GIULIO BRIANI

I FUTURISTI E LA FOTODINAMICA

RIASSUNTO - Prova inaspettata del rapporto tra ricerca fotografica e ricerca pittorica futurista, trovata consultando vecchie riviste cinematografiche dei primi anni del '900. Edoardo di Sambuy recensisce il «Fotodinamismo futurista» di A. G. Bragaglia quasi contemporaneamente (fatto eccezionale per quei tempi) all'uscita dell'opuscolo in cui Bragaglia scrive della sua scoperta fotografica.

PAROLE CHIAVE - Fotodinamismo futurista - Ricerca fotografica nei primi anni del '900 - A. G. Bragaglia - Pionieri del cinema: J. Marey e Muybridge.

Una prova inaspettata del rapporto fra ricerca fotografica e ricerca pittorica futurista, l'ho scovata casualmente in una libreria romana di antiquariato. Si tratta di una Rivista che per i suoi interessi e per la sua natura non era certo molto conosciuta dai critici d'arte del suo tempo: parlo della «FOTOGRAFIA ARTISTICA» mensile illustrato, fondato nel 1904, redatto in italiano e francese, Diretto da Annibale Cominetti con la consulenza artistica dei pittori Andrea Tavernier, Paolo Gaidano, Luigi Onetti e dello scultore Luigi Belli e con molti corrispondenti tra i quali i migliori fotografi dell'epoca da A. Lumière a P. Nadar, da Hildebrand a Latam, Mortimer ecc.

Nel numero di maggio 1913 (anno X dalla nascita della Rivista) si trova un articolo di *Edoardo di Sambuy* dal titolo «LA FOTODINAMICA DI ANTON GIULIO E ARTURO BRAGAGLIA».

L'articolo è molto più intelligente, acuto e spregiudicato di molti altri più recenti che mi è accaduto di leggere, tanto che mi ha acceso il desiderio di ritrovare il testo originale dei Bragaglia che avevo solo sentito citare da qualche studioso di Cinema e di Storia della Fotografia, i quali però lasciavano trasparire di non averlo mai potuto leggere perché introvabile.

Così per anni la mia curiosità è rimasta inevasa e me n'ero quasi dimenticato!

Per la lunga permanenza a Roma, Anton Giulio Bragaglia – talento aperto alle scenografie più moderne e inusitate, ai testi più attuali e polemici o ricchi di originalità; fondatore della COMPAGNIA DEGLI INDIPENDENTI con sede stabile presso il Teatro delle Arti di Roma, aiutato dal periodo a lui favorevole e dai generosi aiuti del Governo Fascista – divenne in breve un regista di punta nel panorama teatrale romano.

La sua personalità portata alle rotture, alle proteste, alle controcorrenti rivoluzionarie, lo fece emergere spaziando dal Teatro al Cinema alle Arti figurative.

Su questo personaggio si basava la mia speranza che – quasi per un postumo gesto di liberalità nei miei confronti – m'avrebbe alla fine fatta scoprire la sua introvabile pubblicazione. E certo qualcuno mi aiutò, perché una domenica il testo della Fotodinamica me lo trovai tra le mani, scovato su una bancherella di libri vecchi a Porta Portese, il grandissimo mercato dell'usato che si tiene a Roma. Era *un libercolo di 47 pagine di testo con una appendice in cui sono riprodotte 16 fotografie sperimentali* della teoria esposta *edito a Roma dall'Editore ANATO nel 1913.*

Avendo il testo originale sottomano, il primo impulso che si prova è di dare un voto positivo al di Sambuy per aver capito l'importanza, l'originalità e la serietà della ricerca pittorica futurista e d'averla con chiarezza messa in luce con partecipazione personale, superando le diffidenze e i soggetivismi così facili a velare gli occhi di fronte alla inaspettata ricerca d'un movimento pittorico nuovo.

Il *di Sambuy* premette la raccomandazione per i lettori di non voler giudicare superficialmente senza prima cercare di intendere le ragioni della nuova ricerca pittorica futurista, corrente per i più inesplicabile, ma che è invece un movimento artistico normale al giorno d'oggi e che rientra, senza scosse eccessive, nello stadio a cui è giunto – dice *di Sambuy* – il pensiero umano.

Fulcro esponenziale di questo stadio della logica è la dottrina speculativa di un Universo a più di tre dimensioni, di cui non è possibile dare una prova fisica ma solo una astrazione matematica. Solamente che il concetto della prova fisica si è un po' alla volta clandestinamente infiltrato nello spirito delle persone di una certa cultura e vi si è annidiato.

Dal fondo di questo erroneo presupposto è nato il lavorio del Futurismo pittorico e grafico. Erano infatti gli anni in cui i suoi artisti

Fig. 1 - Copertina dell'Opuscolo di Anton Giulio Bragaglia.

cercavano di definire le basi su cui il Futurismo si doveva fondare: gli anni della ricerca di un linguaggio comune. Ma non c'era unità di idee tra i vari esponenti. All'atto pratico gli stili personali separavano e dividevano gli artisti più in vista.

La tendenza grafica del Futurismo era di fornire una rappresentazione dei corpi non più allo stato di riposo – poiché un loro aspetto unico in un dato momento del moto equivaleva ad una stasi figurativa – come è accaduto finora nella tradizione pittorica – ma invece doveva essere rappresentazione di un moto sinteticamente espresso.

Questo movimento dei corpi – quando l'artista ne ha trovato la forma – si può rappresentare sia che i corpi siano raffigurati bidimensionalmente, sia a 4 dimensioni di cui l'ultima indica il «tempo» in cui il moto si è svolto con le sue pause e titubanze, accelerazioni e rallentamenti.

Ecco l'importanza fotodinamica futurista, nata in un momento storico in cui col progresso di obiettivi sempre più luminosi, di emulsioni e di pellicole sempre più sensibili – nella fotografia – anche i movimenti più rapidi vengono «fermati» in istantanee di centesimi o millesimi di secondi e il cinema, più o meno nello stesso periodo di tempo, aveva trovato l'esatto ritmo di cadenza per lo scorrere delle sue immagini senza lacune e senza sbalzi.

Dunque la ricerca del movimento pittorico futurista, partendo da un erroneo presupposto della logica del proprio tempo e rivolgendosi, per conforti dimostrativi, ad un campo diverso della Pittura, ma egualmente «artistico e visivo» come la fotografia, si è trovato all'improvviso ad aver superato entrambi per essere riuscita a «registrare e conservare» con la massima precisione le minime esitazioni, gli accenni, i ripensamenti, le stasi momentanee, gli scatti improvvisi e le accelerazioni di un movimento: mentre il Cinema era costretto dalla precisione del meccanismo con cui è costruito, a procedere nella descrizione del moto di un corpo, a scatti regolari, a volte più vicini fra loro quando «allarga» il tempo e rallenta il moto, a volte più distanti fra loro quando «restringe» in tempo accelerando il movimento.

Ci sono cioè per il Cinema tanti brevi frammenti di tempo e segmenti di spazio fra fotogramma e fotogramma che la macchina non coglie: briciole di Tempo-Spazio che per la macchina rimangono sconosciuti, quindi inesistenti. Il tempo cioè per il Cinema procede a strappi e a pulviscoli di tempo come quello misurato da un cronografo e non in moto uniforme, senza pause, come il sole in una specula astronomica.

Fin qui vanno i concetti e le considerazioni del *di Sambuy* al corrente con la vita culturale e artistica del suo tempo, aggiornato sulle ricerche – anche le più sofisticate – delle nuovissime correnti pittoriche.

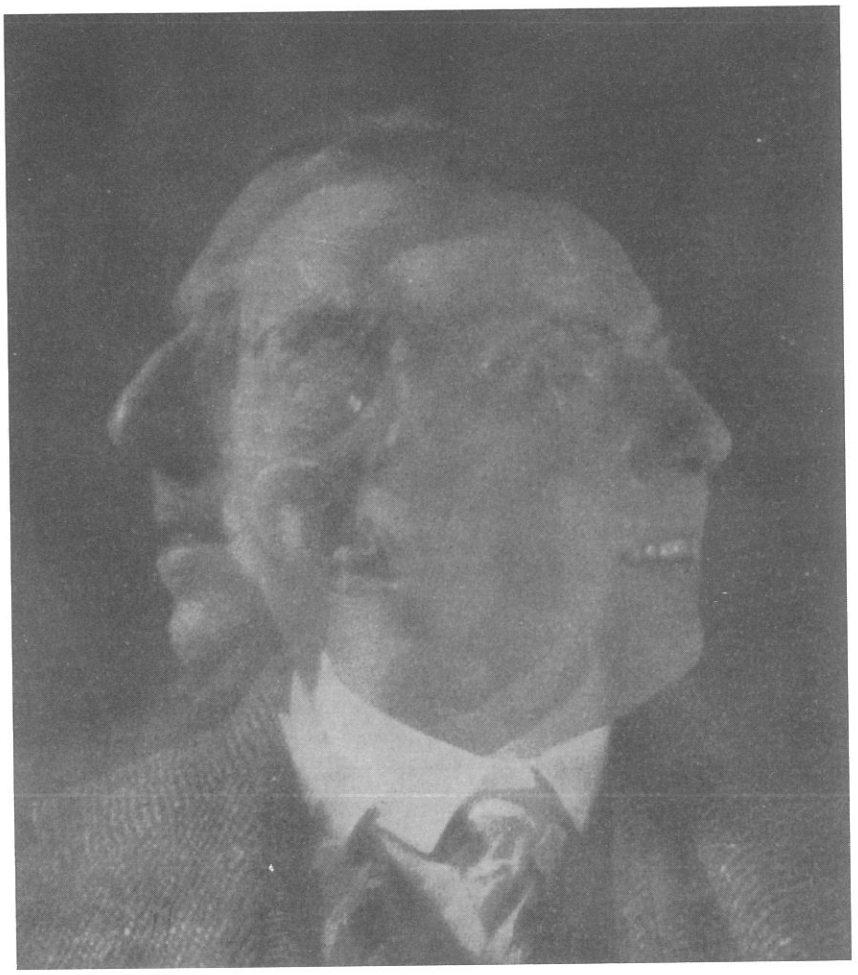

Fig. 2 - Ritratto polifisionomico.

