

Il cinema, la fotografia e l'immaginazione della realtà

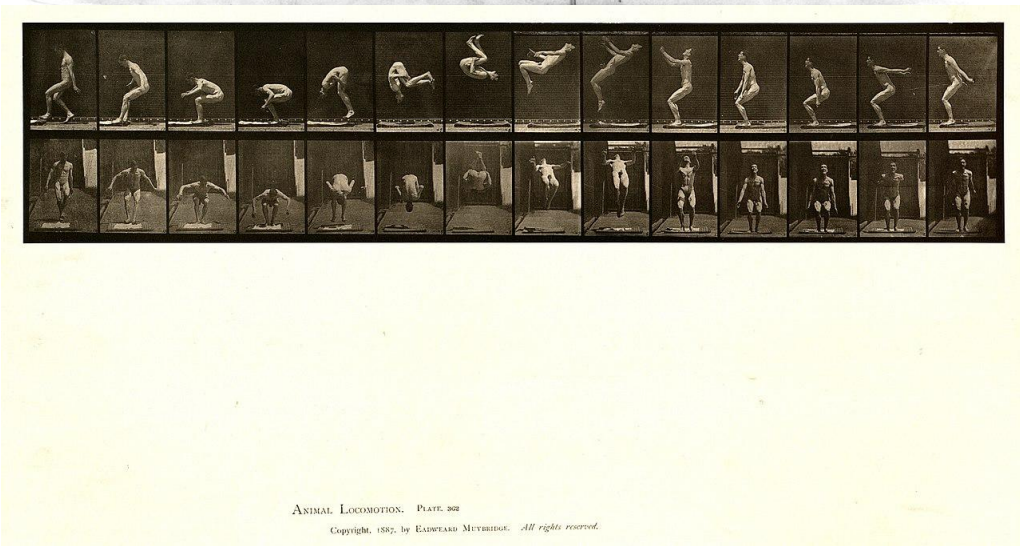
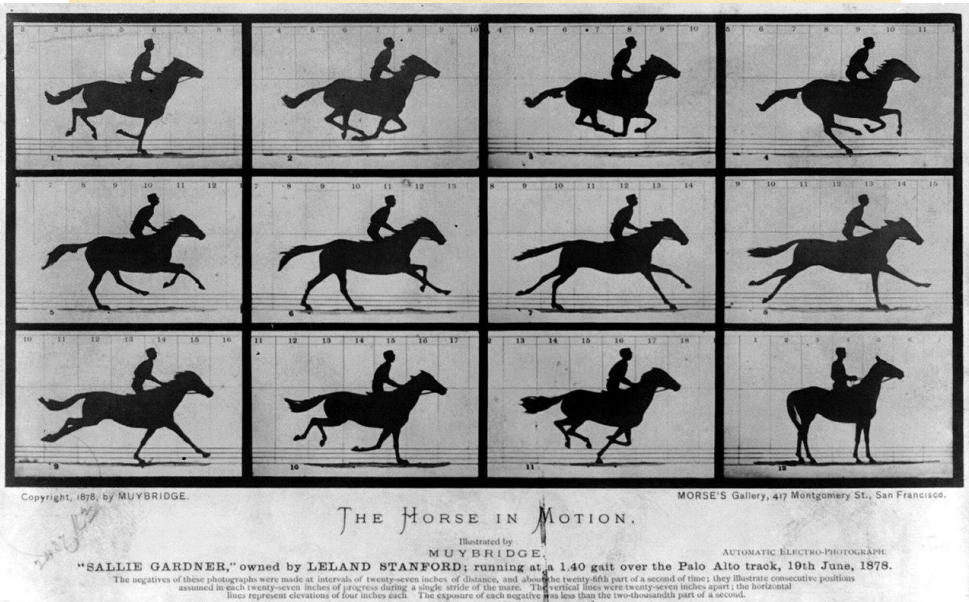
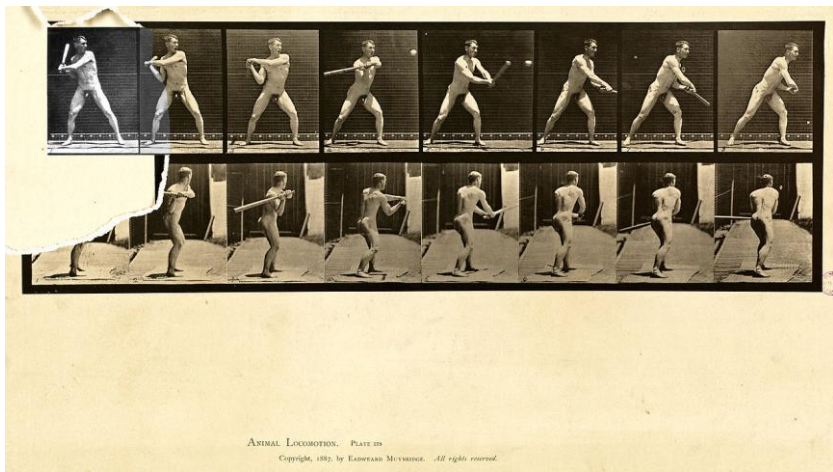
La storia del cinema si sviluppa in buona parte parallelamente a quella della fotografia. Esso si evolve dalla stessa come esperimento che potremmo già definire con il termine, poi comune, di “documentario”; un documentario naturalistico, ma non nel senso oggi specifico di tale espressione. Fu in origine piuttosto un guardarsi attorno attraverso un occhio nuovo con tutte le “visioni” che ne conseguirono e che avrebbero dato origine a nuove forme di pensare l'arte, e di porsi davanti alla società e alla natura, ai fenomeni dell'attività umana e alla casualità, ragionando da un nuovo punto di vista.

Nel periodo tra il 1890 circa e l'inizio degli anni '20 del XX secolo è innegabile che il cinema influenzò la società e la cultura col suo rapido sviluppo. Esso modifica il modo in cui le persone vedono se stesse e gli altri, in sostanza la società tutta in cui vivono.

Esperimenti di cinematografia risalgono al 1880 ad opera del fotografo inglese Edward Muybridge (1830 – 1904), in California, con l'aiuto del governatore Lelan Stanford, appassionato a sua volta sia di fotografia che di cavalli. Muybridge pose una serie di macchine in fila collegate con fili tesi, sul lato di una pista lungo il percorso su cui un cavallo, passando, faceva scattare in progressione gli apparecchi. Il sistema che per la prima volta riusciva a riprodurre una sequenza di movimenti, era tuttavia troppo elaborato da realizzare e non ebbe seguito. Va ovviamente tenuto presente che tali macchine di grande formato, se paragonate con quanto a disposizione oggi, impressionavano lastre di vetro di una certa dimensione, le quali necessitavano poi di procedimenti ancora sperimentali e laboriosi per lo sviluppo, quindi si trattò un'operazione che richiedeva un notevole dispendio di ricerca, analisi, pianificazione, spazio e mezzi. Inoltre, ciascuna macchina finiva per dare una visione diversa del fenomeno fotografato, quindi non era in alcun modo simile alla percezione visiva umana, che parte da un unico punto seguendo il movimento con l'occhio.

Nel 1881 il fisiologo francese Étienne Jules Marey costruì un fucile fotografico col quale fu in grado di impressionare una lastra circolare con dodici immagini consecutive scattate nello spazio di un secondo, riprendendo il volo di uccelli e movimenti di altri animali. Perfezionando il sistema sarebbe arrivato a settecento inquadrature al minuto su lastra di vetro rotante. A differenza di quello di Muybridge il suo sistema era capace di registrare graficamente il movimento mantenendo un unico angolo visivo al pari dell'occhio. Da questo primo strumento, lo sfigmògrafo, egli elaborò una macchina più grande, posta in una cabina collocata su un supporto che correva su binari, il cronofotografo a lastra fissa. A fronte, su una parete annerita egli fece passare una persona in corsa vestita di bianco, fortemente illuminata. Ne poté fotografare i movimenti lungo il percorso, con una sequenza di istantanee di tempo inferiore a 1/500 di secondo. Nel 1887, a seguito dell'invenzione della pellicola da parte dell'americano George Eastman¹, Marey modificò il cronofotografo per usare il nuovo supporto e sfruttarlo nella ripresa. Molti altri cercarono di utilizzare il nuovo mezzo; tra essi giova ricordare Émile Reynaud, che adattando la macchina di Marey con l'utilizzo di nastri disegnati intercambiabili, iniziò una serie di proiezioni regolari per il pubblico al Museo Grévin a Parigi.

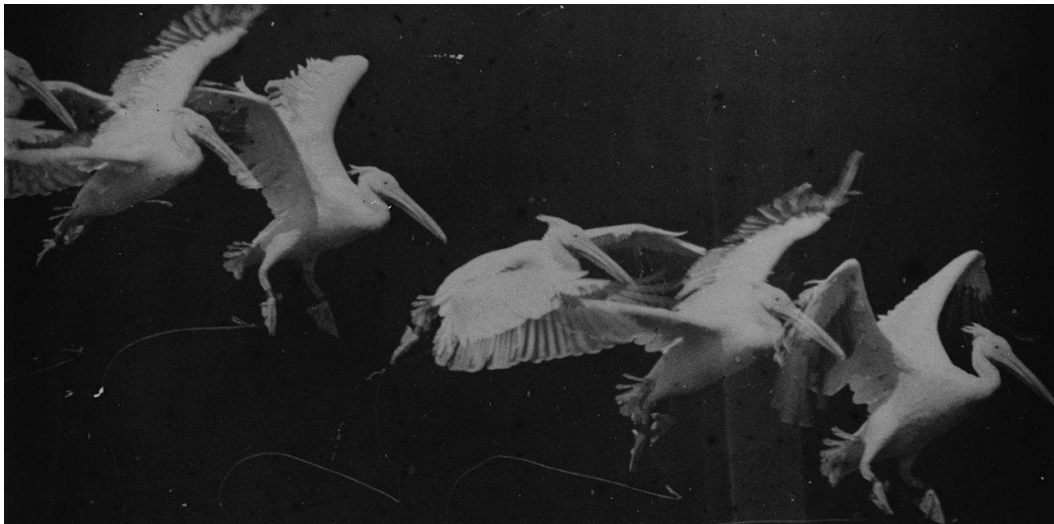
¹ Le prime pellicole erano realizzate in carta sensibile avvolgibile. Eastman fondò nel 1884 la prima grande fabbrica per la loro produzione, la *Eastman Dry Plate and Film Company*. La striscia della pellicola di celluloido, spalmata di emulsioni impressionabili, era stata però inventata da un religioso, Hannibal Goodwin nel 1887 a Newark nel New Jersey. Dell'invenzione si appropriò in seguito l'imprenditore George Eastman (1854 – 1932), che due anni dopo ne iniziò una grossa produzione. Ne sarebbe scaturita una causa tra i due che sarebbe durata parecchi lustri.



