte morbide o contrastate, inversioni, solarizzazioni, ingrandimenti e ritocchi, sono i pennelli e i colori di questo linguaggio.

Ma la critica anche di fronte a questa nuova teoria non tesse la mano. La salvezza della fotografia venne - nell'immediato dopoguerra, verso il 1920, - da un alleato improvviso che stava proprio in quel tempo buttando all'aria i castelli ben costruiti della tradizione e della saggia razionalità. In opposizione al verismo, questo alleato casuale inneggiava all'irrazionalità nella vita e nell'arte, contro ogni forma di pensiero incapace e inadatto all'espressione dei fatti psichici.

Se un tempo l'arte era stata «Pensare di sentire», se il primo romanticismo l'aveva trasformata in «sentire di sentire», ora essa diveniva «non sentimento di sentire» cioè incoscienza o come André Breton definì nel suo *«Manifeste du Surréalisme»* nel 1924, *«automatismo psichico con il quale ci si propone di esprimere l'attività del pensiero, indipendentemente da qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori da ogni preoccupazione estetica o morale»*.

«Surrealismo» si definiva appunto questo alleato occasionale. Natu-

ralmente dietro di lui c'era tutto il lavoro del pensiero kantiano, con le crisi e le conclusioni dei suoi persecutori. L'insegnamento idealistico che la realtà per se stessa non esiste, aveva portato alla conclusione che un'arte «ad imitazione del vero» non era possibile. Su questo sfondo filosofico gravava l'ultima rivolta romantica di Nietzsche e di Schopenhauer che - per esaltare sentimento e fantasia - avevano tagliato le catene che legavano l'artista alle leggi della logica e alle categorie del pensiero. E su questi fermenti si stava infiltrando anche il fascinoso richiamo di quella realtà invisibile, buia, ma tremendamente vera, che Freud stava esplorando. Con questi motivi che urgevano alle tempie, è nato il surrealismo e l'artista si rifugiava nella parte più profonda di sé, aspettando la luce che gli muoveva la penna o il pennello, quasi in stato medianico. Questa voluta anemia del pensiero non era sonno, ma uno stato di dormiveglia, con la volontà pronta a captare quanto saliva alla luce dalla soglia più bassa della coscienza. Era una ricerca dei sottili e segreti rapporti che legavano l'uomo alle cose, non secondo uno sviluppo d'idee, ma attraverso associazioni di immagini che nei simboli trovano una parentela o un richiamo fra loro. Infatti l'accostamento simbolico nasce sempre da una somiglianza di sentimenti e di emozioni legate a una immagine. È un processo psicologico inconscio che appartiene al mondo dei primitivi, dei bambini, dei pazzi, dei sogni.

Jean Cocteau disse una volta in una conferenza al Teatro «Vieux Colombier»: *«Si trattava di sprofondare in me stesso, nella mia notte, la campana subacquea che i fratelli Williamson hanno calato giù nel mare a grande profondità. Bisognava sorprendere lo stato poetico, quello stato poetico di cui molti negano l'esistenza considerandolo come una specie di autoeccitazione volontaria, ma che viceversa ben conoscono anche quelli che più si credono da lui lontani: che si ricordino di un grande lutto o di una grande stanchezza: essi siedono davanti al fuoco, sonnecchiano ma non dormono. E subito nascono entro di loro delle associazioni che non sono né associazioni di idee né di ricordi, ma piuttosto dei mostri che si accoppiano, dei misteri che passano nella luce, un intero mondo equivoco, terribile, enigmatico, capace di dar loro un'idea dell'incubo in cui vivono i poeti».*

Non è più la propria visione del mondo che l'artista deve esprimere, ma l'ammasso incoerente di immagini, combinate bizzarramente, che l'inconoscibile automatismo del proprio subconscio gli porta in superficie. Egli si trova davanti a se stesso come il profano davanti a una complicatissima calcolatrice elettronica: vedendo l'apparecchio «agire», è portato a credere che le mosse automatiche che si svolgono indipendentemente da ogni sua possibile volontà, siano frutto del caso o di una forza scon-

sciuta e mostruosa che tende a esprimersi. Da queste premesse nascono tutte quelle manifestazioni che vanno dagli eccessi sperimentali dei dadaisti, alla esaltazione plastica dei cubisti, alla ricerca del movimento dei futuristi, mescolando a elementi reali, simboli fantastici e fantasmagoriche visioni oniriche a cui l'artista credeva come a una nuova realtà.