Lo dimostra il fatto che appena uscito il testo della Fotodinamica – ancora nei primi mesi dello stesso anno – lo recensisce dando prova di averlo assimilato con chiarezza e competenza. Nel ricordarlo ho solo chiarito le comparazioni fra i risultati delle ricerca pittorica futurista e quelli ottenuti in quelli stessi anni dal Cinema e dalla Fotografia, alla quale i futuristi avevano chiesto aiuto e chiarificazione per i loro problemi ancora insoluti. Specie sul Cinema – per mancanza di competenza tecnica e di affinità elettiva – le idee del *di Sambuy* erano approssimate perché il Cinema era nato per ultimo, da meno di un ventennio e,

anche studiandone la tecnica e il meccanismo, era difficile per allora intuirne in pieno le virtù.

Sull'argomento della sua recensione – la fotodinamica – il *di Sambuy* ha salvato dettagli e particolari che probabilmente oggi, senza la sua testimonianza sarebbero andato perduti. Accenna infatti alle reciproche polemiche tra i vari artisti del movimento futurista: come cioè avessero basi ideologiche comuni ma non andassero d'accordo sul modo di realizzarle perché lo stile personale li distanziava e li inimicava a vicenda.

Il *di Sambuy* ricorda ad esempio che F.T. Marinetti scriveva a Soffici nel luglio del 1913 mandandogli l'avviso pubblicato su *Lacerba* del 15 luglio, concernente il Fotodinamismo di Anton Giuglio Bragaglia. L'accordo che se ne deduce con il Marinetti non era però condiviso dal Boccioni che scrive il 4 settembre successivo a G. Provieri: *«Mi raccomando, te lo scrivo a nome degli amici futuristi, escludi qualsiasi contatto con la fotodinamica del Bragaglia. È una presuntuosa inutilità che danneggia le nostre aspirazioni di liberazione dalla riproduzione schematica o successiva della statica o del moto. Per l'iniziazione elementare vale quello che il Balla HA FATTO. Quello che farà sarà sicuramente superiore. È giustissima la suddivisione che tu fai nella lettera a Marinetti – immagina dunque se abbiamo bisogno della grafomania di un fotografo positivista del dinamismo... dinamismo sperimentale. Il suo libercolo mi è sembrato, e così agli amici, semplicemente mostruoso. Grottesca la prosopopea e la infatuazione dell'inesistente – Quello che ti dico su Bragaglia tienilo per te, perché lui personalmente mi è simpatico».*

Ecco un esempio del disaccordo allora esistente fra i pittori più in vista del futurismo. La lettera del Boccioni però va un po' spiegata, perché il tono delle sue parole può apparire violento ed esagerato nei confronti del Bragaglia e la ripugnanza troppo rigorosa in confronto all'indifferenza e all'accettazione del *Manifesto della cucina futurista* e del *Manifesto della lussuria futurista* di Valentine de Saint-Point, Manifesti certo meno seri e impegnativi dell'esperienza fotografica dei Bragaglia.

Ma la dichiarata *aspirazione alla libertà della riproduzione schematica o successiva della statica o del moto* del Boccioni è la spia di una sua preoccupazione (del resto artisticamente giusta). Egli infatti ha voluto richiamare l'attenzione che se pure una tecnica riproduttiva diversa dalla pittorica del futurismo – cioè la riproduzione fotografica – può raggiungere l'effetto di *eternare la sensazione dinamica*, ne derivano gravi conseguenze per la prassi futurista pittorica e scultorea (realizzate a ben guardare con sistemi vecchi, rispetto al mezzo scientifico e certo più moderno dell'apparecchio fotografico).

In definitiva il *di Sambuy* prova che allora si dava della Fotodinamica un'interpretazione o polemica o positiva. Ecco perché contro il pericolo di una svalutazione di questa, insorgono Boccioni e i suoi amici.

Ma ciò che colpisce delle parole del *di Sambuy* è quando dice di prevedere nell'avvenire della Fotodinamica i moti ritmici tramutarsi in curve armoniche continue, non più interrotte e saltellanti e scorgere, dall'evoluzione delle membra, il generarsi di corpi nuovi nello spazio che scompariranno nell'attimo della loro formazione di cui però resterà memoria indelebile sulla lastra fotografica: vera materializzazione di forme che mutano e scompaiono nel progresso del loro evolversi. Intuizioni insomma di un mondo, popolato di forme irreali, oniriche, eternamente in moto, o forse inconscia anticipazione delle teorie *astratto – surrealiste* che tendono a cogliere aspetti terminali e transeunti della Natura.

C'è anche un altro aspetto della fotodinamica (e qui il *di Sambuy* si fa probabilmente guidare dai guizzi della sua fantasia!) un aspetto che fa entrare la Fotodinamica nel campo della psicologia. Con la Fotodinamica infatti non avremo solo i corpi nei loro moti con le pause, le incertezze, i ripensamenti, ma anche le espressioni successive dei moti dell'animo rese comprensibili dalle esitazioni del movimento, divenute trepidazioni o drammatici mancamenti dello spirito. Sarà un'analisi psicologica della massima importanza, e in abili mani sommamente emotiva.

Ed eccoci finalmente al testo del Bragaglia, che già dalla sua stampa ha suscitato tanto rumore nei campi più diversi della Fotografia e dell'Arte figurativa. Un testo al quale mi sono avvicinato con curiosità e deferenza, come accade la prima volta che si avvicina un personaggio illustre.

Ma come avviene in questi casi, la prima impressione che si riporta è negativa e deludente rispetto a quanto ci si aspettava; le verità rivelate non sembrano poi così rivelanti ma piuttosto limitate, al primo abbozzo, e allora innervositi da questa inaspettata delusione anche il testo ci sembra poco chiaro, il tono presuntuoso e tutto sminuisce e si confonde alla prima lettura. Poi si è presi dal dubbio di non aver interpretato bene il senso delle parole e dei significati attribuiti dall'autore, nella foga di chiarire i propri concetti accentuando quelli più importanti o fondamentali e si corre a rileggere tutto da capo con la speranza che alla prima lettura ci sia sfuggito qualcosa di illuminante che dia un senso nuovo, originale a tutto il testo. E debbo dire che proseguendo nella conoscenza con l'Autore, con il suo stile, con le parole divenute più

familiari, l'interpunizione spesso anomala comincia a chiarirsi, il periodare arruffato nella veemenza si distende, e anche il tono, a volte duro e polemico, si acquieta. Il tutto ora appare sotto una forma migliorata e più accettabile, meno ricca di sferzanti spunti polemici.

Anton Giulio Bragaglia inizia il suo testo esponendo che esistono due tipi di dinamismo: il primo è quello effettivo realistico, degli oggetti in evoluzione di moto reale, che per precisione dovrebbe essere definito *movimentismo* e c'è il dinamismo virtuale degli oggetti in statica della quale ci interessa la Pittura futurista. Anche la Fotodinamica è movimentista, tanto che se non si fosse voluto mettere in evidenza il suo dinamismo interiore, questa avrebbe dovuto chiamarsi Fotomovimentista o Fotocinetica. La parola Fotodinamica fu ispirata al *Manifesto tecnico dei pittori Futuristi.*

Con la Fotodinamica si è voluto realizzare una rivoluzione nella fotografia per purificarla ed elevarla ad arte perché, con i suoi mezzi meccanici, si può far arte solo se si supera la pedestre riproduzione del vero, immobile o «fermato» in posizione di «istantanea» così che il risultato fotografico distolga dal banale realismo e divenga una cosa molto più elevata che ho appunto chiamata Fotodinamica.

Voglio perciò creare un'arte distinta per i suoi fini particolari, per la Pittura e la Scultura movimentiste, dando quelle salde basi oggi assolutamente necessarie. Il fatto che molti risultati sono ancora imperfetti o non molto convincenti, si deve attribuire alla povertà dei mezzi meccanici insufficientemente adatti a cogliere e rendere le cose nel loro moto. Ecco perché hanno detto con molta ironia nei nostri confronti, che non si sa dove termina una fotografia male eseguita e dove comincia la Fotodinamica futurista realizzata da me e da mio fratello Arturo.

Hanno detto che le nostre fotografie sono fotografie mosse. Ma solo chi è poco competente o in malafede può dire *Fotografie mosse* le nostre oppure *fotografie solo mosse*. Chiunque infatti può constatare che esse posseggono molto di più e non sono solo *movimentate*. Noi non ci siamo preoccupati per il fatto che una fotografia mossa viene stampata quale prova malriuscita; è noto infatti che non è tanto facile eseguire molto mossa una normale fotografia, perché a tutti è accaduto di esporre alla luce una casa in posa con una via piena di passanti e di trovare sul negativo solo la casa e la via completamente vuote. E così proseguendo in una analisi oggettiva, dobbiamo riconoscere come prova mancata tanto una fotografia mossa con tempo di posa sbagliato, quanto una fotodinamica con le immagini troppo flou. Non basta infatti che una fotografia sia mossa perché divenga una fotodinamica, ne è suffi-

Fig. 3 - L'uomo che si alza.

ciente che in essa albeggino fioche immagini mosse ma movimentate. Anche per noi nella fotodinamica esiste la prova *mossa* quale prova mancata, poiché una fotografia quando è tanto flou e piatta da non porgere la sensazione del tempo e delle età delle immagini che vennero distrutte dal moto, o vennero mosse troppo poco, allora la prova è una fotografia mossa cioè malriuscita e ben lontana dalla fotodinamica che invece, anche nella sintesi della traiettoria deve rendere ben percettibile l'anatomia del gesto e la sensazione dinamica. Prova mossa quindi non è uguale a prova *movimentata*, perché nella prima esiste un breve spostamento o una completa distruzione dei corpi; nella seconda, solo una dematerializzazione di questi, con traccia di movimento.

Ecco dunque come il fatto di riuscire ad eseguire «mossa» una delle normali fotografie altro non è che un mezzo per raggiungere uno scopo. D'altra parte ci meraviglierebbe se esistesse una grande facilità di eseguire fotodinamiche veramente riuscite, perché oggi potremmo chiedere ai critici: Perché non avete avvertito la bellezza incipiente di una prova mossa? Perché non vi siete affannati a rivelare meglio quella bellezza?» Noi invece abbiamo sentito il fascino nascituro da una fotografia mossa possedendo in noi la passione per il movimento che deforma e trasforma le cose esprimendo il carattere essenziale della vita moderna.

Noi ci siamo stancati della vecchia cadaverica statica.