Esempi dei risultati del lavoro di Muybridge.



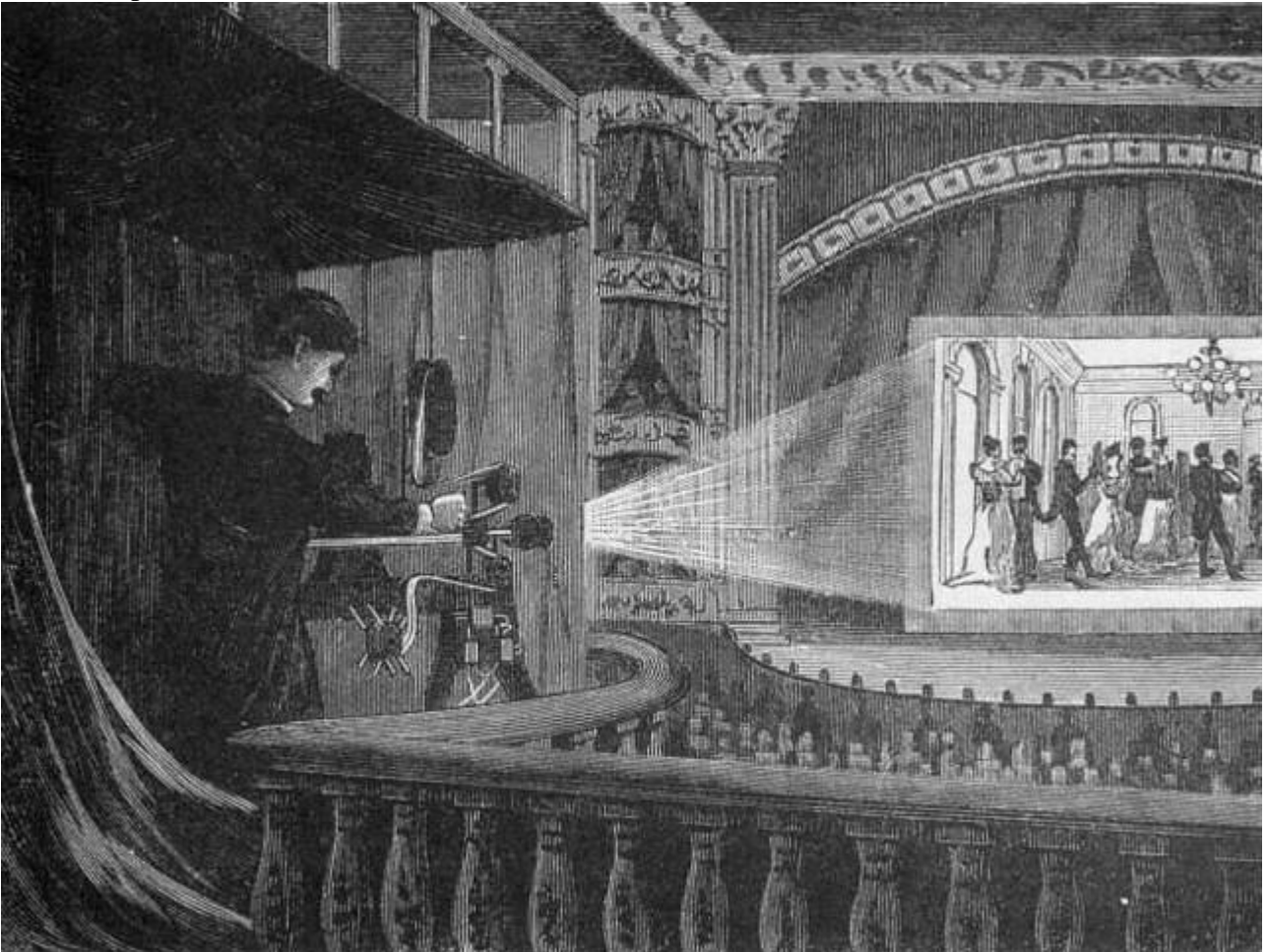
3



L'apparecchio di Marey, e un esempio dei risultati ottenuti.

Il sapere a portata di immagini

Questi primi esperimenti nacquero per curiosità scientifica; per lo studio del movimento, dei gesti umani, degli animali e dei mutamenti del paesaggio. Furono parte di una vera e propria nuova scienza, che tuttavia venne trasformata ben presto in divertimento remunerativo. La volontà di presentare immagini sempre più aderenti al realismo sul grande schermo fece grandi passi nei primi anni di storia del cinema in tutti i paesi del mondo, ovvero negli ultimi cinque anni del XIX secolo. Tali esperimenti erano legati da una parte al diligente desiderio di scientificità “utile”, più o meno indotto dai poteri economici coinvolti nel colonialismo. D’altro canto, erano anche una chiara volontà di inserirsi nell’intrattenimento popolare seguendo la cultura esemplificata da parecchio tempo dagli spettacoli delle lanterne magiche. Strada seguita dagli esperimenti di Edison brevettati nel 1888 come il kinetografo, e il successivo kinoscopio. Il cinema si mostrò da subito atto ad essere diffuso come spettacolo economicamente remunerativo e gradito al pubblico, prendendo piede in ogni città americana, con luoghi di divertimento che contenevano file di visori dal cui obiettivo ciascuno spettatore poteva godere lo spettacolo di immagini in movimento dentro una “scatola” scura. Una versione popolare di quanto era accaduto in Europa grazie al cinematografo dei Lumière i quali invece avevano scelto di proiettare su grande schermo per un più vasto pubblico². L’apprezzamento di cui godettero questi tentativi portò in breve a capire che lo stesso materiale si poteva usare su larga scala per realizzare spettacoli, attuabili economicamente, e allo stesso tempo remunerativi.



L’egittomania che si era andata sviluppando dopo l’invasione napoleonica d’Egitto agli inizi dell’Ottocento, avrebbe trovato persone capaci di sfruttare il “cinema scientizzato”. La Gran

² Sono molti i tentativi di invenzione di immagini fotografiche in movimento in giro per il mondo, e di molte purtroppo si sono perse le tracce sia tecnicamente che riguardo ai risultati. Tale carenza non permette di ascrivere l’invenzione del cinema a un momento e a un inventore precisi definitivamente.

Bretagna nel XIX secolo aveva un impero sterminato, e l'orgoglio nazionale si materializzava in ogni campo della cultura. Fu perciò l'ambiente adatto per porre le scienze al servizio dell'ambizione generalizzata alla conquista dei misteri dell'antichità e di paesi esotici e favolosi. Beninteso in entrambe i casi mirando alle ricchezze che se ne potevano trarre. A fine Ottocento a Londra, e prima ancora a Liverpool vennero allestite le *Egyptian Halls*, teatri per la proiezione di animazioni "magiche" associate all'esposizione di meraviglie esotiche. Gli stessi teatri vennero allestiti come tombe faraoniche fantastiche, con un percorso verso l'oscurità al termine del quale si scopriva qualcosa di speciale, ma che lì, davanti alle persone comodamente sedute, era a portata di mano, fruibile da tutti. Ci si divertiva e si imparava attraverso un'oggettivizzazione costruita di tempo e spazio³.

Gli spettacoli Lumière furono pubblici e gratuiti perché "scientifici", ovvero di una scienza resa popolare come gli esperimenti col telefono. Una scienza divulgativa dello sviluppo tecnologico che poteva insegnare divertendo, e divertire istruendo. Fino al 1903 i film furono registrazioni di eventi di attualità, diversi dai filmati del kinoscopio, adatto di base solo a mostrare il movimento di singoli soggetti. La teatralità degli spettacoli Lumière, rendeva il cinema un qualcosa con un ruolo di utilità pubblica con funzioni sociali. Un esempio chiarificatore è il filmato *Arrivé des Congressistes à Neville-sur-Saone* dei Lumière, proiettato allo stesso congresso fotografico di Lione (1895), per omaggiare i congressisti stessi, e fu un anticipo della celebre successiva proiezione natalizia al Grand Café, dove nell'insieme sarebbe stato proiettato anche il primo cortometraggio che si può definire film con una trama, ovvero *L'innaffiatore innaffiato (L'arroseur arrosé)*. Le proiezioni Lumière sarebbe sbarcate da subito negli Stati Uniti, e a New York già nel giugno 1896 sarebbero state pubblicizzate come il capriccio scientifico più grande di moda a Londra, Parigi, Vienna, Berlino e nell'intero continente. Per gli Stati Uniti i primi film furono tutti spettacoli viaggianti, che divennero rapidamente sempre più di svago più che di scienza. In quello stesso tempo, con la diffusione mondiale del cinema, in Russia lo scrittore Maksim Gor'kij assisté a uno dei primi spettacoli che includeva una proiezione in un sordido caffè di dubbia reputazione, definendo la novità con una certa inquietudine in un articolo:

[Ieri notte sono stato nel regno delle ombre... Se solo sapeste quant'è strano essere là... (per vedere) non la vita, ma la sua ombra... non il movimento ma il suo spettro silenzioso.]⁴

Egli pronosticò il successo certo della nuova forma d'arte come elemento scientifico, ma ancor più certamente come incoraggiamento e diffusione del vizio. Non è forse un caso che gli stessi Lumière

³ Va ricordato che da quella stessa moda si sarebbe sviluppato l'uso di allestire le sale cinematografiche come teatri dagli ingressi e arredamenti fantastici, con suggestioni archeologiche e orientali, soprattutto negli Stati Uniti e in Europa. Fino a tutti gli anni '50 del XX secolo la maggior parte delle sale di proiezione esibiva false architetture e decorazioni spesso ingenuie, con riproduzioni di tombe e templi antichi, mescolando stili faraonici o cinesi, per creare ingressi fantastici che conducendo alla sala scura introducessero alla magia misteriosa del cinema. Vennero così portati avanti sogni collettivi di conquista, non diversi dalla "febbre dell'oro", dall'inseguimento della fortuna in terre lontane ove tutto era possibile per chi veniva da una cultura "vincente". Si sviluppò una tendenza all'identificazione che creò miti, divismo, mode, di ogni genere, i quali ebbero a supporto stampa specifica e quant'altro poteva contribuire a mantenere sull'onda dell'idea di una "avventura" anche se solo illusoriamente possibile. Il ritratto fotografico si era diffuso già da metà Ottocento con sfondi esotici quanto ingenui, alle spalle dei soggetti di tranquillizzante gusto borghese.