E la fotografia? Proprio quel suo tecnicismo tanto denigrato dai critici ora capovolgeva la situazione. Che cosa se non una tecnica nuova, ancora in parte sconosciuta - quindi oscura e imprevedibile nei risultati - avrebbe potuto esprimere quel mondo di simboli, associazioni, dissenatezze, mostruosità, di pluridimensionalità, che appunto il surrealismo stava invocando, al di sopra di ogni regola? Quale arte meglio della Fotografia - e del Cinema - poteva realizzare l'automatismo sonnolento in cui l'artista si tuffava perché le immagini prendessero piede da sole, come ectoplasmii vaganti, visivizzati da una forza medianica? Chi se non il fotografo poteva arrestare un oggetto in movimento e lasciarlo mosso e fantomatico; fissarlo una volta sola o fissarlo più volte a piacimento in una istantanea multipla; cambiare una faccia o sovrapporne un'altra, presa in tutt'altra posizione; aumentare le mani o i piedi o trasformarli in zampe, in chele, in rami raggricciati dal vento?

I poeti Breton, Argon, Elaurd; i pittori Ernst, Mirò, Masson e Dalì con le sue impalcature umane di arti cancerosi; gli scultori Arp e Giacometti, non sono molto lontani da questo mondo poetico. E più di uno di loro si fece fotografo o uomo di Cinema. Basti ricordare Man Ray, Léger, Clair e Cocteau. Infatti Cocteau, presentando il suo film «Le sang d'un poète» diceva: *«...il lavoro singolarmente spossante del Cinema assorbe troppo per lasciare il tempo di pensare. Al pensiero si sostituisce un meccanismo sonnambolico. Non si mangia, si dorme in piedi, si vacilla. Dopo quattro giorni si è sfiniti. Si naviga, non si sa più dove ci si trovi. È questa una delle ragioni per cui il cinema sarebbe una superba arma poetica. Dormire in piedi senza rendersene conto, è confessarsi, è dirsi delle cose che non si direbbero a nessuno. Ci si apre; le tenebre cessano di essere tenebre...».*

Ecco dunque la fotografia risalire a galla. Una nuova classe di fotografi poteva ora sfidare la critica e chiuderle la bocca. Non si era detto che la tecnica fotografica costringeva a riprodurre la realtà con «esattezza matematica?» Che solo la pittura permetteva all'artista di esprimere la sua visione del mondo? Ora critici e pittori passavano la trincea e combattevano insieme ai fotografi, inneggiando alla libertà di espressione e al superamento dell'imitazione della natura.

Quale era questa tecnica nuova? Analizzando le opere possiamo trarne un quadro abbastanza chiaro. Di fronte a un oggetto, la fotografia

può seguire due strade diverse. Nel primo caso si usa un tempo d'esposizione così breve - proporzionale al movimento dell'oggetto - da riuscire a fermarlo in un suo istante; un attimo cioè della durata del suo muoversi. In questo caso l'oggetto può considerarsi praticamente fermo; e se la velocità dell'otturatore lo permette, nessuna linea di quel corpo farà trasparire il suo dinamismo. Ma si può usare un tempo di esposizione maggiore - non proporzionale alla velocità dell'oggetto - e allora l'immagine captata sarà riprodotta in movimento, per un tempo tanto più lungo, quanto più lenta sarà stata l'apertura dell'otturatore. La figura non sarà più «ferma», ma «mossa»; finché allungando ancor più i tempi di esposizione, l'immagine perderà ogni coerenza grafica e sulla nostra negativa si scorderà solo una gran macchia incerta, senza valore. In teoria non sono due strade diverse e fra loro non c'è soluzione di continuità; sono solo i grandi estremi di un medesimo sistema per riprendere gli oggetti in movimento. Consideriamole vie diverse solo per chiarezza. La prima era quella tradizionale, amante della nitidezza e della precisione; la seconda fu quella dei nuovi fotografi. Essi operavano su tre varianti: quantità e tipo di movimento; durata d'esposizione; direzione e intensità della luce (o dell'illuminazione).