Nell'arte figurativa ci siamo nauseati della vecchia forma e del vecchio colore. Assetati dalla brama di nuovi ritmi di forma e di colore li abbiamo trovati, per ora, nella trasformazione e nella deformazione prodotta ai corpi dal movimento. Poiché la vita è moto, noi vogliamo eternarlo nella perpetuità di un gesto reso visibile. Siamo lieti così di rendere la vita nella sua unica logica espressione e la realtà nel suo più profondo carattere meno realistico, cioè meno fotografico, purificando così l'opera della macchina da noi guidata e dominata, a segnare solo quello che è nella nostra sensibilità, fino a far intendere all'obiettivo ciò che è trascendentale alla sua meccanica.

Da ciò deriva l'impossibilità di mantenere la tradizionale espressione delle forme; e così il moto, dovendo esser puro, costringerà alla distruzione degli oggetti in stasi e la fotografia, elevata a fotodinamica, si arricchirà di nuove cadenze di ritmi. Noi infatti non ci preoccupiamo della realtà esteriore e interiore volumetrica, quanto dello *spirito della realtà viva* dovuta al moto e alla deformazione molecolare per lo spostamento. Cioè il nostro riferimento alla realtà è completamente irreale e superficialmente non si vede; cerchiamo invece la realtà movimentista perché ricca di molteplici risposte e fonti emotive per cui diventa *indicibile e inafferrabile*.

Noi insomma, vogliamo afferrare queste trascendentali qualità del reale nel loro spostamento che a loro volta spostano l'atmosfera limitrofa, sconvolta per la rivoluzione del movimento del corpo. Alla fotografia non è mai stato possibile rendere neppure il concetto generale del moto. In più con un atto completamente arbitrario, l'istantanea ha arrestato in posizione assurde il moto. Solo l'arte ha saputo sintetizzare due tempi cardinali di un passaggio da uno stato all'altro e ha almeno ottenuto l'idea generale – il concetto – del gesto voluto perché neppure con questo ingegnoso metodo le figure *si muovono*. Ma possiamo noi oggi, nella movimentatissima vita moderna, soddisfarci della rappresentazione del solo concetto? Non abbiamo tempo che esso ci suggestioni, sentiamo invece il bisogno di venire assaliti subito dalla emozione contemporanea alla visione.

In altre parole la sintesi statica di due stati statici non basta. Ci vuole la sintesi dinamica di un'evoluzione complessa che non si vede. Con la fotodinamica noi abbiamo ottenuto questa sintesi dinamica di evoluzione e liberato la fotografia dalla sua realisticità e dal «non senso» dell'istantanea passata fino ad ora come un fatto scientifico mentre era solo un fatto meccanico. Infatti la fotografia anche per questo suo difetto e per la libidine di apparire arte, è sempre stata un mestiere esercitato nelle botteghe e si è sempre affogata nell'imitazione dei quadri tipo Rembrandt, eseguendo ritratti ancor più rigidi dei suoi.

Noi invece, abbandonati all'incessante corsa della nostra giornata, vediamo tutto di corsa e per quella mirabile intuizione che è nel nostro essere avvertiamo in noi *cento voci, cento visioni ottiche, cerebrali e sentimentali* che si compenetrano con la presenza dell'attimo che corre. Per fare dell'arte moderna perciò, dobbiamo richiamarci a quelle intuizioni e insieme alla sensazione dinamica della vita e alla vibrante energia dei gesti.

Ma ci piace far osservare come sia sempre stata sentita dai grandi artisti la necessità di raffigurare meglio che con la convenzione tradizionale.

La più antica idea che noi conosciamo di un'arte *movimentista* fu concepita da Dante Alighieri. L'insufficienza della rappresentazione monoiconica non solo per la sua rigidezza, che tanto ossessionò Michelangelo, ispirò l'Alighieri che era cultore dell'arte pittorica e amico di Giotto col quale tenne molti conversari sulla pittura e i suoi problemi. Nel decimo Canto del Purgatorio, quando descrive gli Altorilievi dove gli umili vengono esaltati, all'inizio raffigura i cantori staticamente in atteggiamento di cantare e sembra che cantino davvero, al contrario

della testimonianza delle orecchie, per una buona illusione degli occhi, e anche il fumo sembrava esalasse pur stando fermo in un solo stato di evoluzione. L'Arcangelo Gabriele in atto di dire «ave» non sembrava immagine che tace.

Poco dopo, Dante invece, trovandosi davanti a una ben diversa situazione narrativa composta da molteplici fatti e di svariate espressioni dell'animo, dovette escogitare una forma d'arte che per virtù divina tutto può perché seppe «ab eterno» – come dice il Boccaccio – *«la forma esemplare di tutte le cose prodotte e che si denno producere»*; con questa forma d'arte divina Dante rappresentò sull'altorilievo una vecchia che supplica, l'Imperatore Adriano che risponde, la vecchia che obietta, Adriano che spiega, la vecchia che teme, Adriano che la calma, la vecchia che ancora porta argomenti e finalmente Adriano che spiega altre cose.

Otto tempi, schematizzati così alla buona. Otto fasi che la statica figurativa poteva rappresentare solo in quadri separati, uno ad uno, in una maniera che a Dante parve insufficiente.

Quelle figure – fa ben capire il Poeta – che su quelle pietre non si muovevano realmente, si trovavano però in palese movimento perché l'effetto profondo era una pura sensazione dinamica. Così come prima aveva ammirato il miracolo che poteva essere anche umano, dopo, essendogli ben noto che gli uomini non sapevano rappresentare tutta quella scena in un unico quadro, Dante immagina un'arte movimentista e ne attribuisce la mirabile creazione a Dio. Infatti...

Colui che mai non vidde cosa nova
produsse esto visibile parlare,
novello a noi perché qui non si trova.

Questa forma d'arte ebbe poi un cultore in Velasquez in un quadro intitolato «Le Tessitrici di Arazzi» al Museo del Prado: dovendo raffigurare l'agile e rapido lavorío delle dita di una mano che agitandosi si moltiplicava, non ha esitato a moltiplicarle le dita (sono nove, se ricordo bene). Certo che esse sono un po' prive di traiettorie, essendo quel quadro uno dei primissimi esempi di arte movimentista. Sono però assai meglio della rigida istantanea e della grafica figurativa: rendono l'idea del gesto se non addirittura la sensazione del moto. Non so se dopo questa ci furono altre opere dedicate all'arte movimentista. So però che Giacomo Balla, pittore futurista, spedendo anni fa un piattello a Duilio Cambellotti che stava per incidere una medaglia, tentò di raffigurare il moto del martelletto nel suo rapido ticchettío.

E mi sembra anche che nella loro luminosità, le opere degli Impressionisti possano esprimere talvolta il senso del respiro di un es-

sere vivente. Senza voler fare una ricerca archeologia sull'argomento, è ben chiaro che il problema del movimento ha preoccupato gli artisti, data la povertà della prassi attuale che della statica ha fatto la sua forma pittorica, anche se essa è sintesi di due tempi diversi per esprimere il passaggio di un moto. Tra gli altri anche Camillo Cremona pensava di riparare a questo modo di rappresentazione pittorica, tanto che in «Gite di un artista» di *Camillo Boito* si legge che il Cremona voleva trovare nelle sue tele il moto, *specialmente il moto dell'espressione.*

Fig. 4 - Cercando.

Del resto chi maggiormente avvertì la meschina povertà della convenzione statica fu Michelangelo. Nel suo grido di insoddisfazione davanti al Mosé, egli non esprime altro che la brama del movimento; più che udire la voce egli desiderava che si muovesse con le spalle, che respirasse, che la barba facesse palpitare il movimento delle labbra. Era cioè la pesante immobilità della statua che tragicamente lo ossessionava.

I mezzi tecnici della fotografia non possono fare dell'arte se rivolti alle cose ferme e se usati per fermarle nel loro moto caratteristico e vitale, ma solo ritraendo il movimento in tutta la sua evoluzione. L'istantanea fotografica e pittorica ridicolmente uccide i gesti vivi immobilizzando uno dei centomila loro fuggevoli stati, per voler raffigurare tutto il gesto.

I mezzi tecnici della scienza fotografica possono giungere all'arte solo se non si rivolgono alla riproduzione di oggetti fermi o se adoperati per fermarli nel loro moto caratteristico, ma per ritrarre il movimento di quelli in tutta la loro evoluzione, avendo come fine la rievocazione artistica di quella sensazione dinamica dalla quale siamo sempre rimasti commossi.

Volendo ricordare la vita – per fare arte – è risibile arrestare il movimento fotograficamente. Il moto è la vita della vita ed essa dalla stasi viene distrutta. L'istantanea fotografica e pittorica immobilizza uno dei centomila fuggevoli *stati* per voler rappresentare tutto il gesto che è composto di istantanee innumerevoli. Eseguire una sola istantanea, delle molte che sono indispensabili a comportare un gesto, significa raffigurare un valore statico non un valore dinamico; un'espressione di morte e non di vita.

Per tale motivo oggi si dipinge una ruota in moto come un disco che gira, la cui superficie non appare nitida ma mossa, mentre la stella dei raggi è completamente sparita per l'invincibile forza del moto che nel suo impeto trasforma e trasfigura i corpi. È solo grazie alla forza della suggestione – divenuta molto facile perché dura da secoli – se un uomo con una gamba alzata e una a terra, si può dire che cammina. Ogni oggetto in moto infatti deve essere riprodotto, moltiplicato e rinascente da sé stesso. Le figure arrestate in una istantanea fotografica e pittorica sono solo bambocci imbalsamati. In quel blocco del movimento si vedono solo gli stati statici che hanno composto il moto ma che non daranno mai la sensazione dinamica di esso, come parzialmente la possono suggerire le dieci figure della cronofotografia di Marey e come completamente la può dare la sintesi degli esempi fotografici della nostra Fotodinamica.

Ma per ricordare il movimento è necessario almeno riprodurre la teoria degli stati statici che l'hanno formato; ma solo quando sarà unificata e sintetizzata nella traiettoria del gesto, essa rievocherà in noi la sensazione dinamica che è la sola essenza di un moto per noi, suoi attenti spettatori; e se del movimento riprodurremo *solo la traiettoria*, allora la sensazione di essa sarà ancora più facile e completa. Solo allora avremo raggiunto il nostro fine artistico.