⁴ Cfr. *The Silent Cinema Reader*, p. 3. Va ricordato, che a partire dalla prima proiezione dei Lumière, le sale dei caffè o comunque di locali pubblici furono "teatri di cinema". E' un'autocitazione compiaciuta la presenza in tanti film del locale in cui artisti, cantanti, maghi o quant'altri si esibiscono in locali "notturni", al buio in sala ove il pubblico può bere e mangiare, e trovare compagnie particolari. Si possono citare *Lo sceicco (The Sheik, George Melford, 1921)*, *Marocco (Morocco, Joseph von Sternberg, 1930)*, *Casablanca (Michael Curtiz, 1942)*, classici a tutti gli effetti. Così come il bel lavoro di Makoto Wada, *Mayonaka Made (Round Midnight, 1999)*, ancora alla fine del XX secolo. Il cinema in sostanza prende il posto del millenario artista di strada che si esibisce nelle taverne lungo le antiche vie di comunicazione. Luogo universale di sosta lungo percorsi obbligati di passaggio, ove si coniugano il desiderio di riposo protetto, e di svago "esotico".

abbandonassero il cinema prima del volgere del secolo, dopo che la sua diffusione non poteva più essere controllata.



I kinetoscopi

Elemento di pellicola per kinetoscopio con immagini di una danzatrice.



Immagini già originariamente colorizzate opera dei Lumière



7



Il documentario, scuola popolare

Quanto alla moda documentaria, essa toccò un po' tutti i paesi partendo dagli Stati Uniti dalla fine dell'Ottocento. Essa spinse per esempio gli organizzatori di spettacoli per le *Egyptian Halls* britanniche a inviare registi e fotografi - allora attività ancora svolte normalmente dalla stessa persona - soprattutto in Egitto. Fu una moda diffusa particolarmente nel decennio precedente la prima guerra mondiale, che portò a girare materiale atto possibilmente ad illustrare scene bibliche o comunque film storici. Fu tra l'altro lanciata senza predeterminazione dall'industria cinematografica italiana nascente, e avvenne attraverso l'impatto che ebbero i primi film a sfondo storico. Venne raccolta come idea da grossi finanziatori che decisero di tentare la fortuna con il nuovo mezzo di intrattenimento, soprattutto in quel paese occidentale in pieno fermento evolutivo che erano gli Stati Uniti. L'idea si concretizzò dopo l'uscita della prima versione di quello che sarebbe diventato un classico rifatto più volte, il celebre *Gli ultimi giorni di Pompei* (Luigi Maggi, 1908), il primo kolossal. Lo sviluppo di un tal genere di intrattenimento valse come ulteriore supporto all'ideale di superiorità e modernità del mondo occidentale che poteva permettersi di usufruire dello spettacolo cinematografico come divertimento colto o presunto tale. Divertimento che si inseriva nella tradizione dei romanzi storici e scientifici.

Nel 1908 il cineasta Cherry Keaton accompagnò Roosevelt in Africa in una spedizione di caccia grossa, girando materiale che poi venne diffuso con buon successo. In seguito egli sarebbe arrivato fino in India e nel Borneo alla ricerca di sempre nuovi luoghi esotici per filmati sensazionali che facessero presa sul pubblico. L'insolito, l'esotico, lo spettacolare erano la normale richiesta di chi voleva divertirsi con una parvenza di apprendimento - o mascherare con quella il bisogno di evasione - non diversamente da quanto era sempre accaduto nei teatrini improvvisati delle fiere⁵. Il cinema, da subito quindi, quindi fu un divertimento contro cui proprio un importante film di lì a breve avrebbe messo in guardia, secondo una visione filosofica e artistica destinata a lasciare una forte impronta. Il film, girato alla fine della prima guerra mondiale era *Il gabinetto del dottor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919). Fu un capolavoro del già strutturato Espressionismo tedesco il quale riusciva a mostrare paradossalmente gli effetti pericolosi e negativi di fantasie e credulità, attraverso sviluppi onirici kafkiani. La trama seguiva gli effetti della "proiezione" di fantasie ingenuie, qualora ci si lasciasse andare ad esse supinamente; oltre, è ovvio, ad additare altri cupi ideali espressivi che si stavano facendo strada in Germania all'epoca.

Quanto al tipo di reportage di Keaton, esso sarebbe stato una pietra miliare per un altro genere di film, ovvero il cinegiornale e avrebbe sancito definitivamente la nascita appena successiva della ripresa documentaria. Nel 1909 Sir Ernest Shackleton⁶ riuscì a realizzare riprese della propria spedizione in Antartide; tanto che successivamente il cineasta Herbert Ponting avrebbe provveduto a documentare a sua volta con riprese la spedizione antartica di Scott⁷, le cui sequenze andarono a costituire un filmato largamente richiesto. Sull'onda di questo successo il Carnegie Museum avrebbe organizzato una spedizione di caccia grossa nel 1912 in Alaska e in Siberia procurando di filmarla, e il documentario che se ne ricavò avrebbe goduto di lungo successo.

⁵ Come per la cartolina e per le cartoline doppie che davano immagini tridimensionali con appositi visori binoculari, anche il cinema - o le proiezioni di sequenze che davano l'illusione del movimento - contemplò soggetti più o meno apertamente erotici e romantici, con sfondi e costumi esotizzanti più ingenui che realistici.

⁶ Shackleton fu un esploratore irlandese (1874 -1922), che cercò più volte di scoprire la geografia dell'ancora ignoto continente antartico. Iniziò al seguito di Scott nel 1900, e tra il 1907 e il 1909 provò a raggiungere il Polo Sud con slitte tirate da cani e da piccoli cavalli. Dovette abbandonare l'impresa a meno di duecento chilometri dalla meta perché la spedizione rimase completamente senza viveri. Tra il 1914 e il 1915 riprovò con la nave *Endurance*, ma essa venne stritolata dai ghiacci mettendo a repentaglio le vite di tutti gli uomini della spedizione, i quali dovettero sopravvivere per parecchi mesi continuando a mappare il territorio prima di venire raccolti da una nave cilena di passaggio. Egli sarebbe morto all'inizio di una nuova spedizione navale con la stessa meta, partita nel 1921.

⁷ Robert Falcon Scott (1868-1913), nel 1901 venne ingaggiato al comando della nave *Discovery* in viaggio verso l'Antartide per raggiungere in slitta il Polo Sud. Vi sarebbe riuscito con una durissima spedizione successiva tra il 1910 e il 1913 con la nave *Terranova* e poi con le slitte. Il viaggio di ritorno si sarebbe rivelato drammatico per il clima e gli ostacoli che sfinirono tutti gli uomini della spedizione portandoli alla morte.

L'esotismo della cinematografia è dunque la grande scappatoia a portata di mano per chi vive, come in Occidente, in una società chiusa nella propria struttura, tutta incentrata sul tempo da dedicare al lavoro, all'interazione guidata nel pubblico. Non c'è da meravigliarsi che il sogno di terre lontane, la favola dell'altrove, fosse – e ancora sia - un ristoro molto apprezzato contro l'inevitabile stress. Un esotismo che spesso si fonde nell'orientalismo nel mondo postcoloniale del cinema, un mondo già globalizzato o comunque in via di globalizzazione ai tempi della comparsa delle immagini in movimento, ove l'esotico è presente in ogni forma di comunicazione, e persino nei beni di consumo come nella forma e nei decori delle etichette, e nelle pubblicità.

Il fascino elusivo del cinema

Il cinema è figlio della fotografia di cui costituisce un'espansione ontologica mantenendone lo sguardo sulla realtà venato di curiosità di voyeurismo, di escapismo, correnti in cui viene inglobato al giorno d'oggi. Esso assume fin dalle origini la parvenza di una fascinazione; è auto proiezione dello spettatore, la quale concretizza un'intensa relazione oggettiva nei confronti della nuova favola onirica. Il cinema annulla per un tempo breve – non diversamente da quello del sogno, ma con altrettanto profondi coinvolgimenti e sottilmente diversi - il confine tra realtà e illusione; tanto che le figure proiettate finiscono per assumere le sembianze dei fantasmi personali dello spettatore⁸. Queste osservazioni non costituiscono soltanto il frutto di analisi sviluppate in tempi recenti. Si tratta di caratteristiche che vengono colte fin dalla prima proiezione della storia, e proprio le parole di George Méliès⁹, il futuro primo regista cinematografico, ne definiscono l'impatto profondo con chiara lucidità:

[... Ci trovammo, gli altri invitati ed io, in presenza di un piccolo schermo simile a quelli che si usano per le proiezioni Molteni (era questi un ottico molto famoso in quegli anni come fabbricante di lanterne magiche e degli schermi che servivano per proiettarvi le immagini), e dopo pochi minuti una fotografia immobile che rappresentava la piazza Bellecour a Lione apparve in proiezione. Un poco sorpreso, ebbi appena il tempo di dire al mio vicino: - Ci hanno disturbato per delle proiezioni; ne faccio da dieci anni. - Ho appena terminato questa frase quand'ecco un cavallo, che trascina un carro, incomincia a muoversi verso di noi, seguito da altri veicoli, poi dai passanti, in breve tutto l'andirivieni della strada. Di fronte a questo spettacolo restammo a bocca aperta, profondamente stupiti, sorpresi oltre ogni dire. Poi sfilarono: Il muro, che si abbatte in una nuvola di polvere, L'arrivo del treno, Il bebè mangia la pappa, con, nello sfondo, alberi mossi dal vento, poi

⁸ Non è un caso se al cinema o davanti al video si mangi spesso in maniera compulsiva, si arrivi a rosicchiare le unghie, e finché è stato possibile, si fumava avidamente nelle sale. La proiezione cinematografica, nell'oscurità, porta a galla con minor freni, esperienze private rimosse, per difendersi dalle quali vengono ripetute azioni che nel vissuto remoto personale sono servite ad alzare barriere apparentemente innocue. Forme di difesa che si vestono da gratificazioni piacevoli, dato che coinvolgono tutte l'oralità più elementare, acquisendo la caratteristica di forte importanza attribuita a ciò che è stato rimosso. In sostanza il pubblico, anche quando non ama un film, ne resta comunque affascinato, lo segue e lo introietta; e lo vive.