Giocando su queste varianti si ottenevano delle deformazioni, fluttuazioni, ritmi, masse armoniche ignote all'esperienza comune: certi piani si compenetravano fra loro, altri sparivano, altri si mettevano in evidenza; dando l'impressione di una caduca labilità dell'attimo, stimolando l'occhio dello spettatore a scorgere veramente il moto dei quel corpo, dinamicamente espresso.

A dire il vero già dal 1913 Anton Giulio e Arturo Bragaglia s'erano molto occupati di questo tipo di fotografia da essi definita «fotodinamica futurista» rientrando nelle teoriche agitate ed assetate di movimento di Filippo Tommaso Marinetti.

I surrealisti ripresero questi concetti, amplificandone il valore. Ora non solo si cercava di riprodurre il movimento di un oggetto, ma nuove realtà misteriose, nuove linee curve, simboli, ottenuti con sovrimpressioni e fotomontaggi. In tutti questi casi, ma specialmente nelle fotografie mosse, il fotografo non aveva la capacità di «controllare» il suo risultato. Di fronte a un movimento spesso rapido e multiplo - come una danza - è quasi impossibile valutare tutti gli elementi tecnici per una ripresa «mossa». Subentrava allora, nell'appannamento delle facoltà intellettive, la forza ignota ed automatica che lo spingeva a scattare. Spesso in fase di sviluppo si aveva la spiacevole sorpresa di scorgere dettagli disturbatori o linee sbagliate; ma a volte dalle negative immerse nell'acido uscivano forme strane, sfocate e avviluppate; bizzarie formali

di un mondo nuovo, luci misteriose, riflessi e iridescenze: erano le immagini della nuova realtà onirica che salivano dal subconscio e si rendevano credibili. Anche viste col nostro occhio di oggi sono sempre fotografie di valore perché - tutto sommato - si basavano sulle pure qualità estetiche della fotografia: la luce, il rapporto fra i contrasti, il «momento», l'esaltazione di certi particolari. Ed erano anche superamento della realtà quotidiana, del documento e della esercitazione scolastica.

Ecco perché se più di cent'anni fa un giornalista aveva potuto dire che la fotografia era una riproduzione perfetta del reale e che gli oggetti erano minutamente incisi, oggi - grazie al surrealismo - non lo possiamo più dire. E questo nostro silenzio è la prova che al gruppo delle Arti incoronate se n'è aggiunta una nuova, giovincella, ma già matura e piena di esperienza.

AVEVAMO LASCIATO IL CINEMA

nel momento in cui aveva raggiunto la coscienza del proprio linguaggio autonomo e libero da dipendenza delle altre Arti e i teorici sembravano tutti d'accordo. Fu in questo momento che la tecnica giocò al Cinema una beffa apparentemente assurda, tanto da metterlo completamente in crisi. Sì, perché all'improvviso, i fantasmi dello schermo si misero a parlare. Non erano più le ben note immagini di parole che apparivano tra scena e scena, ma voci, urla, risa, pianti veri. Il Cinema ripiombava di colpo in quel verismo che anni di pensieri e tentativi erano riusciti a togliergli. Ed ecco non solo i suoi nemici parlare male di lui, ma anche i suoi primi paladini lo schernirono e lo ripudiarono.

L'Arheim, lo stesso Béla Balazs - immaginoso e geniale teorico - nel suo «Der Geist des films» (1931) di fronte al sonoro, si trovarono spaesati e ostili. I filosofi, Gide e Huizinga ripresero a sorridere rifacendosi a Charlot, unico grande autore ed attore in cui avevano creduto. Per loro se il Cinema aveva creato una nuova sensibilità e una gamma tutta vergine e moderna di emozioni, con l'avvento del sonoro ogni traguardo andava perduto, ricadendo nel Teatro fotografato ⁽¹⁴⁾.