Le vesti della Vittoria di Samotracia, essendo scolpite con il sistema tradizionale statico, non palpitano ma sono ferme. Dov'è lo sbrandellamento nell'agitazione del vento? Dov'è la dematerializzazione della stoffa che nella realtà avrebbe dovuto essere resa fluida e trasparente? Dov'è tutta l'evanescenza della figura che nel sogno volava e col moto si liberava della propria materia per divenire più diafana e trasparente?

Come il discobolo venne scolpito nella sua prima positura o nella ultima – cioè prima o dopo il lancio del disco e non a mezzo del gesto inafferrabile – con il solito sistema di rappresentazione, così non si doveva pietrificare l'ampia vibrazione d'una veste durante il moto. È solo col sistema della sintesi che possono essere ritratti i palpiti d'una veste o gli stati intermovimentali d'un gesto.

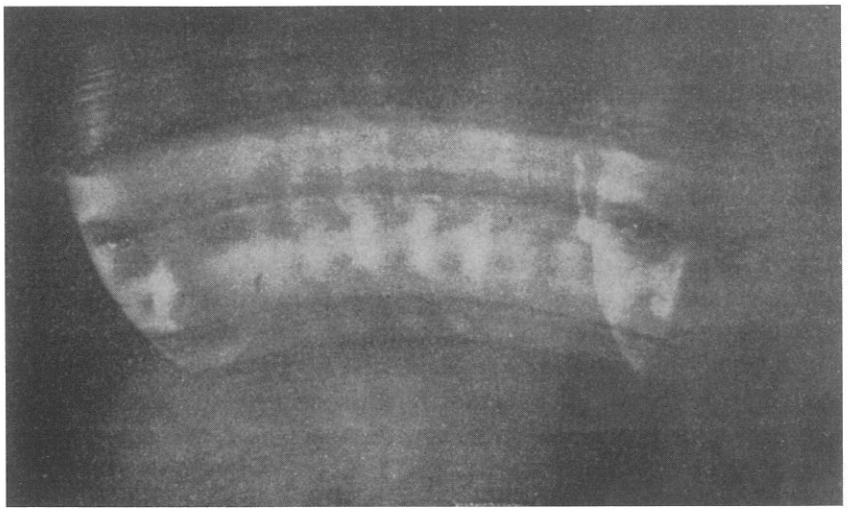

Fig. 5 - Giovane che si dondola.

Per ricordare il movimento è necessario almeno riprodurre le teorie degli stati statici che lo costruiscono; ma questa teoria solo quando sarà fusa e sintetizzata nella *traiettoria del gesto*, rievochererà in noi la sensazione dinamica che è la sola essenza di un moto in relazione a noi suoi spettatori.

E se del movimento riprodurremo solo la *traiettoria*, allora la sensazione di esso sarà ancora più facile e completa essendo per noi una pura sensazione dinamica. E noi che abbiamo fatto progressi nella concezione della fotodinamica non rappresentiamo più le cento braccia che composero un gesto, ma vogliamo dare di quelle il risultato dinamico, cioè la traiettoria; sintesi di tutto il gesto e documento del tempo in cui questo visse in noi. Tale metodo toglie di mezzo l'obbiezione che non è bastante la decomposizione del gesto, ma è necessaria anche la sua ricostruzione per un efficace ricordo dell'effetto dinamico.

Qui però è bene notare che alcuni affermano che la Cinematografia e la Cronofotografia ci hanno già dato quello che noi cerchiamo. Ma questa affermazione è una delle solite banalità. Anzitutto la Fotodinamica non può essere intesa come un'innovazione portata alla fotografia in modo simile a quella portata alla cronofotografia, ma come creazione mirante al raggiungimento di ideali che sono opposti agli scopi di tutti i mezzi rappresentativi odierni. Poi, se la si vuole considerare legata alla fotografia o alla cronofotografia, è solo perché – come queste – essa parte dal campo della scienza fotografica, dato che questa è comune origine di mezzi tecnici basati sulle proprietà fisiche della *Camera oscura*.

Non abbiamo bisogno certo di ciò che è ricercato o posseduto dal Cinema o dalla cronofotografia; noi non ci preoccupiamo della precisa ricostruzione d'un movimento ma di quella parte che produsse la sensazione della quale palpita nella nostra coscienza, il ricordo. Noi disprezziamo la meccanica riproduzione della realtà, perché il nostro scopo è elemento negativo, mentre al contrario è l'unica essenza del Cinema e della cronofotografia che a loro volta trascurano la traiettoria, per noi invece di essenzialissimo valore.

Il riferimento alla cinematografia è nel nostro caso completamente balordo. Essa non segna la sagoma del movimento ma lo suddivide con meccanico arbitrio spezzettandolo senza preoccupazioni estetiche per il ritmo; essa inoltre non analizza il movimento perché lo spezza a suo modo contrariamente all'operato della fotodinamica che ne analizza precisamente i particolari; il Cinema invece non lo sintetizza mai, perché ricostruisce solo i frammenti della realtà, procedendo come la lancetta di un cronografo che si arresta per una breve pausa ad ogni secondo, mentre il tempo fluisce continuo e uguale.

La fotografia è una cosa distinta, utile per una perfetta anatomia della realtà, utile cioè per scopi opposti ai nostri che sono artistici e scientifici per il loro lato di ricerca. Così tanto la fotografia che la fotodinamica hanno singolari qualità, ben scisse e di ben differente importanza. La cronofotografia di Marey, essendo una cinematografia sopra una lastra comune o sopra un film continuo, non usa i fotogrammi per dividere il movimento già scandito in diverse istantanee ben distanti fra loro e assai più rare di quelle cinematografiche. Infatti il sistema Marey è usato tra l'altro per l'insegnamento della ginnastica: delle cento immagini che traccia un uomo mentre salta, esso ne segna solo poche, perché quelle sole ci possono descrivere gli stati principali del salto. Perciò, tanto per intenderci, potremo paragonare la cronofotografia a un orologio che segna solo i quarti d'ora; il Cinema a un orologio che segna anche i minuti primi; la Fotodinamica a un terzo

orologio che ci indica non solo i secondi, ma anche i minuti intermovimentali esistenti fra i secondi e nei passaggi fra i secondi, essendo essa quasi un calcolo infinitesimale del movimento.

Infatti è solo nelle nostre ricerche che si possono avere visioni proporzionali sulla forza delle immagini, contemporaneamente alla loro durata e in più alla velocità cui vissero nello spazio e in noi. Un gesto traccerà, nella fotodinamica, un'immagine tanto più ampia e viva quanto più la sua velocità sarà notevole e quanto più sarà lento tanto meno riuscirà dematerializzato e deformato, ma però esso quanto più sarà deforme tanto più sarà meno reale e più ideale.

È palese la differenza fra la meccanicità fotografica della cronofotografia – quale cinemografia embrionale e rudimentale – e la tendenza che la fotodinamica possiede di allontanarsi da quella meccanicità seguendo l'ideale suo, completamente opposto agli scopi delle precedenti. La fotodinamica quindi analizza e sintetizza come vuole il movimento con grande efficacia, perché per l'osservazione non deve ricorrere allo spezzettamento, ma possiede la forza di ricordare la continuità del gesto nello spazio, così da tracciare di un viso non solo l'espressione degli stati d'animo, come la fotografia e la cinematografia hanno mai potuto, ma l'immediato spostamento dei volumi per l'immediata trasformazione delle espressioni.

Un grido, una pausa tragica, un gesto di terrore, tutta la scena esteriore dell'intimo dramma può venire espressa in una sola opera. E non solo nei punti di partenza e di arrivo, ma continuamente dal principio alla fine, perché essa può evocare anche gli atati intermovimentali di un moto. Infatti anche nella ricerca dell'evoluzione e della sagoma di un moto la fotodinamica si afferma esauriente e necessaria, dato che non esiste un mezzo precisamente analitico del gesto, avendo già noi esaminata l'opera rudimentale della cronofotografia.

Così come lo studio dell'anatomia è sempre stato sino ad oggi necessario ad un artista, anche la conoscenza di ciò che i corpi lasciano con l'azione e diventano col moto, sarà indispensabile per un pittore movimentista.

Per comporre un quadro non basta all'artista il solo effetto ottico da lui provato, ma occorre anche la precisa conoscenza analitica dell'essenza completa dell'effetto; lo stesso artista saprà poi sintetizzare quelle analisi ma nella sintesi dovranno restare come scheletro, come precisi e quasi invisibili elementi analitici, ancora realistici, che solo la fotodinamica nel suo aspetto scientifico può rendere palesi. Infatti ogni ritmo è costituito da una varietà infinita di vibrazioni minori. Se fino ad

oggi la conoscenza umana concepiva il movimento nel suo ritmo generale semplice e finito, la fotodinamica invece lo rappresenta complesso e quasi un calcolo infinitesimale del movimento. v.p.es. «L'INCHINO». Così se rappresentiamo il movimento di un pendolo riferendo la sua velocità e il suo tempo a due assi ortogonali, otterremo una curva sinusoidale continua e infinita.

Ma questo per il pendolo teorico. Per il pendolo materiale invece otterremo una rappresentazione che si scosta da quella teorica in quanto il pendolo in un tempo più o meno breve – ma sempre finito – si ferma. È ben chiaro però che in ambedue i casi, le linee rappresentanti tale movimento sono continue e non rappresentano affatto la realtà del fenomeno. Infatti quelle linee dovrebbero essere composte da un numero infinito di vibrazioni minori introdotte nella resistenza nel punto di attacco, e da altri infiniti coefficienti. Ma siccome è più efficace una rappresentazione avente però nella sua essenza un valore *analitico divisionista* anziché *sintetico impressionista*, così la rappresentazione del movimento *realistico* sarà più efficace in una sintesi piuttosto che in una analisi, specialmente quando questa è solo superficiale, cioè non è minutamente interstatica ma si esprime come una *statica successiva*.

Così alla Pittura movimentista viene oggi indicata dalla fotodinamica la necessità di un divisionismo movimentista che sia sintesi nell'effetto e analisi nel mezzo. Ciò è già stato detto dimostrando che se l'anatomia è necessaria alla rappresentazione movimentista, anche l'anatomia del gesto le è indispensabile, in tal modo essa non darà trenta figure d'un medesimo oggetto per rappresentare un corpo in moto, ma darà questo infinitamente moltiplicato, mentre la figura «in atto» lo darà diminuito.