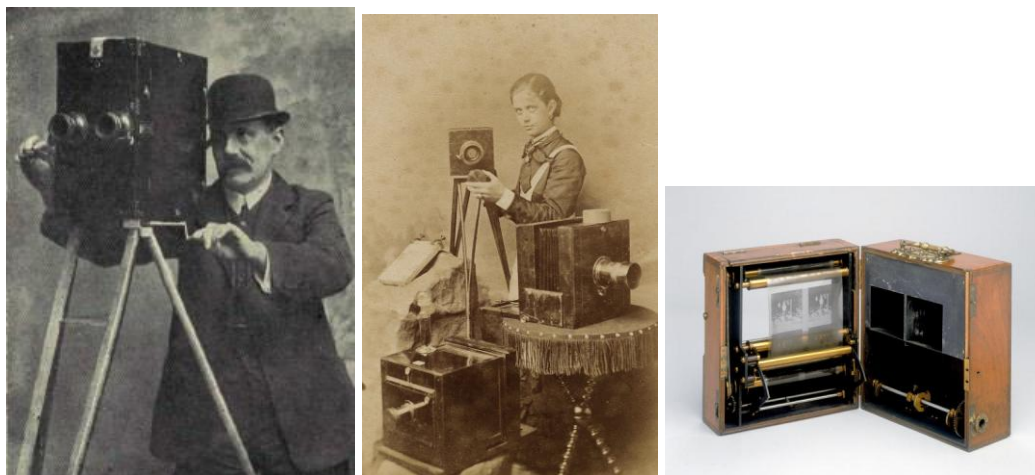
⁹ Georges Méliès (1861-1938), sarebbe diventato il primo regista cinematografico. Fu chiaro dalle sue parole che egli comprese quanto il film potesse superare il limite della semplice registrazione di quanto l'occhio percepiva; un mezzo stupendamente adatto per ambientazioni artificiali, controllato come uno spettacolo teatrale, ma molto più affascinante. Come in seguito tutti i pionieri del cinema – per quanto il discorso valesse di base anche per la fotografia - Méliès veniva da un ambito assolutamente lontano dall'arte, e fu piuttosto coinvolto nella ricerca di mezzi per raggiungere la ricchezza, in un'epoca di cultura industriale assoluta. Un tempo in cui anche l'espansione colonialistica cresceva in funzione della necessità di materie prime per portare avanti la crescita economica esponenziale del vecchio continente. Il XIX secolo è quello in cui l'arte si scinde in artigianato, utile, e arte vera e propria come estroso passatempo. Méliès era figlio di un fabbricante di scarpe, e mentre si trovava a Londra per studiare l'inglese nel 1884-85, scoprì i balletti dell'Alhambra, nome comune per i teatri, ed evocativo di esotismi conturbanti. I balletti erano inframmezzati da proiezioni e altri spettacoli che rientravano nella moda delle *Egyptian Halls*. Provando ad esibirsi come mago, utilizzò a sua volta i filmati come intermezzo alle proprie esibizioni, ma subito ebbe l'idea di filmare i trucchi e di crearne di nuovi attraverso una serie di esperimenti che oggi si chiamano effetti speciali; gran parte dei quali fu inventata proprio da lui. Nel 1897 egli costruì il primo studio cinematografico al mondo, in vetro per riprendere in luce diurna anche in caso di maltempo, creando i filoni e gli stili cinematografici di tutta la produzione a venire. Il successo iniziale ottenuto dal suo stile personale non durò. Dopo la prima guerra mondiale andò in rovina, e amareggiato distrusse tutti i negativi girati.

L'uscita dalle fabbriche Lumière, e infine il famoso Innaffiatore innaffiato. Alla fine della rappresentazione fu un delirio e ognuno si chiedeva come era stato possibile ottenere un simile risultato...]¹⁰

La proiezione cui Méliès si riferisce fu la prima della storia, avvenuta il 28 dicembre 1895 al Grand Café di Parigi nel sotterraneo Salone Indiano¹¹ per gli spettacoli. Lì Auguste (1862-1954) e Louis (1864-1948) Lumière, fotografi, per la prima volta mostrarono ad un pubblico pagante i risultati dei loro esperimenti. I film proiettati furono: *L'uscita degli operai dalle officine Lumière* (*La sortie des usines Lumière*); *Il Muro* (*Demolition d'un mur*); *L'arrivo del treno* (*L'arrivée d'un train en la gare de Ciotat*); *L'innaffiatore innaffiato* (*L'arroseur arrosé*); *Bebè mangia la pappa* (*Le déjeneur du Bébé*), *Una partita a carte* (*La partie des cartes*). Interessante notare che l'unica di queste proiezioni strutturata con una trama fu la storia comica de *L'innaffiatore innaffiato*; mentre tutte le altre furono documentazioni di eventi caratterizzati da un semplice, primitivo studio del movimento¹². Si trattava di lavori della durata di circa un minuto; opere che oggi possono essere a diritto inserite nella storia dello sviluppo del documentario come del videoclip; e per la novità del mezzo anche nell'attuale evoluzione dei filmati attraverso telefoni cellulari, i quali godono ormai dell'attenzione critica e di festival autonomi.

E l'America?

I Lumière erano stati preceduti di due mesi da un primo esperimento simile al loro ad opera di Max Skiladanowsky a Berlino, e da quello dell'inglese William Friese Green (1855 – 1921), [si vedano le immagini qui sotto](#). Quest'ultimo era riuscito a sviluppare il biofantascopio, una specie di disco con diapositive consequenziali, un poco come il view-master degli anni '50 e '60; qualcosa che lavorava con l'ormai dimenticata cronofotografia¹³. Essa si era rivelata in fretta un insieme che tuttavia soffriva di inaffidabilità sincronica. Problema che era passato anche alla sua evoluzione, operata dallo stesso autore, il biocolore, il quale partiva da pellicola in bianco e nero con i fotogrammi esposti alternativamente a filtri rossi e verdi. La tecnica sarebbe stata sviluppata dal figlio dello stesso Green, dopo che al padre non venne riconosciuto il brevetto per l'invenzione.



¹⁰ *Enciclopedia dei ragazzi*, Milano, Mondadori, 1958, 30a edizione, Vol. I, pag. 562.

¹¹ La scelta di uno spazio "esotico" per la prima proiezione è un ulteriore dettaglio interessante da analizzare in retrospettiva sulle valenze favolistiche del cinema. Cfr. sopra, nota 3. Le sale hollywoodiane più prestigiose, e talvolta quelle di provincia, hanno resistito fin verso la fine degli anni Sessanta, prima di venir chiuse a seguito della grossa crisi dell'industria cinematografica. Oppure sono state modificate secondo standard di sicurezza sempre più asettici e slegati dal punto di vista artistico e architettonico dalle suggestioni del cinema. Il tutto è progredito di pari passo con il graduale impoverimento del cinema stesso e la sua trasformazione.

¹² Va tenuto presente che l'organismo internazionale che controlla il cinema, FIAF, fa risalire la nascita del cinema al 1895 sia per la proiezione dei Lumière, ma anche per il brevetto ottenuto da Edison lo stesso anno con il kinetoscopio, di cui si è parlato più sopra al primo capitolo. Di quel periodo resta una foto con una sequenza di immagini chiaramente filmate, dal titolo *Fred Otto's sneeze*, ovvero 'Lo starnuto di Fred Otto'.

¹³ Cfr. 1° capitolo.

Negli Stati Uniti da tempo erano diffusi i kinetografi di Thomas Alva Edison (1847 – 1931), il quale, va ricordato, era già riuscito a brevettare il telefono nel 1876, il fonografo l'anno dopo, la lampadina elettrica a filamento di carbone nel 1879, e aveva creato la prima centrale elettrica nel 1882. Il kinetografo venne prodotto nel 1893 da una squadra di tecnici nei laboratori Edison nel New Jersey. Si trattava di un supporto, grande come un leggio, il quale permetteva la visione del filmato attraverso un obiettivo a una persona alla volta. Lo spettatore che pagava il modesto biglietto nei teatri improvvisati con più kinetografi, poteva guardare dentro un oculare al di là del quale un pellicola di circa 200 metri totali scorreva a ciclo continuo tra una lampada e una cornice, con filmati che duravano dai 15 secondi al minuto¹⁴.

Lo spettacolo era un poco come uno spiare dal buco di una serratura. Quei primi film erano spesso sequenze di movimenti di culturisti, di ballerine. Spettacoli “fisici” che alimentavano la pruderie del voyeurismo, e perciò, dato il prezzo al pubblico e la possibilità di rivedere sistematicamente le scene, furono più frequentati anche dei più infimi teatrini di avanspettacolo.

