

Maria Ida Bernabei

Un fascino onnipotente.

Cinema scientifico e fotogenia del reale

Alla Cinémathèque française è conservato un documento prezioso, che fotografa una deflagrante somiglianza fuori posto¹: i film scientifici realizzati tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento, a scopo di ricerca o divulgazione scientifica *assomigliano* ai film d'avanguardia, quelli con cui «Man Ray, Léger, Chomette, Eggeling, Richter, Ruttmann» e la stessa Germaine Dulac, autrice di quel dattiloscritto, stavano costruendo in quel momento le grammatiche dell'avanguardia².

Questa comparazione esplicita, rafforzata nel senso dall'intervento a mano libera di Dulac, che sovrascrive la scrittura a macchina cancellando la congiunzione avversativa *pourtant* quasi arrendendosi, trova riscontro reale in quell'esperimento estremamente moderno che è la pratica di programmazione di ciné-club e sale specializzate che negli anni Venti iniziano a diffondersi nelle maggiori città europee. Frequentemente presente in queste sedi, il film scientifico si trova in quegli anni investito di un ruolo cruciale nella costruzione dell'avanguardia cinematografica³: soprattutto in virtù delle tecniche speciali che sviluppa – *ralenti* e accelerato, microcinematografia e riprese subacquee – esso arriva a rivendicare un suo posto nella riflessione sulla specificità del medium, catalizzando la formazione di alcuni concetti chiave delle teorie estetiche dell'epoca.

1 Cfr. G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it. di S. Chiodi, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

2 G. Dulac, dattiloscritto della conferenza al Salon D'Automne, 6 dicembre 1929 (DULAC 317 – B21-5/9, Fonds Germaine Dulac) – Collection la Cinémathèque française. Per una cartografia del film scientifico di ricerca, insegnamento e divulgazione si veda V. Tosi, *Il cinema prima del cinema*, Il Castoro, Milano 2007 e A. Martinet (a cura di), *Le cinéma et la science*, CNRS, Paris 1994.

3 Per la concezione di avanguardia che ha ispirato queste pagine si veda M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, AUP, Amsterdam 2007. Per approfondire il tema della ricezione estetica dei film scientifici negli anni Venti mi permetto di rimandare il lettore al mio *Un'emozione puramente visuale. Film scientifici tra sperimentazione e avanguardia*, LetteraVentidue, Siracusa 2021, da cui questo saggio è tratto.

Abstract

This contribution analyses the crucial role of scientific film in the construction of avant-garde cinema and the formation of core concepts in the aesthetic theories of the time, by addressing the peculiarities of scientific techniques such as *ralenti* and acceleration.

KEYWORDS

SCIENTIFIC FILM

-

AVANT-GARDE CINEMA

-

RALENTI

-

TIME-LAPSE

-

PHOTOGENY

Germaine Dulac,
dattiloscritto
della conferenza
al Salon D'Automne,
6 dicembre 1929

DULAC 317 – B21-5/9,
Fonds Germaine Dulac,
Collection la Cinémathèque
française

Jusqu'ici les documentaires réalisés sans idéal
ni esthétique dans le seul but de capter les mouvements des
infiniment petits et de la nature nous permettent d'évoquer
les données techniques et émotives de la cinégraphie inté-
grale. Ils nous élèvent ~~pourtant~~ vers la conception du
cinéma pur, du cinéma dégagé de tout apport étranger, du
cinéma, art du mouvement et des rythmes visuels de la vie
et de l'imagination, *conception de Man Ray, Léfer, Chromette,
Eppling, Richter, Nutt mann et de moi-même.*

Una tassonomia della rivelazione

Perché l'avanguardia è così magneticamente attratta da film «che arte non sono»⁴? La radice profonda del movimento di risemantizzazione con cui lo sguardo dell'avanguardia investe questi film sta nella constatazione del limite retinico, un tema che la vulgata degli anni Venti condivide con gli scienziati: come l'occhio degli scienziati pionieri dell'indagine sul movimento era affossato dal giogo delle sue stesse mancanze – il lavoro di Étienne-Jules Marey, un agone per «correggere l'imperfezione del nostro occhio», quello di Jean Comandon per superare le «difficoltà che abbiamo all'atto del vedere»⁵ – così anche l'occhio degli anni Venti – che teorizza, difende, fa il cinema – è orbo, lento, distratto, non performante; è un «obiettivo impotente», una «vista difettosa», assoggettata ai suoi stessi «limiti angusti»⁶. E così, come gli scienziati hanno portato avanti negli anni indefesse ricerche su apparecchi capaci di

4 Il riferimento è a J. Elkins, *La storia dell'arte e le immagini che arte non sono*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 155-205.

5 È.-J. Marey, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*, Paris 1878, p. XVII; J. Comandon, *Applications scientifiques de la cinématographie*, «Recherches et Inventions», n. 195, dicembre 1930, p. 374.

6 G. Dulac, *Films visuels et antivisuels* (1928), ora in Id., *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, a cura di P. Hillairet, Paris Expérimental, Paris 1994, p. 119; J. Epstein, *L'intelligence d'une machine* (1946), ora in Id., *Écrits sur le cinéma, 1921-1953, Édition chronologique en deux volumes*, Seghers, Paris 1974, p. 261 e L. Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film* (1925), a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010, p. 5.

neutralizzare gradualmente questo limite, così l'occhio degli anni Venti scopre in fotografia e cinema i suoi potenti, protesici alleati, in grado di «espandere la nostra esperienza sensoria»⁷ e di trasformare radicalmente, grazie al loro automatismo, l'esperienza della visione in una *nuova visione*.