La fotodinamica dunque può stabilire dati positivi nella costruzione della realtà movimentata, come la fotografia ottiene i propri risultati che sono positivi per la realtà statica. L'artista, ricercatore di forme e di combinazioni, qualunque stato del reale richiami la sua attenzione, può nella fotodinamica trovare una base di interessi che faciliti le sue ricerche per una rappresentazione dinamica del reale, poiché sono indiscutibili i saldi rapporti che legano lo svolgimento di qualunque azione reale col concepimento artistico.

Stabilito questo primo principio di fratellanza non solo col concepimento e la rappresentazione della realtà, si scorgono subito quali e quanti possano essere gli avvertimenti che una rappresentazione dinamica può dare all'artista; così i movimenti della luce hanno nella fotodinamica la loro rivelazione, poiché solo tramite questa il pittore potrà sapere ciò che accade negli stati intermovimentali, conoscere i volumi dei singoli moti, analizzarli in ogni minimo particolare venendo

a sapere il *valore estetico di un corpo lanciato* e la *diminutío di esso* relativamente alla luce e alle conseguenze della dematerializzazione del moto. Insomma solo con la fotodinamica l'artista potrà possedere gli elementi necessari a costruire un'opera d'arte nella sua sintesi.

Fig. 6 - Salutando.

Per James il movimento era «*il fatto di occupare uno spazio corrispondente* a *una serie di momenti successivi nel tempo*». Non osservava però il modo col quale da un punto si giunge a un altro, durante questi momenti, perché tali spazi intermovimentali, materiali di pura traiettoria, sono l'esponente del passaggio da un punto all'altro essendo stato il tempo tradotto in spazio.

Con essi l'immagine primigena esistente nello spazio, sarà molto più evanescente e scialba di quella attuale e questa sarà tanto meno veloce, quanto più lento sarà il gesto. Si avrà un tema iconico sempre più deciso verso l'attimo di esistenza dell'ultima immagine in moto e il tempo verrà portato da noi come una quarta dimensione nello spazio, essendo venuti in possesso di un elemento notevole per la sensazione del gesto e facendo opera più cronofotografica di quella del sistema Marey, che fu detto cronofotografico perché afferrava alcuni rari e separati stati di un gesto. A questo punto è bene tornare su questo argomento per trarne alcune conclusioni e differenze con la fotodinamica. Infatti esaminando la cronofotografia come mezzo scientifico per stu-

diare il movimento, notiamo che abbisognerebbe di un'analisi minuta dello stesso, che però la cronofotografia non dà, perché salta da un punto del movimento a un altro ben lontano, non solo non riuscendo a conoscere quelle entità esistenti e inafferrabili che la fotodinamica percepisce e che sono indicate da noi come gli stati interstatici e intermovimentali di un gesto, ma neppure tutti gli stati statici essenziali che composero il gesto nella sua parte più materiale.

In tal modo, mentre la fotodinamica nega *l'istantanea e i vecchi valori di linea e di colore cercando nuove sensazioni di ritmo*, la cronofotografia usa l'istantanea quale sua base assoluta e mantiene i vecchi valori di linea e di colore.

Mentre la fotodinamica vuole dare il risultato dinamico del gesto – sintesi della traiettoria – può anche analizzare minutissimamente ogni spostamento dei corpi in moto e segnare l'azione del tempo afferrando ciò che avviene negli intervalli, ritraendo le figure in quella dematerializzazione che i nostri sensi godono. Così se ripeteremo nei principali stati del suo gesto la figura di una danzatrice che agiti una gamba in aria, questa senza possedere una propria traiettoria e non porgendo alcuna sensazione dinamica, sarà molto più danzante che una sola figura ferma in uno solo degli stati che formano il movimento.

Il quadro, dunque, potrà essere invaso dall'essenza del soggetto impressionando il pubblico con i propri valori; e abbiamo concepito un metodo di ricerche molto originale nel suo mezzo meccanico per questo studio della realtà moltiplicata nei suoi volumi. Tuttavia per ora ricerchiamo la traiettoria, sintesi del gesto, rievocatrice dell'emozione dinamica e ci adoperiamo a ritrarre anche l'emozione sensoria cerebrale e psichica che provammo mentre un gesto lasciava dietro di sé la sua scia. Ed è nella presente *ricerca dell'interiore di un gesto* che si basano tutti gli emotivi valori artistici esistenti del fotodinamismo.

A coloro poi che credono che non ci sia bisogno che tali ricerche vengano eseguite con mezzi fotografici, poiché esiste la pittura, facciamo notare – senza farle concorrenza– che operiamo in campi totalmente diversi cioè con i mezzi della scienza fotografica, così rapidi e possenti da risultare molti più avveniristi e più concordi con le esigenze della vita, che non tutti gli altri mezzi di comunicazione.

Perciò la fotodinamica ha poco in comune con la pittura futurista essendo questa rivolta a studi diversi dai nostri ed è l'assoluto opposto a tutto ciò che oggi viene considerato *fotografico* per gli innumerevoli motivi che essa non vuole *ferme* le cose come la fotografia e non è fatta per fermare il movimento, nell'illusoria speranza di ritrarlo nel suo vero aspetto. Infatti, come sprezziamo la riproduzione pedissequa della re-

altà, così sprezziamo l'istantanea ben sapendo l'errore sul quale si basa. Perciò, nauseati dalla cadaverica immobilità delle cose e concependo la vita solo come movimento, ci piace ritrarre il moto anche delle cose ferme, come le vediamo nella nostra giornata vertiginosa.

Una vetrina rapidamente scorta per la via, ci fece tornare indietro a veder meglio ciò che si era posto in lirica rivoluzione per noi nello sguardo dell'attimo. Però tornando, vedemmo ogni cosa al suo posto; cadavericamente ferma, brutalmente precisa, sì che ce ne nauseammo rimpiangendo la lirica visione dell'attimo, tanto per il caos magnifico delle immagini, quanto per la sinfonia cromatica genialmente stravagante. Nel ripensare una strada, non preferiamo forse ricordarla vertiginosissima e tumultuosa mentre le piombavamo addosso in un automobile ad alta velocità, con le case scivolanti ai nostri fianchi? Allora tutta la linea dei fabbricati si sposterà abbassandosi indietro. Tutti i rettangoli delle finestre si faranno rombi allungatissimi e le case, come ventagli, si chiuderanno d'un colpo dietro di noi. Così pure se ridaremo, non la visione goduta dal davanti di un automobile ad alta velocità, ma quella che si scorge dietro di essa, allora tutta la linea dei fabbricati, guardando la strada percorsa si rovescerà sulla via e tutta la strada si farà rapidamente ad angolo acuto lungo i diritti viali e si strozzerà in fondo, simile ad una piramide con la punta verso l'infinito e la parte posteriore riaprentesi sulle case vicine.

Alcuni dicono che è esagerata la rappresentazione di certe nostre opere, ma non considerano invece quanto è insufficiente quella del sistema usato finora. Come si dipinge una ruota in corsa a guisa di disco invece che di stella, così un automobile lanciato a 100 km all'ora, dovrà essere un lunghissimo bolide allungato, composto di 50 spettri di sé stesso, nascenti uno dall'altro, uno dietro l'altro.

James dice che nella sua origine il movimento ci porge una sensazione confusa, la cui forma primitiva si ritrova soprattutto nella vertigine dalla quale avvertiamo che il movimento esiste, che è più o meno rapido e che va in una determinata direzione. Questa sensazione visiva l'ho vista apparire alle Mostre, delle nostre opere di Fotodinamica davanti alle quali, al primo sguardo la gente soffre di travveggole.

In campo fotografico oggi si è tutti presi dal voler scimmiescamente imitare i pittori antichi, rifacendo ritratti ancor più fermi e rigidi. Nel ritratto deve essere eliminato tutto ciò che di poco interessante un individuo possiede e devono essere espresse di lui le parti che vengono stimate brutte e ripugnanti perché sono le prime a colpire il nostro spirito. Non si deve idealizzare il soggetto come fanno i fotografi, ma si deve esprimerlo nel modo più efficace, riducendolo all'ultimo termine

del suo carattere senza badare alle vanità personali, con la più concisa sintesi. Il ritratto dovrà essere l'equivalente della nostra prima impressione e per la naturale associazione di idee dovrà contenere anche i ricordi e i pensieri che in forma di immagini ci vennero alla mente in quel primo atto, evocandoci per esempio, la visione di un amico somigliante al soggetto.

Il gesto di un individuo spesso compendia la sua personalità, ma la velocità degli scatti, il freno di alcune pause, non vengono evidenziati col metodo statico ora in uso, né dalla cronofotografia; mentre sono indispensabili come un tic o un modo di camminare o di parlare. Ogni uomo possiede uno stile dinamico, per cui ogni sua rappresentazione priva di questo è priva di una cosa assolutamente indispensabile. Così la scienza fotografica con la fotodinamica di arricchisce di un mezzo efficacissimo, significatore della vita viva.

Nel «nudo», poiché in un corpo costruito secondo l'ordine naturale, si perdono molti elementi di ritmi, noi divideremo in particolare ciascuna delle membra favorendo così queste nell'esposizione completa della propria personalità nel quadro, che essendo fatto di tutte le membra anteriori e posteriori, ma disposte in nuovo ordine, creerà un nuovo poema sinfonico d'ordine naturale, quanto più queste – divise – saranno maggiormente valorizzate.

Il giorno in cui i diversi valori esistenti in tutte le nostre prove potranno venir fuse in una sola opera, questa sarà una grande opera d'arte. Allora sapremo ritrarre il palpito di una folla dilagante o una gara di velivoli, o una battaglia. Intanto oggi studiamo la bellezza d'un gesto e seguiamo la deformazione d'un oggetto lanciato a fortissima velocità o lo sforzo muscolare d'un lanciatore di disco.

Col movimentismo si ritrae la vita nei suoi svolgimenti nei moti svariati e nel suo tempo d'azione espresso in maniera complessa, analitica e contemporaneamente in sintesi. Se con la statica, abbiamo lo vecchia bellezza della linea, con il dinamismo godiamo la gioia del ritmo.

Un artista innamorato della vita brillante deve preferire il movimento alla statica, perché nella rappresentazione di certi oggetti è indispensabile il sistema dinamista: come per esempio nell'immagine essenziale di un elastico che, teso, fermo fra due mani, non è più elastico e può apparire un filo di ferro; mentre al contrario non può che essere un elastico.