I kinetografi si diffusero come divertimento economico in tutti gli Stati Uniti; e alla Edison, in quei primi studi di realizzazione a forma di furgone nero senza finestrini con l'illuminazione simile a quella dei teatri, o all'aperto, si ebbero spesso richieste da parte di attori di vaudeville che venivano a far immortalare i loro brevi sketch.

I primi dieci kinetografi erano stati installati in un negozio chiuso. Ciascuno con un filmato diverso, erano entrati in funzione a New York nell'aprile 1894. La fama del mezzo ebbe modo di crescere in fretta grazie alla prima registrazione filmata che aveva fatto sensazione, ovvero la serie di riprese di un celebre combattimento di boxe; così che i kinetografi vennero richiesti in tutto il paese. Il passatempo però dimostrò presto di non avere possibilità evolutive e quindi di maggior guadagno, per cui alla Edison si arrivò alla novità del vitascope, che si poteva proiettare su uno schermo. Anche questa volta la novità incominciò da New York, nell'aprile del 1896, appena due anni dopo la precedente uscita.

Non restano che esigue tracce dei numerosi filmati di quel tempo, i quali, ripassando numerose volte tra ingranaggi metallici e quasi a contatto con lampade forti, restavano graffiati e deteriorati, e diventavano inservibili in fretta. Inoltre all'epoca non si pensava a salvare neppure elenchi dei titoli di quei giocattoli destinati a un consumismo povero ma rapidissimo, e considerato senza storia dati i soggetti, ma soprattutto visto il genere di pubblico modesto che li frequentava¹⁵.

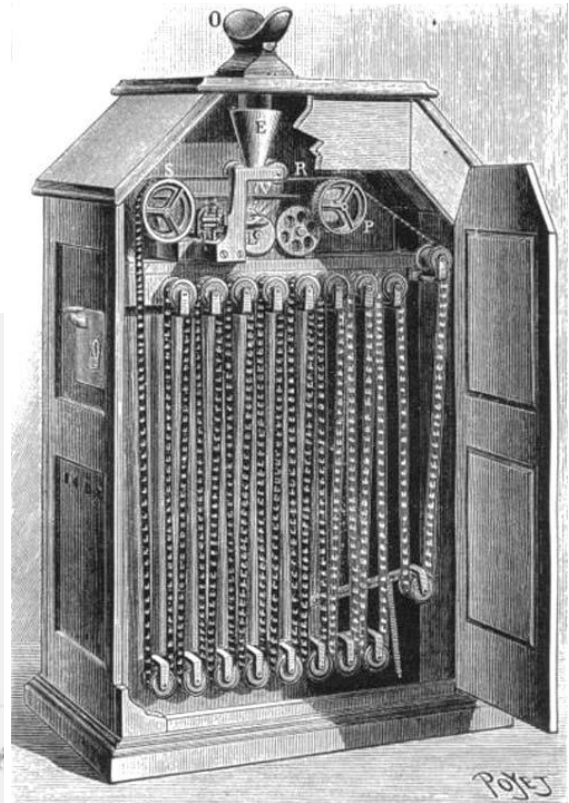
E' il movimento l'elemento del cinema delle origini che ci indica cosa fosse ciò che attirava il primo pubblico cinematografico. Ovvero l'interesse per quel passo avanti rispetto alla fotografia, grazie alla ripresa non più solo della realtà, ma anche della vitalità da cui la stessa realtà è pervasa.

¹⁴ Va notato che Edison aveva brevettato il kinetografo non come strumento remunerativo in sé, ma in origine per avere un accompagnamento visivo di supporto alla diffusione di macchine per la riproduzione del suono. Fu William Kennedy Laurie Dickinson (1864 – 1948), suo collaboratore, che con vari esperimenti, dal momento che la sincronizzazione tra suono e immagine non era ancora possibile, cominciò a realizzare i film che sarebbero stati usati nei kinoscopi a pagamento. Per girarli venne realizzata una grande cabina nera, foderata di carta catramata, la *Black Maria* di circa sette metri e mezzo per poco più di nove di base, che poteva ruotare su una pedana ed essere orientata per prendere il sole diretto da un'apertura sul tetto. In seguito Dickinson avrebbe fondato una propria compagnia di produzione e distribuzione, la *American Mutoscope and Biograph Company*. Il nome di *Black Maria* era quello che in gergo si dava al furgone cellulare della polizia.

¹⁵ Il cinema delle origini era un prodotto commerciale per rapido consumo, perciò non restano cataloghi, informazioni, e non resta che un esiguo numero di copie integrali dei filmati, anche a causa di finali diversi richiesti, censure, diapositive non tradotte. Una volta raggiunta la vendita, il film poteva anche scomparire come qualunque oggetto di consumo. Unica voce in favore della creazione di una biblioteca specifica, fu lo studioso polacco Bolesław Matuszewski che già nel 1898 si attivò affinché venissero realizzati archivi permanenti di immagini filmate come memoria per le generazioni future. Cosa che si sarebbe verificata solo a partire dagli anni '30 in vari paesi, con intento didattico per la posterità. Ma a quel tempo già molti film erano perduti. Ciò che resta negli archivi oggi non si sa se siano copie, se siano filmati integri e soprattutto originali. Si presume che meno del 20% della produzione filmica effettiva dei primi decenni del cinema sia stata salvata, e quella che resta è comunque a costante rischio di decadimento. Oltre a costosi processi di restauro che possono riportare i film ad essere proiettati di nuovo, mancano i supporti musicali o esplicativi originali che pure esistevano. Inoltre, per le pellicole con parti colorate a mano, il colore è andato perduto.



La Black Maria e l'interno di un kinetoscopio



Lo stupore di assistere alla replica di un semplice movimento fu la novità ipnotizzante che interessò gli spettatori che si avvicinavano al prodotto della nuova arte. Come già accennato, il XIX secolo era stato un tempo di “conquiste” sia territoriali che scientifiche. Un tempo in cui le novità avevano cominciato a fioccare con quell’intensità che oggi, mitragliando ancora il pubblico attraverso l’informazione, crea stress disadattivi¹⁶.

E’ la persistenza della visione che viene coinvolta nello sviluppo del cinema, ovvero la caratteristica che ha il cervello di mantenere un’immagine davanti agli occhi per una frazione di secondo ancora dopo che l’immagine stessa è mutata. Lo stesso principio per cui una trottola composta di elementi diversi, girando ci appare come un disco uniforme. Perciò una serie di immagini ferme in sé, ma viste in successione ci dà l’illusione di un movimento continuo, senza che possiamo distinguere i punti di cesura, gli spazi neri, le pause necessarie che esistono lungo lo scorrere dei fotogrammi di un film. Da questo è chiaro che il movimento durante la proiezione di una pellicola è solo un’illusione immateriale, perché tale movimento non esiste nella realtà, come non esisteva – così come lo vediamo – durante le singole riprese. Avviene solo nella nostra memoria. Il cinema è un’illusione psicoperceptiva creata con una macchina. E’ probabilmente per questo che il cinema attrae, per quella sua incomprensibile, effimera esistenza che lo avvicina al sogno, alla fantasia a occhi aperti. Un trastullo destinato a creare una dipendenza struggente, poiché è il movimento stesso che affascina qualunque essere vivente dal momento in cui apre gli occhi.

¹⁶ Un esempio di quella velocità già imposta alla vita di allora, può essere desunto dalla cronaca che il giornalista Luigi Barzini (1874 – 1947) fece della sua partecipazione alla Pechino – Parigi, una corsa in auto del 1907; in un tempo in cui gran parte dell’Eurasia era ancora priva di strade. [... Interrompendo la lettura del «Matin», il direttore mi disse con tono d’improvvisa risoluzione: - Bisognerebbe che lei partisse subito per la Cina. – Sta bene. - La corsa Pechino-Parigi incomincia il 10 giugno. Lei può fare prima un viaggio attraverso l’America e il Pacifico, ed osservare, strada facendo, delle cose interessanti... La fine del processo Thaw a New York... - Bene. - ... La ricostruzione di San Francisco... La situazione nippo-americana alle Hawaii... Il Giappone dopo la guerra... E compirebbe infine per l’Asia il giro del mondo. – Bene. E la Pechino-Parigi? – Riceverà ordini in viaggio...] (Luigi Barzini, *Da Pechino a Parigi in sessanta giorni*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 30). Non fosse per l’attendibilità del lavoro di Barzini – che si fece l’intero tragitto sistemato alla meglio sui bagagli dietro il guidatore - il dialogo sembrerebbe uscito di peso da un romanzo di Jules Verne.

Giocattoli che alle origini sfruttavano il movimento rapido proprio di un apparecchio per creare l'illusione del movimento di qualcosa di vero, erano in voga ampiamente già nella prima metà dell'Ottocento. L'invenzione della fotografia che si sostituì ai disegni fu un passo verso la "realtà" del movimento, cioè l'avverarsi dell'illusione.

Il movimento puro e semplice, non importa di cosa, fu il tipo di sensazione che attrasse spettatori per almeno i primi dieci anni di circolazione di filmati, all'incirca tra il 1895 e il 1906. Spettatori poveri nella maggior parte dei casi, non elementi delle classi superiori le quali si può dire che la cultura e le espressioni artistiche le avessero maneggiate e ne avessero favorito la creazione da tempo. Il primo cinema apparve come un giocattolo di dubbio gusto per chi conosceva l'arte, adatto a spettatori di bocca buona, illetterati, manovalanza, emigrati. Un giocattolo che si pensava fosse senza futuro, privo di sbocchi e di sviluppo, se non il guadagno immediato della novità, destinata con ogni probabilità a scemare quando sorpassata da altre manie di moda. L'idea comune era che solo le persone prive di educazione e cultura potessero lasciarsi attrarre dal fascino della replica fedele del movimento reale attraverso un mezzo macchinoso per la riproduzione di immagini; un po' come accade ai bambini.