È possibile allora tracciare una sorta di “tassonomia della rivelazione”, con le tecniche del cinema scientifico che rivelano alle avanguardie le molteplici occorrenze di quello che Walter Benjamin chiamerà negli stessi anni «inconscio ottico», espandendo l'occhio al di là delle sue possibilità in due direzioni. Da un lato, il Giano bifronte, costituito da *ralenti* e accelerato, folgora l'avanguardia in virtù della sua capacità di modificare la temporalità lavorando sulla diversa cadenza di registrazione e proiezione dei fotogrammi; dall'altro l'azione sulle distanze, l'avvicinamento ai corpi, il loro pedinamento e la loro penetrazione si realizza attraverso l'uso di primo e primissimo piano scientifici, radiocinematografia e microcinematografia. Assistiamo così a un progressivo slittamento dal dominio della scienza a quello della conoscenza attraverso cui, negli anni Venti, si dispiega il potere conoscitivo del medium⁸: grazie all'occhio automatico potenziato dalla tecnica passiamo dalla rivelazione di qualcosa che è invisibile all'occhio (movimenti e strutture), alla rivelazione della realtà profonda del mondo che grazie a queste tecniche e, in senso lato, al cinema, è portato a conoscenza – le epsteiniane fotogenie dell'imponderabile.

La macchina del tempo

Già la coppia *ralenti*-accelerato, permettendo la manipolazione della temporalità, è costitutiva del dibattito sulla fotogenia tanto da essere individuata da Jean Comandon come causa

7 E. Bäumer, *Cinematograph and Epistemology* (19119, ora in A. Kaes, N. Baer, M.J. Cowan (a cura di), *The Promise of Cinema. German Film Theory, 1907-1933*, University of California Press, Oakland 2016, p. 80.

8 Cfr. M. Turvey, *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*, Oxford University Press, Oxford 2008.

Février 1927



Sommaire

LIMINAIRE

La Symphonie diagonale de Viking Eggeling	Miklos N. Bandi.
Mouvement	Hans Richter.
Du Sentiment à la Ligne	Germaine Dulac.
Esprit moderne	Henri Fescourt.
Danse et Cinéma	Fernand Divoire.
Action	Jean Louis Bouquet.
Vers la conquête d'un nouvel univers . . .	Hubert Revol.
De l'incohérence onirique à la cohérence cinématographique	D ^r Paul Romain.
Le Tableau du Cinéma	Alberto Cavalcanti.
Les possibilités artistiques de la cinématographie.	D ^r Comandon.

et

PROPOSITION

de

Jules Romains

15 francs

Sommario di «Schémas»

a cura di Germaine Dulac,
n. 1,
febbraio 1927

delle *Possibilità artistiche della cinematografia*: nel contributo che il cineasta scientifico scrive per la rivista d'avanguardia «Schémas» diretta da Germaine Dulac – perla unica di questa di questa compenetrazione tra universo scientifico e artistico – egli indica l'artisticità del cinema proprio nella possibilità di ricreare il movimento a partire da una serie di immagini fisse e dalla possibilità di variare il rapporto tra cattura dei fotogrammi e loro riproduzione⁹. La tematica bergsoniana del rapporto tra continuo e discontinuo nell'istante cinematografico espressa in questo saggio dal dottor Comandon è un luogo comune della teoria del cinema di quegli anni, e si ripresenta costantemente anche nella riflessione di Jean Epstein, che la correda di abbondanti riferimenti provenienti dall'universo della cinematografia scientifica. Già in *De quelques conditions de la photogénie* egli annunciava che il cinema getta «una sfida alla logica del mondo» poiché la sua meccanica «compone il movimento sommando delle soste successive della pellicola davanti a un fascio luminoso, e crea dunque la mobilità con l'immobilità»¹⁰, per ritornare su questo tema nelle successive riflessioni sull'*Intelligence d'une machine*:

Zenone aveva quindi ragione a sostenere che l'analisi di un movimento restituisce una serie di arresti; solo aveva torto a negare la possibilità di questa assurda sintesi che ricomponе effettivamente il movimento con l'aggiunta di pause e che il cinematografo realizza grazie all'impotenza della nostra visione¹¹.

Dalla scomposizione del movimento in singoli istanti deriva la possibilità di agire sulla cadenza della ripresa e di modificare in fase di proiezione la velocità apparente dei movimenti rendendo possibili episodi di fotogenia, ovvero lo sprigionarsi

9 J. Comandon, *Les possibilités artistiques de la cinématographie*, «Schémas», n. 1, febbraio 1927, pp. 73-80.

10 J. Epstein, *De quelques conditions de la photogénie* (1923), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 138.

11 J. Epstein, *L'intelligence d'une machine*, cit., p. 261.

questa qualità naturalmente presente negli esseri e nelle cose, che è svelata proprio dalla natura mobile dell'immagine cinematografica: ecco perché per Louis Delluc la schiusa di un fiore o i movimenti a *ralenti* sono momenti fotogenici e perché per Epstein un aspetto è fotogenico a condizione che vari simultaneamente nello spazio e nel tempo¹². Nell'idea di fotogenia proposta da Dimitri Kirsanoff, inoltre, c'è un passo ulteriore, che la mette direttamente in relazione alla variabilità del rapporto movimento-tempo creato da *ralenti* e accelerato, i quali aprirebbero una via di comunicazione diretta con il subconscio, rivelando forme di temporalità sconosciute all'uomo:

Il cinema ha rapporti spazio-temporali [*mouvements-temps*] suoi propri, che sono diversi dal nostro terrestre. Parlo di *ralenti* e accelerato. Questi due aspetti (più che curiosi) del rapporto tra tempo e movimento hanno dimensioni proprie, che differiscono sia tra di loro sia dalla nostra concezione di rapporto spazio-temporale. Da qui il *fascino* onnipotente che assumono gli oggetti, riprodotti al cinema al *ralenti* o all'accelerato [...]. Il cinema ci rivela delle dimensioni che non conosciamo e che sono per noi estranee e misteriose, poiché diverse dalle nostre [...]. La causa di questa attrazione unica e onnipotente è ovviamente dovuta alla differenza tra i rapporti spazio-temporali che esperiamo nella vita e quelle che il cinema ci rivela¹³.