Col sistema dinamista, specialmente il grosso pubblico delle nostre Mostre, ha sentito la libera palpitazione della vita di alcune nostre opere, poiché è necessaria una vergine sensibilità per poter essere afferrati

dai quadri dinamisti. D'altra parte dobbiamo riconoscere che non tutte le opere esposte da noi sino ad oggi, posseggono una forza di commozione da avvincere subito gli spettatori per la propria essenza dinamica. Se occorre una preparazione di spirito e una abitudine alla compren-

Fig. 7 - L'inchino.

sione delle fotodinamiche, così da render possibile la comprensione del moto, questa preparazione però è così lieve da poter facilmente farsi inconscia. Oggi inoltre è ancora forte l'abitudine alle vecchie convenzioni per le quali si immagina *ma non si vede in moto*, un gesto fermo, nell'atteggiamento di un moto.

È facile educarsi l'occhio alle fotodinamiche, così da percepire in un attimo il tutto ricostruito completamente e colto dall'immediatezza della percezione. E anche se il nostro modo di concepire il mondo fosse una nuova convenzione, sarebbe sempre migliore di quella oggi in uso,

perché corrispondente a una varietà di situazioni che si sovrappongono in noi in un istante. Ma è bene anche notare come non sia una convenzione, essendo essa dotata di tutti i mezzi necessari a rappresentare una realtà movimentata. Infatti noi ben conosciamo la differenza fra la fotografia di un falegname con la sega in mano in atteggiamento di segare e la fotografia dinamica dello stesso falegname, nella quale sono segnate tutte le tracce del movimento, insieme al respiro dell'uomo.

È indispensabile che i critici comprendano che se una rappresentazione efficace richiede la sintesi del gesto, non significa che insieme a quella accetti anche la stasi; perché questa non ha niente in comune con l'essenza estetica del moto. Questa sintesi non può essere che *sintesi di movimento*, cioè la parte essenziale, interiore, del moto che per la nostra sensibilità è maggiormente fattrice di emozioni, cioè la traiettoria, base fondamentale del gesto di cui abbiamo già parlato. Solo la traiettoria potrà dirsi sintesi del movimento, che deve essere sempre movimento vero.

Non abbiamo mai detto che analizzare il movimento dei singoli stadi significhi rappresentare il gesto con la sua emozione, poiché solo all'inizio della nostra esperienza, facendo una statica successiva, ci accadeva di portarci verso l'analisi minima di un gesto, anziché verso la sua sintesi.

Ripetiamo che non l'analisi è atta ad evocare la sensazione ma la sintesi o meglio la traiettoria, vera e principale parte del moto, e sua essenza dovrà possedere tanto della parte più essenziale dell'analisi, da divenire in breve assai più di questa.

D'altra parte il riposo esiste per le numerosissime quasi pose dei moti lenti. Noi evitiamo la statica, perché questa procura godimenti «vecchia maniera» e preferiamo il moto in evoluzione, perché ci porge sensazioni di bellezza nuova. Infatti la statica figurativa, anche negli artisti più grandi, è sintesi di due tempi essendo – come dice lo sculture Rodin – *Una specie di evoluzione di due equilibri*. Ma se lui è un magnifico artista nel rendere l'idea perfetta del «genere» del gesto, la sua opera è solo *una specie di evoluzione* e non rende quindi il movimento: non porge l'evoluzione dello spostamento caotico dei volumi. Ci interessa quindi l'opera risultante dalla sintesi dei due tempi, ma ci interessa ancor più, oggi, di rendere l'emozione del movimento per mezzo del suo svolgersi.

Rodin stesso definisce questo *un passaggio da un atteggiamento a un altro*. Passaggio quindi, non stato di immobilità è il risultato della sintesi di due tempi. Ma nulla si muove, nonostante che Rodin lo asserisca. La sua opera pone solo «l'idea» e perciò vedendo il suo «San Giovanni Battista» potrò godere, dato che il concetto del *passo e dell'andatura*

sono stati mirabilmente resi, assai meglio che nell'«Homme qui marche» che sta con due gambe aperte, una davanti all'altra, ma rende solo il CONCETTO del passaggio da un atteggiamento a un altro e non il passaggio vero e proprio del movimento che possiede invece tutte le traiettorie che lo formano.

Ciò che noi vogliamo fare è dunque una cosa che può non negare la rappresentazione statica del riposo assoluto e quella sintetica di statica figurativa, necessarie ai moti lentissimi privi di traiettoria ed esteriormente prossimi alla stasi.

È un fatto poi che la superficie dei quadri e delle immagini di ogni opera grafica siano preesistenti alla possibilità di rendere l'illusione più perfetta del gesto. Per mezzo della fotodinamica abbiamo scoperto molti fatti già intuiti da noi e da qualcuno dei pittori futuristi. Abbiamo provato che il movimento distrugge i corpi e lo si scorge distintamente in una nostra fotodinamica, in cui una mano in moto e completamente distrutta, tanto da sparire in forma di larga nube di nebbia. Abbiamo provato che il gesto scolora le immagini e che riesce a mescolare i loro valori cromatici portandoli a una esteriore uniformità grigiastra, cosa palese per il fatto che i colori che dovevano avere i corrispondenti bianco e nero nella fotografia, sono espressi nella fotodinamica con tutto un monotono grigio. Abbiamo provato che anche la luce distrugge i corpi, scolora le immagini, fornisce al movimento la parte di bianco atta a sbiancare la nostra mescolanza di colori, facendola divenire di un grigio chiaro, tanto più chiaro quanta è maggiore la velocità del movimento e quanto più viva è la luce; e abbiamo potuto notare che il moto, distruggendo la parte esteriore dei corpi, viene ad esistere come sola traiettoria materiata della essenza interiore dell'oggetto.

Distruggendosi così nel movimento la materia, abbiamo notato che sarebbe falsa ed errata la moltiplicazione di un oggetto atta per ottenere la rappresentazione del suo movimento e la sua sensazione.

Considerato che i corpi esistono puri solo negli oggetti fermi, abbiamo dedotto che sarebbe altrettanto falsa ed errata, per esempio, la colorazione in rosso di un oggetto rosso che si muove, perché il colore rosso di questo, muovendosi, verrebbe mescolato ai altri sino a divenire grigi o rossastri, così da rendere assurda la colorazione in puro rosso di un oggetto rosso che si muove. Abbiamo perciò concluso che in Pittura il colore non si può riprodurre per mezzo del Divisionismo, dato che nel moto le mescolanze cromatiche sono complicatissime, così da non poter essere riprodotte.

Georges Seurat, iniziando il Movimento divisionista nel 1886, si basò sull'applicazione della TEORIA DELLA MISCELA OTTICA da lui studiata

nel libro dello scienziato americano *N.O. Rood* TEORIA SCIENTIFICA DEI COLORI E SUA APPLICAZIONE ALLE ARTI E ALLE INDUSTRIE. v. anche *V. Pica* Gli impressionisti e *Gaetano Previati* LA TECNICA DELLA PITTURA vol. II.

IL DIVISIONISMO

Ed è in tale teoria sulla miscela ottica che rientrano oggi queste *mescolanze cromatiche movimentiste* che più della riproduzione dei colori statici, richiedono una scissione per la ulteriore complicazione dei colori, per quel fedele effetto cromatico che deve cooperare nella rievocazione dell'emozione dinamica.

Con questa osservazione ci siamo spiegati alcuni curiosissimi fatti che sembravano falsi o illogici all'apparenza, e abbiamo potuto studiare alcune diverse specie di movimento in un uomo in cammino, nelle quali il corpo soffermandosi sopra una gamba o sull'altra, lascia una traccia più fissa nella nostra retina e nella macchina, mentre negli stati *interstatici* la lascia di pura traiettoria.

E abbiamo studiato il movimento a scatti nella fotodinamica dell'Uomo che Scende le Scale in cui da uno stato statico scende a un altro più basso, d'un colpo solo, con un moto ben distinto, essendo obbligato a ciò dai gradini, mentre invece la mano segue il corrimano con moto continuo. Abbiamo studiato molti altri movimenti, specialmente nelle loro traiettorie che ci interessano di più, e abbiamo notato che delle dieci immagini d'un uomo in moto, solo l'ultima deve essere sempre presente; le precedenti esistono come ombre di questa, svanenti in lei pur facendo parte del movimento in evoluzione parzialmente composto da quell'ultima recentemente apparsa. E da tale studio dei gesti e delle specie di ritmo di un gesto, abbiamo dedotto la possibilità di definire lo stile del ritmo.

Se ogni movimento ha una differente sagoma e un differente dinamismo, per la infinita molteplicità delle circostanze fisiche che lo determinano, tuttavia è sempre il movimento che l'artista sintetizzerà in traiettoria come nelle nostre fotodinamiche, aventi un fine artistico. Le nostre opere generalmente si indirizzano verso l'espressione necessaria ad emozionare il pubblico.

Se la fotodinamica oggi non è arte, è almeno un mezzo meccanico i cui risultati posseggono le essenziali virtù e procurano le identiche emozioni dell'opera d'arte.

Infatti è necessario considerare che la fotodinamica richiede notevoli qualità non solo tecniche ma anche d'artista, da parte di chi voglia

eseguirla. È completamente assurdo quindi che essa possa essere ottenuta da una semplice fotografia per la cui esecuzione è del tutto sufficiente l'apertura dell'obiettivo, davanti a un soggetto in posa o in luce.

Ecco perché non si deve credere che il movimento sia ottenuto con facilità sulla lastra, perché se è astruso ritrarre il moto, è molto più difficile ritrarlo in giusto modo.

Fig. 8 - L'uomo che si gira.

Il colore di un corpo in moto, complicherà molto l'esecuzione d'una fotodinamica e la luce imporrà rare virtù di esperienza; ugualmente il moto per la sua sagoma, richiederà prudenze e previdenze strane e difficili.

Così come il colore dei corpi in moto è distrutto dal movimento, nello stesso tempo complicherà l'esecuzione di una fotodinamica e la velocità del gesto imporrà una conoscenza profonda di ogni singola velocità sulla lastra. Per concludere diremo che VELOCITÀ DEL GESTO - MOVIMENTO - LUCE - COLORE - SAGOMA – rapportati fra loro – avranno difficili esigenze contemporanee, per soddisfare le quali, occorrerà una perizia tecnica e pratica speciali per le nostre fotodinamiche, dovendo tutti questi valori documentare una traccia della loro più o meno recente esistenza: espressione generale del tempo.