Visto oggi, con tutto quanto è successo nel cinema da allora in poi, e visto lo scambio e l'intreccio che il cinema ha avuto costantemente con la società, la riflessione va naturalmente verso quel tipo di fascino ben conosciuto dalla pubblicità; soprattutto in tempi di tirannica necessità di rapidissimo rientro; tempi rapidissimi come quelli attuali. Oggi più che mai gli autori di ogni sorta di avviso sui moderni mezzi di comunicazione individuale ricalcano quel cinema originario. Basta confrontare la brevità degli annunci filmati, degli spot, che dilagano ammiccando pesantemente dalla televisione a internet, tra computer e cellulari. Brevità e incisività sulla memoria delle riprese ad arte, capaci di fissarsi nel ricordo dopo oltre un secolo di esperimenti in tal senso perché in qualche modo attraenti e inusuali, proprio come furono i filmati dei Lumière e della Edison. Forse non è un caso che i 15 secondi di durata siano comuni a cinematografi delle origini, ai kinetografi e alle pubblicità odierne. Sia i Lumière che Edison ebbero egual fortuna all'inizio dell'era cinematografica, nella diffusione dei loro sistemi di riproduzione fotografica del movimento, con distribuzione su vasta scala. In entrambe i casi, gli inventori/ricercatori poterono contare su solide industrie alle spalle¹⁷. Edison, sappiamo che grazie ai suoi brevetti era già una potenza economica. La capacità imprenditoriale dei Lumière, si appoggiò alla fabbrica paterna di materiale fotografico già avviata con contatti in tutto il mondo. Quell'azienda permise di diffondere il cinema dovunque vi fossero possibilità già aperte dalla fotografia.

Questa si era ampiamente diffusa in giro per il mondo, anche in paesi non tecnicamente evoluti, per la facilità di ottenere ritratti e paesaggi anche per chi non era in grado di disegnare, e per chi voleva un ritratto ricordo. Per i Lumière, con esperienza di produzione, esibizione, capacità di ridurre peso e mole delle macchine rendendole quindi competitive, la diffusione della fotografia fu l'elemento che assicurò alla storia il loro cinematografo. Giova sottolineare che la macchina da presa e proiezione inventata dai Lumière pesava circa 8 chili, e poteva fungere come si è detto sia da fotocamera che da proiettore, potendo sviluppare e funzionare impressionando la pellicola con le normali luci da ribalta teatrale, senza bisogno di potenti impianti elettrici. Il kinetografo di Edison proiettava i prodotti elaborati in quei teatrini mobili noti come *Black Maria*, che pur essendo smontabili pesavano diversi quintali. I vantaggi della macchina da cinematografo francese fecero sì che essa non impiegasse molto ad aprirsi la via anche negli Stati Uniti, e riuscisse a soppiantare in maniera inarrestabile i kinetografi. Tanto più che lo spazio in cui erano alloggiate le cabine di questi

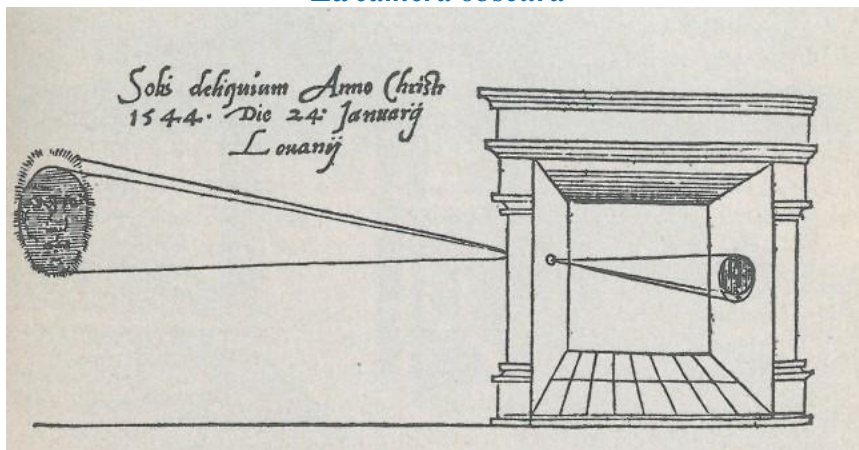
¹⁷ Gli esperimenti cui aveva dato origine l'invenzione di Edison furono numerosi sia negli Stati Uniti che in Europa come già si è detto, ma chi riuscì a migliorare l'invenzione furono Auguste (1862 – 1954) e Louis (1864 – 1948) Lumière; i quali, avendo a Lione già la grossa fabbrica paterna di materiali fotografici, furono in grado di progettare una macchina leggera che poteva riprendere, proiettare e stampare la pellicola. Macchina che essi brevettarono come *Cinématographe*. La leggerezza e la completezza dell'apparecchio lo resero adatto a sbarcare in tutto il mondo per filmare qualunque meraviglia. Il "cinematografo" muoveva la pellicola a circa 16 piedi di velocità al secondo, misura che sarebbe rimasta in uso per tutto il tempo di produzione del cinema muto.

ultimi, di solito negozi smessi, poteva essere rapidamente convertito in teatro per proiezioni cinematografiche con la semplice aggiunta di sedie e di un telone sulla parete di fondo.

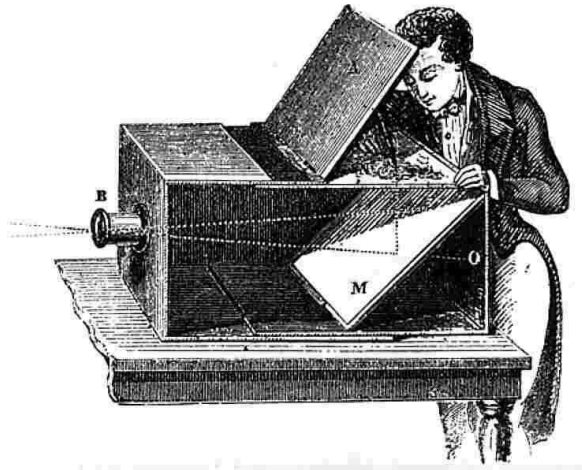
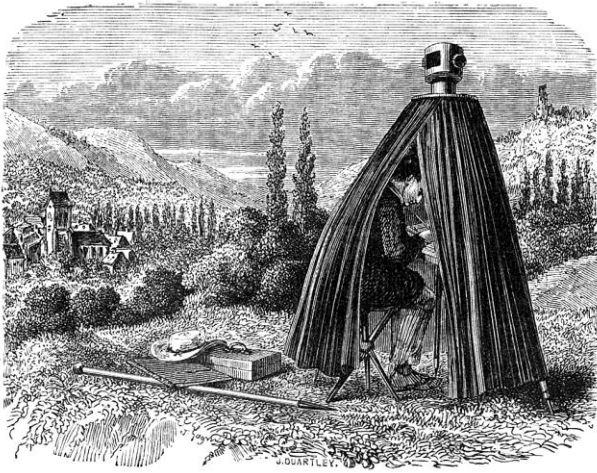
Alle origini del cinema: la fotografia

L'opera di Méliès, che sarebbe diventato in sostanza il primo regista cinematografico, si inserisce in una corrente di ricerca artistica collegata alla crescita economica e sociale dell'Occidente. La stessa da cui già era uscita la fotografia. L'arte della fotografia era progredita grazie a sperimentazioni scientifiche, presto venute di moda, le quali rispecchiavano i bisogni sociali e culturali formati nel XIX secolo. Già dal Rinascimento si era andata sviluppando una spinta sorretta da un forte bisogno di conoscenza nella società laica. Era stata il divenire di una necessità sempre più cosciente di cogliere le cose nel dettaglio per quanto possibile, vederle al naturale, nella loro vera essenza, in una concretezza sfrondata dai simbolismi attribuiti loro dalle forme storiche del pensiero spirituale. Fin dal XV secolo era in uso presso gli artisti la *camera obscura*¹⁸ per riprendere le cose nelle loro reali proporzioni e forme, nell'ottica di una più precisa ricerca scientifica applicabile all'arte. Una condizione che gradualmente sarebbe stata sostenuta nei secoli successivi dall'emergente classe media; la stessa che nel XVIII secolo avrebbe sposato la causa dello spirito illuministico al fine di risolvere tutti i problemi umani e sociali, teoricamente con i soli lumi della ragione e l'industriosità. La rivoluzione industriale della fine del XVIII secolo avrebbe portato l'impiego della *camera obscura* a continue migliorie fino all'ottenimento di immagini analitiche dettagliate, naturalistiche e veritiere ad uso di varie scienze, dalla botanica all'anatomia.

La camera obscura



¹⁸ Lo studio della riflessione della luce e delle immagini è presente già nella Cina del V secolo a. C. Testi scientifici riportano che i raggi di luce riflessi su un oggetto illuminato, passanti attraverso un foro, e proiettati su una superficie in uno spazio oscurato, davano la riproduzione rovesciata, ma perfetta, dell'oggetto stesso. Studi e osservazioni simili sono attribuibili ad Aristotele e in seguito nel X secolo ad un grande studioso arabo di ottica fisico-matematica, noto in occidente come Alhazen (Abū 'Alī al-Ḥasan ibn al Ḥaytham), i cui testi tradotti, soprattutto quello noto come *Opticae Thesaurus*, sarebbero stati studiati fino a tutto il XVI secolo. Tra le sue osservazioni interessanti, quella della maggiore definizione della proiezione ove più minuscolo sia il foro d'ingresso della luce. Alle medesime conclusioni sarebbero arrivati l'inglese Roger Bacon (circa 1214-1292), filosofo e scienziato, e il frisone Rainer Gemma (1508-1555), matematico e grande cosmografo. In Occidente, ci sarebbero stati altri studi, come quelli di Vitruvio (I secolo a. C.), Leonardo da Vinci (1452-1519), e Gerolamo Cardano (1501-1576, medico, matematico e filosofo). Giovanni Battista della Porta (circa 1535-1615, scienziato, filosofo e letterato), nel suo *Magiae naturalis* del 1558 ampliato nel 1589, avrebbe scritto della *camera obscura* come di un'attrezzatura normalmente usata da disegnatori, architetti e artisti. Si trattava in sostanza di una cabina in cui gli eventuali osservatori potevano vedere l'immagine di un paesaggio proiettata sottosopra dalla luce in ingresso da un foro sulla parete di fronte. Col tempo la struttura si sarebbe evoluta in forma di scatola portatile dotata di un'apertura, lenti intercambiabili, specchio e schermo. Da essa sarebbe derivata nel 1807 la *camera lucida*, ad opera di William Hyde Wollaston (1766-1828, chimico, fisico e fisiologo britannico); uno strumento composto da un prisma montato su un cavalletto telescopico che poteva proiettare immagini anche lontane su un foglio di carta. Esso venne impiegato per tracciare gli elementi di base per quadri paesaggisti – allora molto in voga tra naturalismo e accademismo - o per copiare disegni.