⁽¹⁴⁾ Per quanto riguarda il Cinema i sistemi di sonorizzazione in un primo tempo furono due: il Movietone della 20 th Century Fox basato sulla registrazione fotoelettrica con la lampada luminiscente di Lee de Forest. La colonna è fotografata sulla stessa pellicola del visivo. L'altro sistema è il Vitaphone dei fratelli Warner basato su dischi sincronizzati con la macchina da proiezione. È curioso come i primi film sonori della

Anche lo stesso Chaplin non si andava in quegli anni arrendendo alla nuova tecnica e dichiarava che se avesse fatto un film sonoro, avrebbe sostenuto la parte di un sordomuto. *«L'arte cinematografica ha tradito se stessa»*, scriveva su «Variety» a New York nel 1935. *«Come era stato meraviglioso e stupendo il progresso della Cinematografia da svago umoristico di fiera, alla forma perfetta d'arte che era il Cinema muto! Le masse per le quali il Teatro e la musica si erano affaticati per secoli, resero omaggio alla nuova arte e giorno per giorno decine di migliaia di persone passavano nelle file dei suoi sostenitori e ammiratori. Il concetto e il fine erano: sostituire la parola e il suono con il movimento e la mimica»*.

«Le ombre non possono parlare!» si gridava ovunque. Pirandello, Blasetti, Bragaglia, tutti erano dello stesso parere, non riconoscendo in quella novità una loro esigenza spirituale. Teorici ed artisti si trovarono ancora a dover conciliare se stessi con la tecnica che una volta di più li aveva superati e traditi.

Naturalmente dopo il caos dei primi momenti si trovò un nuovo punto di sutura tra arte e tecnica e si accettò il sonoro come sintesi emotiva dei rumori. Charlot, dopo aver dichiarato che il Cinema muto basato sul «mimo» non poteva morire, col tempo cercò dei compromessi pensando di far parlare l'autore al posto dei personaggi. *«Osservate quanto tempo ci vuole per rappresentare in un dialogo, il carattere di un determinato individuo. Io mi limiterei a dirlo a voce e poi continuerei la vera recitazione»*, scriveva sulla rivista «IssuKusstvo Kino» (L'arte del cinema) n. 4. Mosca, 1936, pp. 62-63. E nel settembre dello stesso anno, sul «Windsor Magazine» dichiarava *«Non si deve però dedurre che io consideri come un passo indietro l'introduzione del discorso sullo schermo. Al contrario, sono lieto del fatto che la sonorizzazione si sia dimostrata un eccellente complemento dell'arte del film muto; ma io la considero come un complemento e non come un surrogato»*.

Nella medesima intervista egli arrivava al punto al quale erano già arrivati anche i teorici del film. Forse più che un complemento era una nuova forma d'arte anche nel suo pensiero. *«Alludo ai film muti con il suono sincronizzato, contenenti un quantitativo minimo di dialoghi. Il suono e gli effetti sonori accrescono in alto grado il pregio e l'importanza*

¹ Warner Bros che sfondarono la diffidenza generale, erano con l'incisione su disco, sistema che doveva morire poco dopo.

Il trionfo del film sonoro avvenne con *«Il cantante di Jazz»* interpretato da Al Jonson. La prima proiezione a Roma fu tenuta il 19 aprile 1920. Il primo film parlato italiano fu *«La Canzone dell'Amore»* prodotta dalla Cines Pittaluga nel 1930.

drammatica del film, anche non dialogato. Lo scalpitare di cavalli al galoppo, il frastuono d'un treno, il rombo e il fracasso su un campo di battaglia, la caduta d'un oggetto per le scale, il crollo d'un edificio di legno, sono tutti suoni elementari che non si possono riprodurre a parole. In questi casi le didascalie sono la più meschina forma di espressione, perché suoni del genere sono così universali, che hanno assolutamente un identico significato per il cafro delle steppe africane come per l'abitante di Mayfair».