Noi ci siamo trovati fino a ieri, con la Fotodinamica, in uno stato di primitivismo che abbiamo però superato avanzando in due nuove strade: l'una scientifica per lo studio di tutti i movimenti, l'altra artistica per la rievocazione della sensazione dinamica che per la parte trascendentale d'un gesto è testimone nella retina e nel nostro spirito. Se le fotodinamiche oggi non sono ancora capite da molti è perché tutti misurano con metro classico non in grado di valutare anche le nostre opere che sfuggono a qualsiasi catalogo, infischiandosi di qualsiasi critica, cooperando alla affermazione della futura scuola che quando avrà riunito tutti gli elementi portati dalle ricerche comuni, sarà l'atto di nascita di un impensato avvenire.

Noi oggi iniziamo le ricerche del fotodinamismo, vedendo gli spazi liberi davanti ad esso e avendo fiducia nella rapidità e nel conseguente avvenirismo; viene a dimostrare che è più concorde la fotodinamica con le odierne esigenze che non tutti i mezzi rappresentativi oggi in uso, non appena superato questo primo periodo sperimentale.

A chi dice che le nostre opere non sono molto convincenti, facciamo notare come così si riconosca il bisogno di fare in maniera che le immagini rappresentate in moto siano in vera dinamica e non in stasi. Ma riconosciuto il bisogno di rappresentare il tentativo quasi nullo dell'arte tradizionale, ci piace far notare che da parte nostra cooperiamo alla soluzione del problema con la nostra fotodinamica, sperando di perfezionarci in seguito. Io credo, con maggior assennato intuito, che anziché parlare a vuoto sui risultati delle nostre ricerche, farebbero bene a studiarle, piuttosto di asserire che i mezzi fotografici possono solo dare risultati superficiali e meccanici, perché pochi sono quelli che sanno quanto questi mezzi – nella fotodinamica – documentino di non fotografico e di non anatomico.

Infine se riusciamo a porgere ad un solo individuo la sensazione del perfetto movimento, lasciandogliene un ricordo, abbiamo raggiunto lo scopo di fare cosa gradita agli altri, rendendo così superflue tutte le spiegazioni che ci richiedono intorno agli indirizzi da noi seguiti nelle fotodinamiche che, sole, avremmo preferito esporre, se fossero state almeno mediocremente riproducibili.

Per terminare questo lavoro di riduzione e di arginatura del testo originale della *fotodinamica* di Anton Giulio Bragaglia, desidero spiegare quali furono i miei intenti e la mia determinazione: cose facili a dirsi ma difficili in pratica.

Anzitutto ho cercato di chiarire il testo il più possibile perché di non facile comprensione per il periodare spesso contorto, per l'intru-

sione di secondarie apparentemente fuori posto o ritardate, distrubatrici comunque del senso generale, con forme verbali anomale o interpunzioni inesatte; per le insistenze ripetitive, che complicano il testo anziché chiarirlo; per l'abbondanza degli aggettivi – spesso retorici e superflui – nella foga dell'impeto del dire e per il tono compiaciuto e tronfio di chi quasi miracolisticamente conosce la verità e la rilancia al suo pubblico con qualificazioni esuberanti nella esagerata sopravalutazione delle proprie opere che solo in qualche passo del testo si riduce ad una valutazione più realistica e corretta.

Le difficoltà sono ancor più gravose ed ermetiche per chi deve avvicinarsi per la prima volta alla tecnica fotografica che usava Bragaglia nei primi anni del '900, dopo la messa a punto della Fotodinamica per conservare sopra una lastra fotografica la traccia della traiettoria di un movimento. *Erano pose lunghe con obbiettivo sempre aperto* – che come lui spiega nel testo – presupponevano grossa tecnica e scaltrita esperienza per fermare sulla lastra le traiettorie degli oggetti in moto.

Incomprensione ancora maggiore unita ad ermetismo di linguaggio e a inesattezze concettuali, quando l'autore della *fotodinamica* parlerà delle differenze e dei reciproci limiti tra *Cinematografia, Cronofotografia e Fotodinamismo.*

Anton Giulio Bragaglia come il Di Sambuy – il primo nella foga per difendere la pienezza della originalità della sua scoperta; il secondo per mancanza di affinità elettive e di conoscenza delle fonti storiche e pionieristiche del Cinema – quando vengono a parlare di questa nuova forma d'arte che proprio ai loro tempi si è aggiunta alle altre ormai longeve, ricche di storia, di esperienze e di periodi d'oro, si esprimono con grandi inesattezze perché digiuni della sua tecnica e delle sue sperimentazioni, tanto più che proprio il Cinema, quasi per guadagnare il tempo perduto, non poteva permettersi soste, sempre alla ricerca com'era della tecnica che di volta in volta lo precedeva nella formazione del suo linguaggio.

E appunto uno di questi precursori, sperimentatori e inventori dei meccanismi sui quali il Cinema si sarebbe retto fu Jules Marey, fisiologo, medico e professore, nato a Beaune in Francia nel 1830, proprio all'inizio del periodo in cui la grafica scientifica cominciava a studiare e a descrivere le curve e le variazioni di ogni tipo di fenomeno: dalla «temperatura» dei pazienti alla forza e direzione dei venti, dal calcolo dell'intensità di un terremoto o di un'eruzione a un andamento bellico, dalle riserve auree alla popolarità delle dive, dalla natalità alla disoccupazione. Insomma si cominciava a misurare tutto e l'800 divenne il se-

colo delle misure. Marey cominciò ad occuparsene in Fisiologia. Vi sono infatti due tipi di grafici: quelli teorici tracciati secondo dati statistici o matematici e quelli reali che vengono tracciati automaticamente sotto l'azione diretta di un fenomeno da macchine munite di punta scrivente e di un cilindro ruotante portacarta.

Da allora fu un fiorire di invenzioni e di scoperte nei campi più diversi. Siamo circa alla metà del secolo e Marey già lavorava negli ospedali parigini, occupandosi della circolazione e della pressione del sangue. La sua attenzione fu subito attratta da un apparecchio scoperto allora da Vierodt di Tubinga, strumento inesatto e approssimato che Marey studiò correggendolo e riuscendo ad ottenere, adattando una peretta di gomma, uno sfigmografo che riproduceva le sfumature più delicate del battito cardiaco. Così gli studi sulla pressione e circolazione del sangue portarono Marey un po' alla volta a studiare tutti i movimenti degli animali, compreso il volo degli uccelli. Memore del suo sfigmografo, riuscì infatti ad adattare delle pere di gomma sotto i talloni di un marciatore, registrandone l'andatura; più tardi adattò lo stesso sistema per il cavallo: 4 pere di gomma poste sotto ogni zoccolo, erano collegate per mezzo di grossi tubi alle punte scriventi che registravano le falcate su un cilindro, coperto di nerofumo in mano al cavaliere. Basandosi su questi grafici, il colonnello Debousset ricostruì con il disegno l'andatura di un cavallo al trotto e al galoppo e Mathias Duval, professore alla Scuola di Belle Arti, riportò i disegni in sucessione e animò così le immagini dell'animale.

Dal 1870 il metodo dell'analisi grafica conduceva per la prima volta alla ricostruzione del movimento. *Uomini, animali, uccelli, sono tutti macchine che si muovono in modi diversi*, concluse Marey e sulle macchine – le locomotive – trasferì i suoi strumenti tra cui un odografo che registrava non solo il movimento del veicolo ma anche il controllo della macchina a vapore, il modo migliore per attivarne la caldaia, le distanze percorse, la velocità assoluta e relativa ecc. L'odografo usava, come gli altri apparecchi di Marey, la punta scrivente e il cilindro portacarta ruotante, ma quando egli ebbe in mano le fotografie di Muybridge che non riproducevano una curva ma un animale intero colto nella totalità del suo movimento, Marey fu preso dall'entusiasmo. Si stava occupando allora del volo degli uccelli ai quali aveva applicato il suo sfigmometro perciò entrò in contatto con Muybridge che godeva degli appoggi e della protezione di Leland Stanford Governatore della California. Era egli un fotoreporter arrivato in America dalla natìa Inghilterra. Ospite a «Palo Alto» nella fattoria e nel parco del Governatore, li aveva subito attrezzati per i suoi esperimenti sui cavalli, ma quelle sagome prese da

angoli diversi e non successive di uno stesso cavallo e in più dilazionate nel tempo, avevano il difetto di non essere né ordinate né scientificamente corrette, anche perché i negativi al «collodio umido» avevano pochi minuti di validità e permettevano pose solo di mezzo secondo. Obiettivi con otturatori più rapidi non erano ancora usciti. Muybridge cambiò allora sistema di fotografia, passando da un unico apparecchio a molti disposti in batteria. Infatti, presto intorno alla pista per gli esperimento sorsero 12 cabine; alla porta di ciascuna di esse era stato praticato un foro per farci passare l'obiettivo di un macchina fotografica. All'interno c'era un laboratorio per cui si poteva preparare una lastra al «collodio umido» e al momento della ripresa gli aiutanti entravano nelle 12 cabine, preparavano le lastre e caricavano le macchine. Veniva dato un segnale e un cavallo entrava nella pista attraverso la quale erano tesi dei fili che l'animale spezzava durante la corsa. Ciascun filo rompendosi, faceva scattare un otturatore. In questo modo il cavallo si autofotografava e si riusciva ad ottenere una serie di istantanee di un animale in piena corsa.