L'effetto delle diffuse ricerche e correnti innovatrici di pensiero sull'arte, spinse i pittori a una ricerca della precisione minuziosa nei dettagli, soprattutto per quanto riguardava il paesaggismo, le atmosfere, le costruzioni architettoniche reali, gli oggetti. I temi classici perdevano contemporaneamente i favori della moda, e il naturalismo scientifico si dimostrava più consono a genti che salivano la scala sociale partendo da condizioni culturali prive delle cognizioni atte a sviluppare e ampliare gusti artistici colti e raffinati. In buona parte le persone si affacciavano allora a una vita sociale attiva, ed erano prive in definitiva degli studi e dell'educazione necessaria a leggere il linguaggio simbolico tradizionale dell'arte. Un linguaggio che era stato, in generale, comune alle culture occidentali ed orientali almeno fino ai rinnovamenti e ai grossi cambiamenti intervenuti verso il XV secolo.

Dalla fine del XVIII secolo fu più sentito il desiderio di stare al passo coi tempi, poiché la scienza stava diventando tutto, in quanto supporto chiamato in causa ad ogni possibile espansione economica. Con l'ampliamento del numero di persone appartenenti a classi se non ricche, almeno benestanti, e non più minacciate dalla fame, minori erano diventati i capitali individuali investibili in arte, così come minore era l'educazione all'estetica. E' del pittore John Constable¹⁹ l'affermazione: "*Painting is a science and should be pursued as an inquiry into the laws of nature*"²⁰.

Il desiderio di possedere "opere d'arte" una volta raggiunta l'agiatezza, portò a preferire immagini più facilmente comprensibili per la resa formale e per gli oggetti stessi delle rappresentazioni. Crebbe la richiesta di stampe e litografie di paesaggi, tra cui il successo maggiore toccò a quelli più curiosi, di taglio esotico. Ai libri, ancora oggetti quasi sacri del culto del sapere, si aggiunsero gradualmente periodici a buon mercato, e tutti sempre più illustrati.

In questa grande rivoluzione culturale, a metà Ottocento si sarebbe inserita la fotografia, sia come immagine artistica in sé, espressa attraverso un elaborato mezzo scientifico, sia come base per opere pittoriche. Nonostante gli inizi stentati e le rivalità tecniche tra sperimentatori e scopritori, la fotografia fece presa su ogni tipo di pubblico in Europa perché più dettagliata nella resa e a buon mercato. Ma soprattutto perché presentava la realtà senza ombra di dubbio, ignorando ancora a lungo che già la scelta del soggetto, la sua "costruzione" e la luce in cui veniva presentato da parte dell'artista, erano aspetti culturali subliminali quanto potenti che plasmavano i gusti del pubblico e di conseguenza la stessa società.

A metà del XIX secolo il processo per l'ottenimento di immagini fotografiche era definitivamente in atto e si era diffuso ampiamente fino alle estreme propaggini della Russia, portato da viaggiatori

¹⁹ (1776-1837), celebre pittore inglese la cui adesione assoluta al naturalismo come dato concreto lo rese l'iniziatore di tutta la successiva pittura di paesaggio.

²⁰ Citato in: Rosenblum, p. 16. 'La pittura è una scienza, e dovrebbe essere portata avanti come un'indagine delle leggi della natura'.

e scienziati in tutto l'Oriente. Tuttavia, nei grandi regni asiatici, l'assenza di una classe media ampia e stabile come quella che si era consolidata in Europa, non favorì mai lo sviluppo di un'industria autonoma conseguente per la fotografia e per l'immagine come oggetto d'arte. La foto rimase una moda d'importazione occidentale nell'ambito della nobiltà persiana, indiana, cinese e giapponese. Un bizzarro oggetto di prestigio che non andava a scalfire la tradizione sociale, né sviluppava bisogni nuovi nella fascia più bassa e più ampia della popolazione. Solo il ritratto superò le barriere ideologiche, poiché il prezzo abbordabile della fotografia permetteva il lusso di averne almeno uno nella vita da conservare come una reliquia per le generazioni future²¹.

Nella stessa Mitteleuropa il primo tipo di fotografia diffuso, il dagherrotipo, venne considerato come un mezzo transitorio in attesa di poter realizzare non tanto immagini di ogni tipo a scopo scientifico o di semplice curiosità artistica, bensì solo ritratti relativamente a buon mercato per tutti. In India lo stesso dagherrotipo, e in seguito la fotografia, sarebbero stati trasformati in una base su cui l'intervento di pittori miniaturisti avrebbe continuato a realizzare miniature tradizionali, per i sovrani e la nobiltà, solo più precise nei dettagli.

Prima della fotografia – il dagherrotipo, il calotipo e poi la stereoscopia

Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), era stato apprendista presso lo studio di un pittore teatrale parigino. Artista sensibile e decoratore d'effetto, si mise in luce passando alle dipendenze di maestri in voga, specializzati in panorami dipinti particolarmente realistici, contribuendo ad un'opera dedicata alla Francia storica²². Divenuto pittore autonomo e di successo di scenari teatrali, fu un beniamino del pubblico parigino, costituito soprattutto da membri della nuova classe media, imbevuti dal desiderio di sempre nuova pittura verosimigliante e di un nascente gusto romantico. Nel 1821 Daguerre inventò un tipo di spettacolo, il diorama, che attraverso differenti illuminazioni di grandi scenari circondanti gli spettatori, creava l'illusione dell'alternanza stagionale o temporale, il che gli ottenne un grande successo. Nonostante tumulti e crisi politiche, il teatro del diorama, con riproduzioni fedeli di paesaggi o di interni monumentali, continuò a riempirsi fino al 1839, anno in cui venne distrutto da un incendio. Il suo inventore continuò studi e sperimentazioni nel campo della resa grafica naturalistica, servendosi di una normale *camera obscura*. Si associò nelle ricerche a Jacques-Louis-Vincent Chevalier, fabbricante di strumenti ottici e poi con il chimico e fisico Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833), che già dagli anni Venti del XIX secolo si dedicava a sperimentazioni per produrre immagini, esponendo alla luce lastre metalliche trattate chimicamente, nella speranza di scoprire un metodo per stamparle²³. Daguerre portò avanti le ricerche di Niepce dopo la sua morte, arrivando al prodotto poi noto grazie a lui come dagherrotipo. Si trattò della

²¹ Sull'impiego del ritratto anche come propaganda politica negli ultimi secoli andrebbero prese in considerazione pure le sottili istanze che portano, nelle dittature moderne, a diffondere immagini dei capi politico-spirituali laddove vi sia una condizione di povertà economica, di conseguenza culturale. Infatti il ritratto del "nuovo capo" eroicizzato, alla stregua di un vecchio santo, umanizzato, come la gente umile di cui normalmente si vanta di essere parte, e quindi trasformato in icona in cui riconoscersi, è veicolo di forte successo. In primo luogo perché viene studiato per avere parametri accattivanti di familiarità per coloro a cui è diretto. In seconda battuta, perché le classi legate al lavoro manuale più duro, da sempre hanno usato immagini sacre di santi, entità personificate, benefattori, religiosi, come protezione apotropaica nella fragile sopravvivenza quotidiana. Vedasi un Mussolini che prende atteggiamenti da eroe semplice, alla maniera del Maciste cinematografico, (Reich, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*); o il "timoniere" Mao Tse Tung; cfr. Meccarelli e Flammini, *Storia della fotografia in Cina. Le opere di artisti cinesi e occidentali*). E più in generale Rosenblum, *A World History of Photography*.

²² Si tratta del *Voyages pittoresques et romantiques en l'ancienne France*, realizzato tra il 1807 e il 1816; opera cui parteciparono anche altri celebri pittori paesaggisti dell'epoca come Théodore Géricault (1791-1824) pittore e incisore che sfruttava suggestioni antiche ed esotiche per quadri dedicati ai drammi della condizione umana. Inoltre anche Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), in seguito celebre per quadri di fantasia dedicati agli harem orientali, e Horace Vernet (1789-1863). Quest'ultimo, proveniente da una famiglia di pittori e illustratori già celebri e alla moda ottenne la celebrità dipingendo soggetti storici contemporanei e poi temi esotici.

²³ Niepce realizzò in particolare eliografie, ovvero riproduzioni per contatto in negativo, di disegni neri su carte trasparenti (lucidi). Ponendo tale negativo a contatto con una superficie trattata, per esempio una carta resa sensibile attraverso l'esposizione a vapori di ammoniaca, ed esponendo poi le due a una fonte luminosa, veniva riprodotta l'immagine del disegno con i bianchi e i neri invertiti.

prima elaborazione fotografica, una stampa in cui l'immagine si formava su una lastra di rame ricoperta da uno strato sottile di argento puro, sensibilizzato alla luce attraverso l'esposizione a fumi di iodio. In tal modo la lastra restava coperta da una pellicola di ioduro d'argento sensibile alla luce. Esponendo la lastra così trattata a una fonte luminosa, sul tipo di quella filtrata in una *camera obscura*, ed esponendola poi a vapori di mercurio, l'immagine latente si fissava rendendo ogni più piccolo dettaglio. Restava tuttavia un'opera unica senza una matrice negativa da cui ottenere altre copie.