Dopo anni affannosi di riassetamento estetico, questo infatti sembrava ai critici il nuovo Cinema: molti effetti sonori e pochi dialoghi, resi con la tecnica dell'asincronismo. Eisenstein, Pudovchin, Alexandrof, ne erano stati i primi assertori in omaggio al vecchio Cinema muto: seguire il dialogo sull'immagine di volta in volta del personaggio che ascolta (15). Era per i registi lo schiudersi di un nuovo mondo; il mondo delle espressioni mimiche in conseguenza di una certa parola o frase o sentimento del deuteragonista. Era un ritrovato che porta alla tecnica artistica del contrappunto: cioè del narrare con voci o suoni quando l'immagine rappresenta tutt'altro. Non era certo l'unica soluzione, perché ogni artista si fabbrica quella di cui abbisogna, ma forse - questa dell'asincronismo - è la più tipica e la più moderna. Asincronismo vuol dire discordanza; vuol dire, in linguaggio musicale, apparente disarmonia e dissonanza: accostamento «fuori tempo» che può dare una nuova perfetta unità. L'asincronismo, distruttore di ogni classico ideale, rientra in quella superiore matematica dell'arte che, con elementi che per se stessi stridono, cerca di costruire, oltre i limiti della normale perfezione, una nuova armonia (16).

IL FILM A COLORI

Circa dopo un decennio dalla nascita del film sonoro, nasceva il nuovo problema del film a colori. I progressi tecnici scivolavano verso un continuo miglioramento delle capacità imitative del reale. Proprio quelle

(15) Huizinga *«La Crisi della Civiltà»* Torino, Einaudi 1937 p. 19: *«I giovani hanno educato in se stessi lo sguardo cinematografico, portandolo a un grado che stupisce gli uomini della passata generazione»*. Oppure v. Balàzs, *«Estetica del film»*, Editori Riuniti, Roma p. 5; oppure v. Galvano della Volpe *«Cinema e mondo spirituale»* in Bianco e Nero a. V n. 9 p. 9 etc.

(16) Il manifesto fu pubblicato sulla Rivista *Gisu Icusstva* (Vita d'arte) n. 32 nel 1928 (vedine il testo su *«cinema»* vecchia serie, n. 108, dicembre 1940. In esso il punto

virtù che l'Arnheim aveva dichiarato essere deformatrici della realtà, cadevano una per una per via della tecnica.

La mancanza del suono, del colore, della terza dimensione, la limitazione angolare dell'orizzonte, non erano le virtù adamantine del Cinema muto? Sarebbero stati il sonoro, il colore, il 3D, la miserevole morte del film? In tal caso la tecnica avrebbe ucciso l'arte e, forse per la prima volta nella storia dell'uomo, il frutto materiale della sua creatività avrebbe fatto soccombere in lui intuito e fantasia. Ma, come già Belà Balàtz scriveva del suono nel 1931, *«nella storia non ci sono tragedie; ci sono soltanto crisi. Perché la storia cammina. Anche nell'economia l'apparizione di nuove scoperte tecniche provoca, inizialmente crisi e catastrofi. Ciononostante si tratta sempre di un progresso»*.

Anche nell'arte la prima apparizione della macchina sembrò l'intrusione di qualche cosa priva di anima e di spiritualità. Ma l'uomo ha perfettamente assimilato la macchina e ne ha fatto piano piano quasi un suo organo: oggi egli ce l'ha sulle punta delle dita.

Il colore era un avvicinamento alla realtà. E i critici ormai sapevano benissimo che l'iniziale imperfezione - tanto cara all'Arnheim - avrebbe presto ceduto il posto ad un colore tecnicamente perfetto. Belàtz infatti ne «L'Uomo Visibile» aveva scritto: *«Non sono le deficienze tecniche che mi rendono scettico. Al contrario. È l'idea del film a colori perfetto che mi preoccupa»*. E sette anni dopo, quasi più per un atto di fede che per un intimo convincimento, concludeva: *«Quando la Cinematografia sarà arrivata alla fedele riproduzione dei colori naturali, sarà di nuovo infedele alla natura sul gradino superiore dell'arte»*.