La scintilla elettrica e il microscopio del tempo

Nello specifico, la tecnica del *ralenti* che apre il dibattito sul cinema scientifico nella letteratura specialistica e tra 1924 e 1925

12 Cfr. J. Epstein, *L'essentiel du cinéma. Fragment inédit d'une conférence* (1923), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., pp. 119-120.

13 D. Kirsanoff, *Les problèmes de la photogénie*, «Cinéa-Ciné pour tous», n. 87, 15 giugno 1927, p. 10 (trad. mia).

e anima le proiezioni al Vieux-Colombier da poco rilevato da Jean Tedesco¹⁴ è la portatrice primaria dello slittamento dal dominio scientifico a quello propriamente epistemico di cui si parlava poco sopra. Questa tecnica arriva infatti in letteratura impregnata della sua matrice scientifica che la vuole capace di «sezionare» un movimento attraverso un dispositivo automatico: per Juan Arroy essa «scomponne e analizza i ritmi plastici più inafferrabili e fuggitivi», Louis Delluc non esita a parlarne in quanto «analisi d'immagini», «scomposizione del ritmo muscolare»¹⁵ e Jean Tedesco procede in questo senso aprendo linguisticamente l'idea di "dissezione" di matrice scientifica: ad essere dissezionato non per lui non è più solo il movimento scientificamente inteso, bensì l'interezza del reale che tramite questo procedimento può essere finalmente scandagliata nella profondità dei suoi anditi: «ogni realtà visibile sarà dissezionata sotto lo scalpello del *metteur en scène* di domani»¹⁶.

Ma la centralità di questa tecnica nel dibattito sulla fotogenia assume una ragione ulteriore, che si misura sul piano complesso in cui la tecnica si intreccia all'etimologia. Per perfezionare l'*ultracinéma*, moltiplicando il numero di fotogrammi al secondo, Lucien Bull apporta infatti una importante innovazione tecnica: libera la pellicola dalle perforazioni, ma soprattutto introduce l'uso della «scintilla elettrica», ovvero di micro-scariche elettriche impiegate a mo' di otturatori. Per Bull stesso questa scintilla è in grado di illuminare le cose quasi snaturandole – «le cose ci sembrano a riposo, come cristallizzate nello spazio»¹⁷ –

14 Si veda ad es. P. Desclaux, *L'ultracinéma et son inventeur. Pierre Noguès chef du laboratoire de Mécanique Animale de l'Institut Marey, nous explique comment il réalisa l'ultracinéma plus communément appelé "Ralenti"*, «Cinémagazine», n. 37, 30 settembre 1921, pp. 9-12 e gli *Études de ralenti* proiettati al Vieux-Colombier tra febbraio e marzo 1926 e a gennaio 1927.

15 J. Arroy, *Danses et danseurs de cinéma*, «Cinémagazine», n. 48, 26 novembre 1926, p. 427; L. Delluc, *Le cinéma, art populaire* (1921), ora in Id., *Écrits cinématographiques*, v. 2, *Le Cinéma au quotidien*, a cura di P. Lherminier, Cinémathèque française – Cahiers du Cinéma, Paris 1990, p. 282.

16 J. Tedesco, *Ce que devrait être le cinéma de 1924?*, «Cinéa-Ciné pour tous», n. 4, 1 gennaio 1924, p. 5.

17 L. Bull, *Les merveilles du ralenti*, «Cinéa», n. 80, 1 dicembre 1922, p. 6.

ma è Jean Tedesco a compiere un passo ulteriore in direzione teorica, riferendosi ad una

Meravigliosa combinazione di obiettivo cinematografico e scintilla elettrica ha potuto rivelare e mostrare. L'obiettivo, l'occhio preciso che fissa l'immagine vertiginosa sulla pellicola! La scintilla, potenza fotografica dieci volte superiore a quella del sole [...]¹⁸.

È proprio come se Jean Tedesco estendesse il valore etimologico del termine “fotogenico” – cioè che genera luce – e lo fa sulle pagine di «Cinéa-Ciné pour tous», una rivista che in quel momento stava costruendo la teoria della fotogenia. Sicuramente fa specie notare come tra le pagine che «Cinéa» dedica alla *forma* e al *nudo fotogenici* e ai concorsi consacrati al *vestito* e persino al *lettore più fotogenico*, si faccia strada la *potenza fotogenica* della scintilla elettrica del ralenti. Non è un caso quindi che, quando Jean Epstein cerca di definire, nel 1921, la durata degli episodi di fotogenia – brevissimi, dal «valore nell'ordine del secondo» – ne indica come metro di paragone esattamente «una scintilla, un'eccezione intermittente che impone un sezionamento [*découpage*] mille volte più minuzioso di quello dei migliori film»¹⁹. Svolta dal dominio della scienza a quello della conoscenza che è sistematizzata dalla stessa Germaine Dulac quando parla di un invisibile (*invisible*) che sarebbe catturato da *ralenti* (in campo scientifico) che diventa l'impercettibile (*insaisissable*), quando con questa tecnica si catturano sfumature psicologiche:

L'invisibile: quando il *ralenti*, moltiplicando la cattura di immagini grazie alla sua rapidità, ci permette di scomporre un movimento nelle sue più piccole fasi plastiche. L'impercettibile [*insaisissable*], quando rende

18 J. Tedesco, *Ce que devrait être le cinéma de 1924?*, cit., p. 5.

19 J. Epstein, *Bonjour cinéma* (1921), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 94.

percepibili reazioni morali e psicologiche sfuggevoli²⁰.

Questa capacità di sondare i sentimenti è esattamente quella che Epstein riconoscerà al *ralenti* – «credete che una menzogna, registrata al *ralenti* [...] potrà sfuggire alla verità?»²¹ – ed è collegata alla sua genesi scientifica, al suo essere, insomma, un microscopio del tempo, in grado di frazionare i movimenti al millesimo di secondo. Il suo potere di «separare i sentimenti, di ingrandirli drammaticamente, di designare infallibilmente i movimenti sinceri dell'anima»²² apporta un nuovo registro alla drammaturgia, facendosi dunque carico anche di una valenza morale nella microscopia dei gesti.