È facile immaginare le difficoltà che s'erano dovute superare per ottenere qualche risultato, con un procedimento primitivo come quello del «collodio umido»! Ma già nel 1878 grazie a nuovi procedimenti ed a otturatori rapidi, Muybridge potò rendere più fermo il movimento dell'animale, ma ci voleva sempre il sole alto per dare plasticità ai cavalli; il difetto principale però del sistema Muybridge erano le cordicelle che fecevano imbizzarrire i cavalli e che talvolta non si rompevano o avevano un'elasticità e un allungamento nella rottura per cui l'apertura degli otturatori non avveniva in precisi momenti e in tempi scientificamente esatti. Intanto a Muybridge arrivarono nuovi otturatori che permettevano il millesimo di secondo. Nello stesso periodo fu chiamato da Stanford, John Isaacs un ingegnere minerario, che tracciò sul muro bianco dove i cavalli compivano le loro evoluzioni una quadrettatura simile a quella degli ingegneri per i loro grafici. Così fu possibile riconoscere in ogni fotografia, la posizione degli arti degli animali con maggior precisione; quanto agli scatti automatici degli otturatori si usò, come nei carillon, punte di rame infisse su un rullo di legno mosse da un congegno a orologeria e stabilenti contatti elettrici, per far scattare gli otturatori a intervalli regolari. Intanto Muybridge era partito per l'Europa, accolto ovunque da trionfali festeggiamenti e da alte personalità. Le sue fotografie furono fatte circolare e interessarono subito artisti e pittori che si accorsero con stupore dell'inverosimilianza di alcune posizioni nella corsa dei cavalli. Vennero allora introdotti in un strana lanterna magica i vetri disegnati in base alle istantanee dei cavalli al galop-

po. Si fece buio e le immagini cominciarono ad animarsi. Muybridge aveva portato con sé uno zoogiroscopio e poi continuò le proiezioni con un praxinoscopio che dava immagini più nitide.

E mentre Muybridge era in Europa, cominciarono a circolare le lastre al «gelatino bromuro d'argento», con le quali Muybridge potè fare a meno di un aiutante per cabina e aumentare la batteria delle macchine, impiegandone fino a 60 e qualche anno dopo usò un'unica macchina a sei obiettivi disposti in circolo con un disco a fessure che fungeva da otturatore. Ma la tecnica per ottenere quei risultati era già da anni superata. Il sistema della ripresa in batteria era in un vicolo cieco e le macchine a obiettivi multipli non davano risultati migliori.

Nonostante ciò i risultati di Muybridge, grazie anche ai mezzi finanziari senza fondo permessigli dal Governatore Stanford, gli diedero fama mondiale nella scoperta della fotografia animata, mostrando la possibilità di ottenere serie di istantanee in cui il movimento è scomposto nell'attimo stesso in cui si compie.

Due fatti sottolineano la sua importanza: nell'agosto del 1881 Muybridge incontra Marey e il fisiologo comincia subito la serie delle sue memorabili esperienze. Nel febbraio del 1886 si reca a visitare Edison e questi comincia le ricerche che lo porteranno all'invenzione della pellicola fotografica.

Dopo la visita di Muybridge, Marey fu preso da delusione per l'esito delle riprese e per l'irregolarità nell'apertura degli otturatori; perciò prima di continuare i suoi esperimenti, sottopose a critica rigorosa tutta l'opera di Muybridge e concluse di far lui stesso le fotografie, con i risultati che il fotografo americano non gli aveva potuto portare, dedicando tutto l'inverno del 1882 alla realizzazione di un suo vecchio progetto: il fucile fotografico che era la trasformazione del revolver fotografico dell'astronomo norvegese Janssen che l'aveva usato per riprendere in mezz'ora 24 fotografie del passaggio del pianeta Venere davanti al sole. La canna, larga come quella di un obice, conteneva l'obiettivo, mentre un congegno ad orologeria faceva ruotare sul suo asse una lastra arrestandola al punto giusto ogni settanta secondi. Marey aveva intuito che con quell'«arma», avvicinando nel tempo le singole istantanee, si sarebbero potuti risolvere molti problemi di Fisiologia, ma le difficoltà non erano ancora del tutto risolte. Anzitutto il fucile fotografico doveva funzionare 700 volte più veloce del revolver di Janssen, dovendo arrestarsi 10 volte al secondo davanti all'obiettivo per esporre la fotografia alla luce con una cadenza finalmente esatta e regolare. Una tale velocità di cadenza creava grossi problemi tecnici, perché la lastra di vetro che faceva da supporto alle lastre sensibili disposte a cerchio

sopra di essa era pesante e bisognava metterla in moto e fermarla con ritmo rapidissimo, neutralizzando di volta in volta la sua forza d'inerzia. I risultati furono abbastanza soddisfacenti, tanto che Marey partì per Napoli perché lì il sole era più luminoso, per fotografare gli uccelli marini.

Nel presentare il suo nuovo apparecchio all'Accademia delle Scienze, osservava che nelle opere a lui precedenti si trovava una serie di sagome umane tratteggiate con intensità crescente e accavallate fra loro in modo da rappresentare confusamente lo spostamento delle gambe nelle diverse fasi di un passo. Questo tipo di rappresentazione era il più convincente che si fosse trovato. Gli parve quindi, che si potesse chiedere alla fotografia una serie di immagini successive, riunite da un'unica lastra rappresentanti le diverse posizioni assunte nello spazio da un uomo che cammina.

Dapprima Marey fotografò col suo nuovo apparecchio una palla che cadeva verso un fondo nero e ottenne una traiettoria in allontanamento rettilinea, tenendo sempre l'obiettivo aperto; poi, facendo funzionare come otturatore un disco a fessure, ottenne una serie di immagini successive. In un angolo delle fotografie figurava una serie di immagini di una lancetta che indicava le frazioni di secondo, mentre un angolo graduato bianco, ripreso alla base del campo della fotografia, permetteva di stabilire con precisione le posizioni successive nello spazio.

Questi dispositivi vennero conservati anche quando uomini e animali presero il posto delle palle astratte poste da Marey come simboli delle figure umane e il fisiologo cominciò gli esperimenti veri e propri.

Nel 1883 Marey volle spingersi ancor più avanti, ma urtò nell'impossibilità di sovrapporre alla lastra più di una dozzina di immagini, mentre per scomporre determinati movimenti gliene sarebbero occorse parecchie di più. Difficoltà che avevano incontrato anche i suoi predecessori e che avevano superato, riducendo le figure umane a una colonna vertebrale collocata su due gambe e poi a uno schema in cui corpo e gambe erano sostituiti da una serie di linee spezzate.

Marey cominciò a rivestire i suoi modelli di bianco e di nero così solo le parti bianche venivano impressionate dalla luce ad ogni scatto dell'obiettivo, mentre nelle parti nere l'emulsione rimaneva vergine. Se invece Marey fosse rimasto ai soggetti neri su sfondo bianco di Muybridge, avrebbe annullato la sensibilità della lastra già alla prima apertura dell'otturatore. Così, con il trucco di servirsi dello spazio riservato allo sfondo nero, si potevano invece impressionare molte fotografie sulla stessa lastra. Marey riuscì a farcene stare 12 progressive, nitide, ingrandibili. Ma per certi movimenti ne abbisognava molte di

più; ecco perché cominciò a schematizzare le sue figure in simboli dell'uomo o dell'animale, chiarificando in tal modo le posizioni troppo confuse e ravvicinate.

D'altra parte era praticamente impossibile imprimere un movimento intermittente a una pesante lastra di vetro che fosse in grado di portare sopra di sé molte lastre sensibili di formato normale.

Il cronografo a lastra fissa rappresenta un notevole progresso verso l'invenzione della «macchina da presa». Per la prima volta, un apparecchio fotografico munito di un otturatore a forma di disco a fessure radiali, permetteva di ottenere con estrema regolarità una serie di immagini che scomponevano il movimento nel tempo stesso in cui veniva compiuto, servendosi di un unico obiettivo.

Quando Marey nel 1887 riprese le ricerche meccaniche abbandonate cinque anni prima, trovò nell'uso dei rulli, la soluzione alle difficoltà che gli avevano impedito di proseguire. In quell'anno infatti i rulli di carta sensibile avevano portato a compimento la rivoluzione operata nel campo della fotografia dal «gelatino bromuro d'argento».

L'arrivo in Francia dei rulli di pellicola Kodak, dischiuse a Marey le possibilità dalle quali egli cercò di trarre profitto per sostituire la lastra fissa di vetro del cronofotografo con i rulli di carta sensibile, ma doveva essere risolto il difficile problema meccanico di arrestarla molte volte in un secondo. E solo alla fine del 1888 Marey risolse questa nuova difficoltà, quando ottenne le prime fotografie su un rullo di carta sensibile Kodak al ritmo di 20 immagini al secondo, dando l'annuncio all'Accademia delle Scienze della messa a punto del suo Cronografo a lastra mobile. Questo aveva le principali caratteristiche della macchina da presa moderna, era cioè un apparecchio fotografico munito di otturatore a forma di disco a fessure radiali, mosso da una manovella, che utilizzava carta sensibile trasportata a scatti e che si fermava tante volte al secondo, per permettere ogni volta la ripresa. In effetti però il sistema non otteneva arresti rigorosamente uguali; se la pressione esercitata dalla ganascia era troppo energica la carta si strappava, se era troppo debole, la carta sfuggiva slittando e si avevano immagini mosse. In ogni caso non permetteva mai di avere immagini uguali nello spazio e nel tempo. Marey non usava più un unico disco a fessure del diametro di un metro, ma due dischetti che giravano in senso opposto, messi all'interno di un apparecchio che poteva essere portato ovunque, non più grande di una macchina fotografica formato 18x24. Per metterlo in moto, bastava una semplice manovella e poteva essere ricaricato in piena luce, grazie alle bobine munite di una coda nera.

Da quanto esposto possiamo desumere che ciò che ha scritto il Bragaglia nel teso della Fotodinamica, riguardo le ricerche e le sperimentazioni di Marey e di Muybridge, pionieri del cinema, è inesatto, antistorico e confuso perché all'opposto delle sue credenze, ciò che guidava le loro intuizioni e lo spirito inventivo era proprio la realtà del movimento di uomini e animali, grazie a fotografie successive riprese con tale frequenza nel tempo, da non nascondere nessun dettaglio del loro procedere.

Come si poteva quindi parlare di «orrore o di disprezzo» per le istantanee «che brutalmente uccidono il movimento, arrestandolo anche in posizioni inverosimili» a coloro che proprio con quelle si erano prefissi – avvicinandole ancor più l'una all'altra – di non omettere alcun segmento di spazio o pulviscolo di tempo percepibili dai sensi umani?

Ho voluto scrivere queste note su Marey e Muybridge perché penso che questi due personaggi non possono essere ne sottovalutati ne ridicolizzati, perché con altri, usando la loro inventiva e la loro tenace ostinazione diedero le ultime scosse per appianare la via alla nascita del Cinema.

Indirizzo dell'autore:
dr. Giulio Briani, Via Galilei 24, I-38100 Trento