Ed è questa la fede dialettica dei nuovi esteti di oggi. A questa concezione siamo arrivati grazie all'apporto degli idealisti hegeliani, alle teorie di Croce ed a una sfumatura relativistica. Perché se ogni nuova intuizione si crea la sua espressione, ogni tecnica sveglierà una nuova fantasia. Fu prima il sentimento, o forse l'invenzione della parola che acuì, arricchì il sentimento?

Certo ogni scoperta tecnica apre nuove sfere alla conoscenza umana. Il sonoro ci ha insegnato il silenzio, perché solo quando i fantasmi dello schermo cominciarono a parlare, abbiamo capito l'importanza di

culminante era: *«Solo l'impiego contrappuntistico del suono rispetto al film visivo offre possibilità nuove e le più perfette forme di montaggio. E quindi le prime esperienze di sonoro debbono essere dirette verso la non coincidenza con le immagini. Solo questo sistema di montaggio porterà alla creazione di un nuovo contrappunto orchestrale di immagini visive e di immagini sonore»*.

certe pause, la poesia di certi momenti in cui la parola mancava. E il film a colori non ci fece forse conoscere lo squallore delle nebbie di prima mattina su di una pianura invernale, la poesia dei grigi, uggiosi e monotoni? E con la stereofonia del Cinemascope⁽¹⁷⁾ non si sono forse risolti i dubbi dei vecchi esteti a proposito del sonoro? I suoni non hanno ombra, essi dicevano, a differenza dei personaggi sullo schermo. Non hanno estensione nello spazio. Più suoni che si facciano sentire contemporaneamente si confondono in un unico rumore. I suoni non hanno destra, né sinistra, avanti e indietro. Il fonomontaggio era caos che disturbava. Ma la stereofonia ha dato spazio al suono; gli ha dato piani e prospettive, direzioni e lirismo⁽¹⁸⁾.

(17) Le ricerche sul colore investono il costume, la moda e l'arte fin dai secoli più remoti. Per quanto riguarda il Cinema il grumo è forse negli esperimenti che nel 1861 fece Clerk Maxwell, dimostrando che per riprodurre il colore di un oggetto bastano tre colori: un rosso, un verde e un azzurro. Di qui nasce la lunga storia del colore foto e cinematografico. Se per la fotografia il problema era abbastanza facile, trattandosi di ottenere, secondo il principio di Maxwell, tre negativi: uno impressionato dalle radiazioni rosse, uno dalle verdi e uno dalle azzurre; per il Cinema - nella proiezione - si seguirono due strade: la «sintesi additiva» che addiziona sullo schermo le tre fotografie selezionate e proiettate ciascuna con un filtro uguale a quello usato nella ripresa e la «sintesi sottrattiva» per la quale si colora ciascuna immagine nel colore complementare al colore del filtro della ripresa. Le tre immagini sovrapposte si filtrano vicendevolmente ricostruendo i colori dell'originale. Dobbiamo arrivare al 1917, quando il dott. Herbert Kalmus in un laboratorio della Technicolor curò lo sviluppo delle pellicole del film «*The Gulf Between*» usando un sistema di ripresa a due colori. I sistemi continuarono a perfezionarsi. Insieme al Technicolor - pur non arrivando al suo livello tecnico - sorsero altri tipi di pellicole bicromi e tricromi. Intanto la Technicolor col sistema tricromo era arrivata a realizzare «*Becky Sharp*» di Mamoulian nel 1935, il primo film in cui il colore fosse giunto sul piano dell'arte. Un anno più tardi la Farbenindustrie tedesca metteva a punto un nuovo sistema sottrattivo a negativo unico triemulsionato, chiamato «*Agfacolor*», che per praticità tecnica e pastosità di tinte doveva raggiungere già nel 1942 una pregevole fattura ne «*Il Barone di Münchhausen*» e nella «*Città d'Oro*». In Italia dopo gli esperimenti di Amati, di Bocca e Rudatis, di Gualtierotti, solo nel 1949 la Ferrania rese possibile la realizzazione dei primi documentari a colori. Il primo film fu «*Totò a Colori*» del 1952.