L'addio alla scala natura

Se *ralenti* è in tedesco *Zeitlupe* (lente di ingrandimento del tempo), la parola tedesca per definire il *time-lapse* o accelerato è *Zeitraffen* (compressione del tempo): entrare nel tempo con una lente di ingrandimento fino a dissodare gli istanti di cui è composto e, all'opposto, comprimerne gli istanti per dare una visione sintetica di un fenomeno lento, svelando i ritmi della natura. Non è un caso, infatti, che la cronofotografia a tempi variabili sia stata impiegata anche dall'etologo Jakob Johann von Uexküll nel corso della sua riflessione sull'*Umwelt*. Allievo di Marey tra Napoli e Parigi, è attraverso questi esperimenti cronofotografici e cinematografici che egli riesce a dimostrare che «il tempo è un prodotto del soggetto», e a lavorare sulla definizione di un «tempo percettivo» attraverso il quale ciascun animale dà forma all'ambiente a sé proprio, il suo *Umwelt* appunto²³. In un contesto estetico in cui il ritmo è al centro dell'e-

20 G. Dulac, *L'action de l'avant-garde cinématographique* (1931), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 158, corsivo nel testo.

21 J. Epstein, *Le cinématographe dans l'Archipel* (1928), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 200.

22 J. Epstein, *Quelques notes sur Edgar Allan Poe et les images douées de vie* (1928), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 189.

23 J. von Uexküll, *Ambienti animali e ambienti umani. Una passeggiata in mondi*

laborazione teorica²⁴, sono appunto da inserire le osservazioni di Kirsanoff sulla capacità di *ralenti* e accelerato di rendere visibili i rapporti spazio-temporali, differenti tra esseri viventi. Da qui «il fascino onnipotente» di queste tecniche, dovuto proprio «alla differenza tra i rapporti spazio-temporali che esperiamo nella vita e quelle che il cinema ci rivela»²⁵.

La rivelazione dei ritmi propri ad ogni forma di vita, dei differenti ritmi del vivente è il motivo conduttore del celebre *Kultur-film Das Blumenwunder (Il miracolo dei fiori, M. Reichmann, BASF AG, 1922-1926)*, un film non a caso proiettato al Bauhaus, che esplicitamente crea un dialogo di sovrainpressioni tra *time-lapse* di fiori e piante in crescita e immagini dell'*Ausdruckstanz*, la danza espressionista in voga ai tempi, sottolineando le “facoltà mimetiche” di fiori e ballerini, le loro comuni attitudini in movimento²⁶. Commentando questo film Rudolph Arnheim parla della rivelazione di una vita vegetativa fino ad allora segreta:

Mentre lo si girava si è osservato come le piante abbiano gesti espressivi che noi non vediamo soltanto perché troppo lenti per la nostra percezione, ma che divengono visibili nelle riprese accelerate [...]. Ecco l'irreale scoperta di un mondo vivente che non si era mai riusciti a rendere visibile in tutta la sua realtà. Si è così compreso che gli stessi principi, lo stesso codice, le stesse difficoltà, gli stessi desideri si applicano a tutte le creature viventi²⁷.

Non è allora cosa nuova che le piante degli anni Venti abbia-

sconosciuti e invisibili (1934), trad. it. a cura di M. Mazzeo, Quodlibet, Macerata 2010, p. 76.

24 Cfr. L. Guido, *L'âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Payot, Lausanne 2007.

25 D. Kirsanoff, *Les problèmes de la photogénie*, cit., p. 10.

26 Il riferimento è a W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica* (1933), ora in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it. a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2014, pp. 71-74.

27 R. Arnheim, *Estratti rivisti da Film come arte* (1933), ora in Id., *Film come arte*, tr. it. di P. Gobetti, Abscondita, Milano 2013, pp. 82-83.

no vite loro proprie, frequentemente proiettate nel club d'avanguardia – *La vie d'une plante à fleur*, *La vie sentimentale des végétaux* (Laboratoire du Vieux-Colombier), *Het leven der planten* (1925) – abbiano un'anima – *Die Seele der Pflanzen* (UFA, 1922) – come noi respirino in un film come *Atmen ist Leben* (*Il respiro è vita*, UFA, 1928) e come noi muoiano, abili a mettere in scena i più convincenti *memento mori* (*Épanouissement de quelques fleurs*, É. Labrely e J. Comandon, Pathé, 1919; *I fiori*, R. Omegna, Istituto Luce, 1934) che non sfuggiranno a Germaine Dulac: «fiori o foglie. Crescita, vita piena e morte. Inquietudine, gioia e dolore»²⁸.