Un dagherrotipo e la macchina per produrlo



17

Daguerre cercò di vendere il processo creando una società attraverso una sottoscrizione pubblica, ma non riuscendo, si avvicinò a scienziati coinvolti nella politica per ottenere appoggi. Vi riuscì grazie al fisico e astronomo Dominique-François Arago (1786-1853), a sua volta interessato a ricerche sulla propagazione della luce. Portavoce di un gruppo di illuminati fautori della ricerca fisica e chimica, quali basi per la supremazia economica del paese, egli ottenne dal governo francese l'acquisto del processo inventato da Daguerre, presentandolo insieme a lui nel 1839 all'Accademia delle Scienze, enfatizzandone le possibilità scientifiche e commerciali, e ventilando altri imprevedibili e possibili sviluppi.

Il successo del metodo portò a ripetute pubblicazioni del manuale d'uso, e alla fabbricazione di sempre migliori apparecchi, lastre, chimici, lenti, lanciando la mania in tutta la Francia e all'estero. Per esempio, l'opera del fotografo amatoriale Jean-Baptiste-Louis Gros, barone in missione diplomatica in Grecia nel 1840, culminò nei primi dagherrotipi del Partenone. Un mezzo artistico dunque, per ottenere immagini alla portata di tutti che svelassero con naturale e concreta chiarezza i misteri dell'antico e dell'esotico. Venne così spianata la strada alla fotografia come mezzo per documentare il *grand tour*, il viaggio in terre decadute, ma dalla storia e dal richiamo misterioso e irresistibile, inaugurato storicamente da Goethe²⁴ in Italia, e divenuto una moda imprescindibile per ogni ingegno, nobile o borghese, alla scoperta ideale di sé.

²⁴ Johan Wolfgang Goethe (1749 – 1832), genio eclettico e contraddittorio, idolatrato poi dal nazionalismo tedesco, divenne il principale autore nella letteratura tedesca spaziando in ogni ambito letterario, e soprattutto poetico. Entusiasta di numerose materie e scienze cui si dedicava intensamente, sognò a lungo di viaggiare in Italia per recuperare quel passato antico e aulico che da tempo la cultura aveva a meta ideale. Riuscì a partire per l'Italia nel 1786, scrivendo sia durante il viaggio che in seguito; rifacendosi spesso a quella forma di maturità personale che aveva così acquisito. L'idea del viaggio esotico come passo verso la maturità e l'apertura, sarebbe diventata una moda irrinunciabile per gli artisti di poi in tutta Europa. Idea non estranea neppure al turismo di massa che si evolve a partire dalla seconda metà del XX secolo. Un concetto quindi in divenire, su cui la pubblicità ha saputo ben far leva, favorendo lo sviluppo del viaggio alla portata di tutti, che ancora oggi è meta acculturante per gli individui di qualunque livello sociale. Viaggio da cui riportare foto e filmati.

Le origini nobili e il possesso di vaste proprietà che gli davano agio di realizzare liberamente esperimenti, favorirono anche i suoi contatti con scienziati del suo tempo, e gli permisero numerosi viaggi all'estero. Amico dello stesso Arago, fu costretto dagli eventi a presentare prematuramente i risultati delle proprie ricerche, a cui si era dedicato dal 1834. Esse si erano focalizzate sulla possibilità di ottenere immagini su supporti fotosensibili, riproducibili con un processo da negativo a positivo che egli battezzò come calotipi, ma che riuscì a brevettare con risultati soddisfacenti solo nel 1841, perdendo il prestigio della prima scoperta toccato alla Francia. Al tempo della presentazione ufficiale i suoi esperimenti davano stampe molto nebulose che non potevano esercitare le stesse attrattive, date dall'alta definizione dei dagherrotipi. Egli avrebbe lavorato tutta la vita a migliorare il procedimento che sarebbe stato la base vera e propria di tutta la successiva fotografia. Il calotipo si formava da un'immagine negativa latente, prodotta esponendo carta sensibilizzata con soluzione di ioduro di potassio e nitrato d'argento al raggio proiettato da un apparecchio, evoluto dalla *camera obscura*. La carta veniva poi sviluppata in una soluzione di acido acetico e gallico insieme a nitrato d'argento. La stampa positiva finale, chiamata allora stampa al sale, veniva ottenuta in luce diurna dal contatto del negativo posto su carta, il vero e proprio calotipo, con un altro foglio di carta "salata"; ovvero carta trattata con nitrato d'argento e sale. Il calotipo tecnicamente era il negativo.

Sia per il dagherrotipo che per il calotipo, in seguito ribattezzato talbotipo dal nome dell'inventore, si presentava la necessità di arrestare l'effetto della luce sui depositi d'argento in tempo per non far scomparire l'immagine. Il risultato veniva ottenuto in entrambi i casi con iposolfito di sodio²⁵ per rimuovere i sali d'argento non esposti, e stabilizzare l'immagine in maniera soddisfacente.

La caratteristica dell'iposolfito di sodio era stata scoperta nel 1819 dal grande astronomo inglese John Frederick William Herschel (1792-1871), il quale ne aveva informato entrambi gli inventori a seguito di una serie di esperimenti personali condotti a Città del Capo per fissare immagini astronomiche. Lo stesso Herschel suggerì per primo a Talbot di chiamare "fotografia" i prodotti dei suoi esperimenti piuttosto che "disegno fotogenico"; secondo quanto già proposto da altri scopritori e inventori. Egli fu il primo a usare anche i termini di "positivo" e "negativo".

Nonostante la generosa apertura di Herschel verso altri ricercatori, Talbot rimase deluso dal modesto riconoscimento tributatogli dal mondo scientifico. Dopo estenuanti battaglie legali senza successo per i suoi brevetti, egli tornò a studi di matematica teorica ed etimologia, interessandosi della novità portata dall'assiologia.

L'epoca vittoriana, con una rinnovata passione per la pittura olandese di genere, avrebbe favorito lo sviluppo della fotografia inventata da Talbot, poiché la rese un mezzo attraverso cui anche chi non era naturalmente dotato poteva fare arte. Lo sbiadimento progressivo della fotografia stampata venne ridotto dopo numerose ricerche ed esperimenti a metà dell'Ottocento, con l'introduzione della lastra come negativo, spalmata con albume e collodio. Intanto gli apparecchi fotografici divennero una condizione indispensabile per spedizioni scientifiche e viaggi all'estero.

Le fotografie stampate che presto sarebbero diventate cartoline, dettero origine tra i vari esperimenti a quello della stereoscopia. Si trattava di una coppia di immagini ravvicinate dello stesso soggetto, montate una a fianco all'altra su un cartone, realizzate usando un apparecchio fotografico a due lenti. Viste separatamente da ciascun occhio per mezzo dello stereoscopio, ovvero un binocolo apposito, le due immagini, o stereografie, arrivano al cervello sovrapposte producendo l'illusione della tridimensionalità. Lo stereoscopio, lanciato come moda documentaristica sensazionale, sarebbe stato in voga per un secolo, da poco dopo il 1860 fino agli anni Sessanta del XX secolo, con un numero svariato di formati che avrebbe incluso col tempo anche le diapositive. Fu contrabbandato sempre come un sistema di acculturazione a buon mercato, una forma di pubblicità scientifica che sarebbe passata anche alla televisione. Venne venduto per permettere alla gente

²⁵ Oggi porta il nome di tiosolfito.

comune, e poi ai ragazzi, di familiarizzare con “la scienza” divertendosi²⁶. Tanto più che la fotografia fu oggetto ben presto di falsificazioni tra un esperimento e l’altro; ovvero quelli che oggi si definiscono fotomontaggi. Inoltre il gusto dell’esotico e la pruderie di una società scientizzata, ma sostanzialmente chiusa, avrebbe portato a una vasta produzione di immagini pornografiche, partendo dalla scusa dei nudi d’arte, nella maggior parte dei casi ambientati su sfondi esotizzanti, o delle foto come basi per pittura e scultura accademiche.



Quando la possibilità di stampare fotografie arrivò all’editoria, la stampa illustrata avrebbe ridotto notevolmente la diffusione di cartoline e stereografie. Dagherrotipi, fotografie e stereografie erano state dedicate, come forme d’arte alla portata di tutti, a riprendere ritratti e paesaggi considerati eccezionali, fuori dalla norma. Questo senza che mai venisse tracciato un confine tra arte, scienza, dilettantismo e soprattutto commercio.

L’esotismo dei prodotti del mezzo fotografico aveva portato a una grande diffusione della ritrattistica come si è detto più sopra; un mezzo per permettere anche a classi più penalizzate o genti ai confini del mondo occidentalizzato, di costruire una propria galleria di famiglia al pari di nobili e regnati. Un sentimento che portò a una produzione diffusa in ogni angolo della terra di foto che costituivano ritratti etnici e di classe; venati di orgoglio nazionale e ricchi di folclore. Orgoglio genuino per le genti di paesi non industrializzati; voyeurismo scientifico al servizio di antropologia, documentarismo e quant’altro di colto potesse servire a mantenerlo per i nuovi ricchi del mondo industrializzato. Le foto e i dagherrotipi privati, visualizzazioni ideali di se stessi e del proprio

²⁶ Chi leggeva *Topolino* negli anni ‘50 e ‘60 potrebbe ricordare i *View-Master*, visori binoculari di plastica con i dischi di diapositive dedicati alle bellezze del mondo, tratte dai documentari della Disney, e le immagini didascaliche ai film per ragazzi della stessa produzione.

mondo, costituirono oggetti di scambi, tesaurizzazioni, doni di prestigio. La regina Vittoria (1819 – 1901), collezionava foto in formato *carte de visite* di altre teste coronate, e ne faceva oggetto di dono e scambio, come vere e proprie figurine, diffondendo una moda che includeva anche ritratti popolari in costumi tipici.

I dagherrotipi soprattutto, essendo pezzi unici, dettero origine a tutta un'industria di cornici a scatola per conservarli, che imitavano i piccoli oggetti artigianali di produzione orientale, persiana e giapponese. Talvolta le fotografie vennero stampate su stoffe, porcellane, incastonate in spille, portachiavi e orologi, entrando a far parte della categoria di oggetti preziosi da esibire.

Soprattutto in ambito persiano, le foto e i dagherrotipi andarono a far parte di raffinate decorazioni sotto vetro, inserite in rutilanti saloni decorati da stucchi e specchi.

Per la bibliografia si rimanda al volume illustrato di seguito