(18) Il Cinemascope non si deve confondere con lo schermo panoramico (sistema ingegnoso per ingrandire la proiezione senza speciali ottiche di ripresa). L'operatore e il regista lavorano sul normale formato, ma con un mascherino che toglie la porzione in basso e in alto del fotogramma. L'immagine è normalmente impressionata, anche nella parte nascosta dal mascherino per cui è proiettabile anche nei normali cinematografici. Il Cinemascope (v. Paul Rimbaud, «*La Technique Cinematographique*» Parigi, luglio 1953) si basa sul principio di impressionare su di una pellicola standard un campo molto più vasto, senza dover ricorrere ad obiettivi di piccolissima distanza focale (gran-

L'artista di oggi ha già capito che l'allungamento dello schermo del Cinemascope è nato più in una funzione della nuova spazialità sonora - per darle vita e valore - che per un bisogno inutile di riempire il quadro di masse ⁽¹⁹⁾. Il fonomontaggio oggi non è più un fatto tecnico, pre-costituito in un messaggio per giungere ad un'unica colonna sonora, ma ogni singolo spettatore lo sintetizza da solo, cogliendo i suoni che vengono dalle varie direzioni della sala. Questa sintesi che oggi ognuno con il suo apparato fisiopsichico può crearsi, dà al pubblico la coscienza di una maggiore e più soggettiva partecipazione allo spettacolo. E parallelamente, il Cinerama ⁽²⁰⁾ non è tanto un assurdo maggiorato allargamento del quadro, ma la possibilità per lo spettatore di farsi, a suo modo, una sintesi visiva di più azioni e prospettive contemporanee, piuttosto che scorgerle sovrimpresse sopra un unico quadro.

dangolari), che possiedono le ben note aberrazioni prospettiche. Si trattava di costruire un obiettivo che captasse un'immagine molto estesa (circa due volte e mezza quella normale, a parità di altezza) e che la comprimesse entro lo spazio del fotogramma standard. Molti studiosi se ne occuparono, ma solo il prof. Henri Crétien, nel 1929, riuscì a costruire un dispositivo afocale, l'«Hypergonar», da sovrapporsi ai normali obiettivi. Naturalmente le figure distorte, allungate e compresse nel fotogramma vengono con un analogo sistema ottico, riallargate in proiezione, riprendendo così le forme naturali. Il campo utilizzato dal Cinemascope è un po' più del doppio del campo standard. Nel 1953 la 20th Century Fox acquistò i diritti di fabbricazione e di distribuzione dell'«Hypergonar» che in Italia veniva normalmente montato su Macchine Arriflex, con lenti anamorfiche Bausch & Lomb.

⁽¹⁹⁾ Al posto dell'unica colonna sonora, ve ne sono quattro: tre per i gruppi di altoparlanti che stanno dietro lo schermo e una per gli altoparlanti distribuiti nella sala per effetti di ambientazione. La Fox per evitare l'uso di due pellicole, una per il fotografico e una per il sonoro, ha utilizzato quattro bande magnetiche. Le bande 1 e quattro sono disposte ai bordi della pellicola con pericolo di deteriorarsi con facilità.

⁽²⁰⁾ Il 1° ottobre 1952 gli spettatori di New York assistettero in un Teatro di Broadway ad un insolito spettacolo che diede loro straordinarie sensazioni. Era nato il *Cinerama*. In Italia nacque a Milano ai primi di aprile di tre anni dopo al Teatro Manzoni. Dovrebbe essere secondo gli ideatori e i produttori d'oltreoceano il Cinema dell'avvenire.

Il Cinerama per coprire un grande angolo visivo usa una speciale macchina da presa con tre obiettivi identici fra loro, disposti in modo che i bordi estremi dell'angolo dell'obiettivo centrale siano coperti vicendevolmente dagli angoli dei due laterali, così da assicurare una continuità assoluta di visuale. Le tre pellicole utilizzate sono a 35 mm normali, ma ogni fotogramma occupa sei perforazioni anziché quattro. Ogni obiettivo abbraccia un angolo di 50° in larghezza e 55° in altezza. Poiché ogni obiettivo sovrappone il proprio angolo di due ° all'angolo dell'obiettivo vicino, si ha una proiezione di 146 gradi di ampiezza e di 55 gradi in altezza.