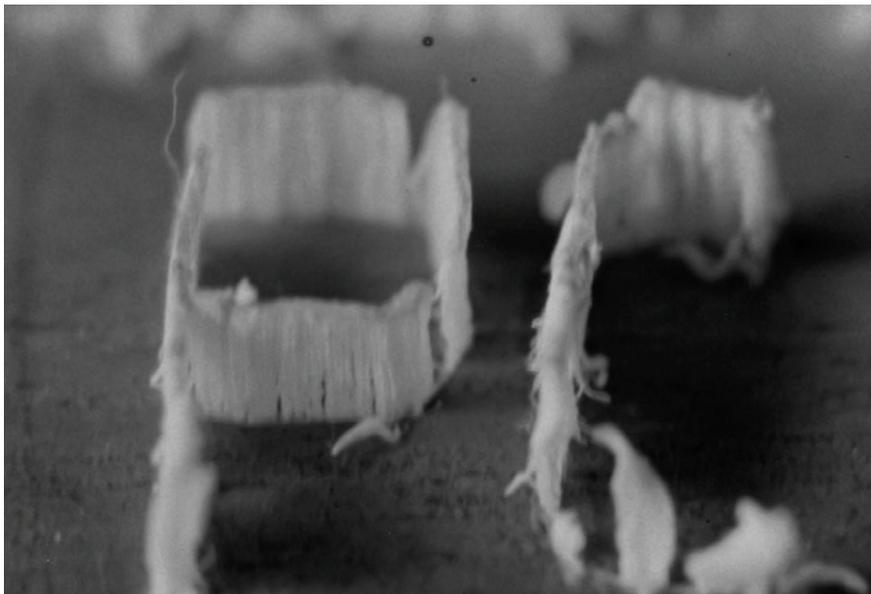
Ecco che il tema della vita vegetativa introduce al grande tema dell'animismo, che sappiamo per Jean Epstein costituire la vera potenza del cinema²⁹. Proprio in senso animista è infatti da leggersi ciò che avviene tra novembre e dicembre 1926 sugli schermi del Vieux-Colombier: *La vie des végétaux* in programma a novembre diviene il mese successivo *La vie sentimentale des végétaux*, con l'aggiunta di quell'aggettivo «sentimentale» così sintomatico del milieu estetico di quegli anni. Questo film viene poi affiancato a *Moana* (R. Flaherty, 1926), in un fortunato abbinamento che tiene dal novembre 1926 sino al gennaio successivo, la cui coerenza interna è esplicitata da Charles De Saint-Cyr, direttore de «La semaine à Paris», il settimanale della programmazione di tutti gli spettacoli parigini:

[In *Moana*] abbiamo ammirato la carnagione degli interpreti. Nessun trucco! Diventa inutile; ed è la grana stessa della pelle ad esserci restituita: è captata la vita fino a ciò che ha di più segreto, la sua parte più sensibile [...]. *La vie et la mort d'une rose* pone un problema simile: la pianta, l'uccello, l'insetto hanno la loro vita, le cui manifestazioni non sono meno delicate della grana della pelle umana³⁰.

28 G. Dulac, *Du sentiment à la ligne*, «Schémas», n. 1, febbraio 1927, p. 29.

29 J. Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 134.

30 C. De Saint-Cyr, *Le règne de la "panchromatique" commence en France*, «La Semaine à Paris», n. 283, ottobre-novembre 1927, pp. 52-53.

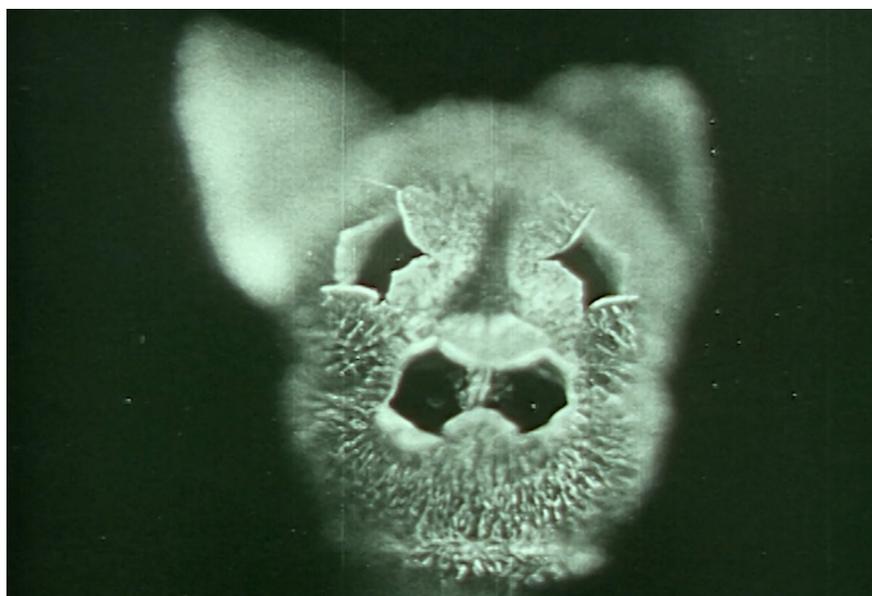


Altération de l'aluminium
par les sels de mercure

-
J. Comandon
Pathé, 1918, GP Archives-
Restauration CNC

Het leven der planten

-
Hofju, 1925,
Collection Eye Filmmuseum,
the Netherlands



Ancora, l'accelerato svela l'animismo anche rendendo visibile la capillarità delle varie forme del vivente – a Philippe Soupault per esempio sembra di vedere un «nido di serpenti», un «braccio di donna» in un documentario sullo sviluppo delle piante³¹ e soprattutto sovvertendo quella *scala naturae* che resisteva dall'antica Grecia, inducendoci a sospettare persino dell'inerte: uno scienziato come Eduard Bäumer – «non c'è modo per noi di confinarci nel mondo vivente; certi avvenimenti dell'inorganico sono dimostrati dal cinematografo»³² – concorda in pieno con

31 P. Soupault, *Un film décevant: Erotikon – A propos d'un documentaire* (1929), ora in Id., *Écrits de cinéma 1918-1931*, a cura di O. e A. Virmaux, Plon, Paris 1979, p. 65.

32 E. Bäumer, *Cinematograph and Epistemology*, cit., p. 80.

le osservazioni di stampo estetico di un Arnheim:

Può darsi che ancora ci attendano mediante il movimento accelerato nei film rivelazioni eccitanti riguardanti, ad esempio, il comportamento della materia inorganica. Scoperte occasionali di tal genere sono state già compiute, ad esempio nei curiosissimi film accelerati sullo sviluppo dei cristalli o dei disegni fatti dal ghiaccio sui vetri delle finestre³³.

Capiamo allora come questa capacità di accelerato e, metonimicamente, della settima arte, di giocare sulla permeabilità delle categorie naturali intercetti l'ambizione modernista di eliminare, proprio attraverso lo sguardo, ogni distinzione tra le categorie del reale, mettendo in scena una continua metamorfosi biologica, omologa a quella già delineata dai futuristi con il loro macchinico *panta rei*: «Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido»³⁴. La posizione più estrema in questo senso viene da Jean Epstein che fa di questo animismo la chiave di volta della sua riflessione sul cinema, minando la scala naturale alle fondamenta: «non ci sono più frontiere tra i regni della natura»:

Tutto vive. I cristalli crescono, si avvicinano gli uni agli altri, si uniscono con la dolcezza della simpatia. Le simmetrie sono i loro costumi e le loro tradizioni. Cos'hanno di così diverso dai fiori e dalle cellule dei nostri più nobili tessuti? E la pianta che innalza il suo stelo, che rivolge le foglie alla luce, che apre e chiude la corolla, che piega gli stami sul pistillo, non ha forse, accelerata, esattamente la stessa qualità di vita del cavallo e del suo cavaliere che, al *ralenti*, planano sull'ostacolo e si piegano l'uno sull'altro? ³⁵.

33 R. Arnheim, *Estratti rivisti da Film come arte*, cit., p. 33.

34 Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, 11 aprile 1910.

35 J. Epstein, *Photogénie de l'impondérable* (1935), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 250.

THÉÂTRE DU VIEUX-COLOMBIER
21, Rue du Vieux-Colombier - Location Littré 57-87

Jusqu'au Jeudi 12 Juin inclus
DERNIÈRES
LES HOMMES, LE DIMANCHE
Un film sans acteurs professionnels que la presse vient d'accueillir
comme un chef-d'œuvre.

A partir du Vendredi 13 Juin
Tous les soirs à 21 h. - Dimanches et Jeudis en matinée à 15 h.
EN EXCLUSIVITÉ A PARIS
ANIMAUX PRIS SUR LE VIF
I. LE VER A SOIE - II. LE RAT DES BLÉS - III. LE COUCOU
IV. LE CAMÉLÉON

ETUDES SUR PARIS
par André SAUVAGE
LES ILES DE PARIS
DE LA TOUR SAINT-JACQUES A LA MONTAGNE SAINTE-GENEVIÈVE

MOR-VRAN
LA MER DES CORBEAUX
LE DERNIER FILM DE JEAN EPSTEIN
Tourné pour le "Vieux-Colombier" à l'Île de Sein
pendant les tempêtes de l'hiver 1929-30 (Production C. U. C.).

STAN LAUREL
et
OLIVER HARDY
dans l'une de leurs comédies

Prix des Places : 6 fr. 50, 8 fr. 50, 10 fr., 12 fr.
La Location est ouverte six jours à l'avance de 11 à 12 h. 30 et de 14 à 19 h. 30
Les Lundis en soirée, tarif spécial réservé aux Étudiants.

Programma del Vieux-
Colombier

-
giugno 1930,
Fonds Jean et Marie Epstein,
Collection la Cinémathèque
française

È indifferente che si tratti di una donna, di un animale marino



Foto Ufa

*Nemici del cinema oggi,
amici del cinema domani*

-
H. Richter,
(1929),
Udine, Edizioni Centro
Espressioni Cinematografiche,
1991,
p. 9

1927) e *Animaux pris sur le vif* (giugno 1930), e una collocazione altrettanto eloquente, ovvero affiancati alla sezione deputata allo studio della fotogenia delle espressioni: «*Selezioni d'espressione: con questo titolo [presentiamo] una serie d'espressioni di alcuni interpreti di spicco per evidenziare più chiaramente le loro qualità: Séverin-Mars, Lillian Gish, Raquel Meller, Ivan Mosjoukine*»³⁷.

È cosa nota come il dibattito sulla fotogenia passasse all'epoca anche dall'avvicinamento all'attore, dal primo piano del suo viso. E non solo in ambito francese, come possiamo desumere dalla pagina di *Nemici del cinema oggi, amici del cinema domani* dedicata alla comparazione tra un volto di donna e un animale marino.

C'è infatti tutta una letteratura negli anni Venti che parla di una vera e propria "fotogenia degli animali": Colette programma una conferenza al Vieux-Colombier sulla *Photogénie des bêtes*

³⁷ Si veda il «Recueil factice d'articles de presse, de programmes et de documents concernant la direction du Vieux-Colombier par Jean Tedesco: saisons cinématographiques 1924-1928», Archives de la Bibliothèque Nationale de France, Richelieu, Arts du Spectacle, SR96/362, p. 6.

e Lucien Whal – su «Cinémagazine» – può chiedersi *Quel est l'animal le plus photogénique?* prendendo atto del fatto che spesso essi siano per loro natura più fotogenici dell'uomo il quale, invece, «non sempre è fotogenico»³⁸. Gli articoli dei primi anni Venti raccontano di cani che «vivono, vibrano, esaminano e sembrano ammirare la natura con una sete intensa di poesia», alla stregua di «serpenti, uccelli e pesci, inconsapevoli attori»³⁹, e in tutt'altro contesto, lo stesso Béla Balázs ritiene gli animali, in virtù della loro spontaneità, capaci della più pura fotogenia, sebbene mai esplicitamente nominata:

Il piacere particolare del vedere gli animali al cinema consiste nel fatto che essi *non recitano ma vivono*. Non sanno niente della macchina da presa e si comportano con ingenua serietà [...]. Certo è intendimento di ogni attore creare l'illusione che la propria mimica non sia solo «rappresentazione», bensì espressione di un sentimento autentico. Ma nessun attore riesce, in questo, a eguagliare gli animali. Per loro, infatti, *non si tratta di illusione, ma di autentica realtà*⁴⁰.