Per oggi la tecnica si è fermata qui. Anzi s'è arretrata, vittima dell'industria che la domina ma anche la sostiene. Vittima specialmente delle televisioni che in ogni Paese riempiono ormai a tutte le ore del giorno con spettacoli tolti dal Cinema, che nascono e muoiono nell'arco di un paio d'ore. Spettacoli ambigui senza un linguaggio autonomo e nuovo, ma solamente rimpiccioliti dal piccolo schermo. La storia delle estetiche del Cinema sembra si sia fermata qui, in questa apparente cattività televisiva, nella dimenticanza del duro cammino percorso durante il nostro secolo. La tecnica in qualche punto marcherà il passo. In qualche settore giocherà ancora a filosofi e artisti qualche sorpresa. L'elettronica ad esempio aprirà nuovi mondi, nuovi trucchi, nuove possibilità alle fantasie più sofisticate; forse si adopererà sempre meno la cinepresa e sempre più la telecamera che fotografa col pennello elettronico aprendo nuove strade specie nel campo delle animazioni. Un mezzo nuovo di comodo, ma non un'arte, la Televisione.

Ma nessuno si illuda di essere arrivato. Alla stasi il Cinema non potrà mai arrivare, proprio per la sua inquieta natura. Il Cinema, come già sappiamo, è contrasto fra «scorrere» ed «essere». C'è in lui, continua, l'esigenza di fermare il movimento. Eppure la stasi è la sua morte come il movimento è la sua vita. Al suo interno egli vive, inquadratura per inquadratura, fotogramma per fotogramma, della sua vita dualistica di due attimi, di cui uno già «è» mentre l'altro sta per essere. La mancanza di movimento e la mancanza della stasi produrrebbero la fine dell'«istante» e del Cinema. Forse per questo è l'Arte dei nostri giorni, perché anche la nostra vita scorre in questa continua angoscia di non essere più e di non essere ancora. Pensieri, azioni, memorie, subconscio, tutto in noi soffre di questa legge. A ragione Bergson scopre un'analogia fra la realtà cinematografica e la realtà del mondo. Nel mondo non c'è movimento, ma una serie di passaggi del nostro spirito che glielo fanno apparire; nel Cinema non è l'immagine dotata di moto, ma il moto deriva dal passaggio tra un'immagine e l'altra che per se stesse sarebbe quiete. È un movimento interno - meccanico del Cinema, cerebrale

Il sonoro è inciso su di un nastro magnetico a parte, sincrono con gli apparecchi di proiezione. Le colonne sono 6: 5 dietro lo schermo e una per gli effetti di ambientazione con gli altoparlanti dislocati in sala.

Per ora, che io sappia, il Cinerama ha realizzato solo cortometraggi turistici e a sensazione. Alcuni titoli sono appunto: «*Montagne Russe*», «*Il Messia*» di Haendel, «*Ritmi spagnoli*», «*Con i gondolieri di Venezia*», «*Il Finale del II Atto dell'Aida*» girato alla scala di Milano, «*Giochi Nautici in Florida*», «*Le Cascate del Niagara*».

nell'uomo - per cui entrambi vivono di uno stesso slancio che, al di sopra del controllo dei sensi, diviene conoscenza e creazione.

E questo impulso vitale ha bisogno di continui cambiamenti, perché ogni novità diventa rimbalzo per un nuovo passo avanti: per sempre maggiori orizzonti.

RIASSUNTO - Un saggio sulla storia della Fotografia e del Cinema, nati come giochetti scaturiti da strabilianti macchinette - per il Cinema - e da una serie di perfezionamenti tecnici - per la Fotografia - che in oltre un secolo di polemiche, di teorie e di estetiche, giunsero infine ad un loro autonomo linguaggio sentimentalmente e filosoficamente capace di esprimere due altre visuali dello spirito umano: due nuovi modi di vedere della sua creatività.

Indirizzo dell'autore: dr. Giulio Briani, via dei Cappuccini 2/5
I-38100 Trento