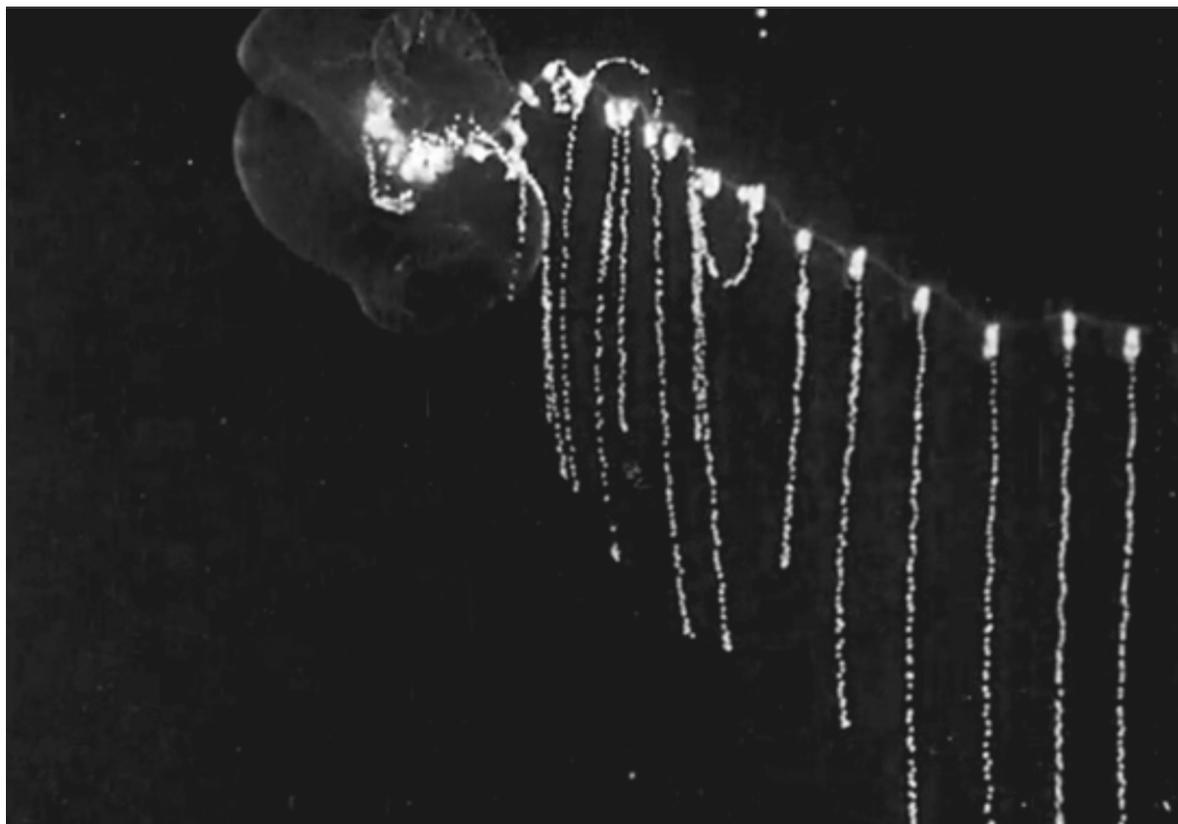
Animali spontanei in modo disarmante davanti alla cinepresa nella lettura di Balázs, e carichi di qualità fotogeniche che arrivano anche in Francia: essi «non si preoccupano minimamente dell'obiettivo e sono immuni dal panico da palcoscenico che paralizza invece tanti esseri umani [...] sorpresi dalla macchina da presa, occuperebbero gli stessi ruoli anche se il cinema non esistesse»⁴¹. Sulla stessa linea si muovono gli apprezzamenti espressi all'animale anche da Émile Vuillermoz: per lui la *Photogénie des bêtes* si dà documentario proprio grazie

38 L. Whal, *Quel est l'animal plus photogénique?*, «Cinémagazine», n. 49, 23 dicembre 1921, pp. 8-11.

39 *Ivi*, p. 9.

40 B. Balázs, *L'uomo visibile* (1924), trad. it. a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2008, pp. 214-125.

41 Z. Rollini, *Les animaux au cinéma*, «Cinémagazine», n. 8, marzo 1921, p. 7; L. Whal, *Quel est l'animal plus photogénique?*, cit., p. 11.



Beautés Naturelles

-

Pathé,

s.d.,

Collection Cinémathèque

Robert-Lynen,

Mairie de Paris,

GP Archives

a «certe libere attitudini, [...] a certe espressioni degli animali che hanno una forza allucinante e indimenticabile» e che rendono questo genere cinematografico degno di «un interesse psicologico e artistico infinitamente maggiore rispetto ai vaudeville o ai melodrammi che ci spuntano attorno ogni giorno con abbondanza e regolarità disperanti»⁴². Nello stesso 1927 il numero inaugurale di «Close Up» addirittura rimprovera alla produzione cinematografica dell'epoca di non saper assecondare le qualità specifiche dell'animale allo schermo, riducendolo piuttosto a un fantoccio di umana ispirazione e ignorando «l'intera psicologia dell'azione animale, che è uno studio affascinante e complesso»⁴³.

Inoltre, come in Balázs la natura e gli animali erano osservati di nascosto, *colti in flagrante*, negli stessi anni anche in Francia la macchina da presa isola *La vie intime des oiseaux* per sondare *Les difficultés de la prise de vues*⁴⁴ e per sorprendere queste forme di vita intente nelle loro occupazioni genera uno straniamento che ha il sapore della prima volta, mediato dall'occhio regolabile dell'obiettivo:

42 E. Vuillermoz, *La photogénie des bêtes*, «Le Temps», 9 luglio 1927, p. 5.

43 E.L. Black, *Animals on the films*, «Close Up», v. 1, n. 1, luglio 1927, pp. 41-42.

44 Z. Rollini, *La vie intime des oiseaux photographiée*, «Cinémagazine», n. 3, 20 gennaio 1922, pp. 76-80.

Ammettete che quando vi sono state mostrati la vita, i costumi e la morte di insetti stravaganti, di solidi pachidermi o di animali da cortile, *spesso vi siete stupiti come se li aveste visti per la prima volta [...]*. Le creature domestiche vi hanno *turbato* più di una volta. Lo schermo ha sottolineato per voi il carattere, lo stile e le linee di queste bestie familiari⁴⁵.

Esaminare la qualità di questo straniamento ci porta a considerare una questione determinante per definire il ruolo svolto dal cinema scientifico nell'elaborazione di una teoria estetica, ovvero la tensione tra i due poli dell'*umano* e dell'*a-umano*⁴⁶: se da un lato, infatti, l'automatismo della macchina consente per la prima volta uno sguardo libero dal referente umano, dall'altro invece si tende ancora a leggere questi film secondo categorie proprie all'antropomorfismo. Per questo motivo «insetti e microbi assomigliano ai nostri più illustri contemporanei» e le piante soffrono secondo un copione che dispiega tutte le sfumature dei sentimenti – «in accelerato, la vita dei fiori è shakespeariana»⁴⁷. In una parola: *Antropocentrismo*, come titola Vuillermoz su «Le Temps» in riferimento al film scientifico⁴⁸. Louis Delluc, per esempio, delinea una posizione ancora carica di antropocentrismo recensendo un film sugli animali degli abissi che:

Ci ricordano i *personaggi* collocati da Wells tra i suoi *Primi uomini sulla Luna*, e ci ricordano anche i costumi barocchi, sadici e affascinanti delle *girls* americane che

45 L. Delluc, *Le cinéma, art populaire*, cit., p. 282.

46 Il termine *a-umano* è mutuato da P. De Haas (*Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Transédition, Paris 1986, p. 180) che, riferendosi all'articolo di Vuillermoz *Le cinéma de l'invisible* («Cinéa-Ciné pour tous», n. 78, 1 febbraio 1927, p. 6), spiega come molti cineasti dell'epoca cercassero di «raggiungere non una visione in-umana, ma a-umana».

47 B. Cendrars, *L'ABC du cinéma* (1926), ora in Id., *Hollywood. La Mecque du cinéma*, Ramsay, Paris 1987, p. 11.

48 E. Vuillermoz, *Courrier cinématographique – Anthropocentrisme*, «Le Temps», 19 marzo 1927, p. 5.

si muovono in fluide proiezioni colorate: ricordate le fantastiche *ballerine* sui pattini che Ralph Donnegan vi ha presentato lo scorso autunno sul palco dell'Alhambra?⁴⁹

Dal lato opposto c'è invece un movimento molto radicale che fa Louis Chavance recensendo un film scientifico, che spiega quale sia la frontiera che possiamo raggiungere attraverso lo sguardo animale, introducendo una doppia semantica dell'astrazione: in primo luogo questi film scientifici godono della totale «astrazione dall'uomo», come nei documentari UFA o ne *La Tour* (R. Clair, 1928). Liberatisi dalla presenza umana, essi si fanno ugualmente forti di un secondo tipo di astrazione:

L'astrazione da ogni forma sensibile, l'abbandono di una base reale; la sfilata di segni geometrici o di apparizioni amorfe dall'impatto visivo unico ci introduce nel dominio più ardito dei film di Ruttmann o di Chomette. Ci vuole davvero un grande coraggio e una grande fiducia nel futuro pittorico del cinema per intraprendere simili produzioni⁵⁰.

Sembra di leggere Kandinskij quando scopre che «l'oggetto nuoce» ai suoi quadri. Infine, nella lettura di Marcel Defosse, sono proprio le «forme trasparenti che disegnano architetture complicate e irreali», «le geometrie inumane» di un film sulle creature sottomarine a svelarci *una certa fotogenia*, originata dal progressivo distacco dall'umano: «Ci sono fenomeni naturali che, per commuoverci, sembrano richiedere *solo una semplice trascrizione* secondo una determinata tecnica [...]. Credo che quella che viene definita *fotogenia* non sia altro che questa qualità applicata al cinema»⁵¹.

49 L. Delluc, *Les méduses* (1921), ora in Id., *Écrits sur le cinéma*, cit., p. 240.

50 L. Chavance, *Le symbole du sang*, «La Revue du Cinéma», n. 2, febbraio 1928, p.

51 M. Defosse, *Une certaine photogénie*, «Cinéa-Ciné pour tous», n. 93, 1 ottobre 1927, p. 13.

Proprio questo passaggio, ispirato al critico Defosse dalla visione di animali marini, ne consente uno ulteriore, a chiosa di un contributo in un volume sulla “costruzione del reale”. Si tratta di una riflessione di Jean Tedesco su *valenti* e accelerato, ma che in definitiva può essere estesa a tutte le tecniche del cinema scientifico che catalizzano, nella teoria, un cambiamento radicale nella concezione stessa del medium. La sua base tecnica passa infatti dall’essere considerata un ostacolo all’affermazione del cinema come arte, alla sua stessa ragione: se per Ricciotto Canudo la dinamizzazione di inquadrature fisse rendeva il cinema arte dello spazio e del tempo, *nonostante* la sua base automatica ancora fosse un elemento problematico, già per Delluc la specificità cinematografica, ovvero la capacità di catturare la fotogenia non può prescindere dalla componente tecnica della mobilità dell’immagine cinematografica, e quindi alla variazione di rapporto temporale. Il passaggio ulteriore a cui assistiamo negli anni Venti è l’affermazione della dignità artistica del cinema *proprio in quanto* strumento automatico che può creare in autonomia dall’influenza umana, consentendo una profonda trasformazione visiva del reale. Un reale inteso prima di tutto come visione, stupefacente e nuova come l’angoscia di un vegetale in crescita, come la faticosa metamorfosi di un verme in farfalla, come la stessa natura fotogenica di un proiettile in corsa: «La sola magia di riprodurre il movimento come vogliamo, accelerandolo o rallentandolo al bisogno, è una prova sufficiente della nostra innegabile capacità di creare il meraviglioso»⁵².

52 J. Tedesco, *Le Règne du Théâtre et la Dictature du Cinéma*, «Cinéa-Ciné pour Tous» n. 74, 1 dicembre 1926, p. 10.