

ELENA MOSCONI

DALL'ARCHEOLOGIA DEL CINEMA  
ALL'« ART DES PROJECTIONS »

— D. PESENTI COMPAGNONI, *Verso il cinema. Macchine spettacoli e mirabili visioni*, UTET Libreria, Torino 1995.

— L. MANNONI - D. PESENTI COMPAGNONI - D. ROBINSON, *Luce e movimento. Incunaboli dell'immagine animata 1420-1896*, Le Giornate del cinema muto, Pordenone 1996.

Anche per gli studiosi dell'archeologia cinematografica, cioè di quel secolare e tortuoso cammino lungo il quale si sono avvicendati strumenti e tecniche per la fissazione e riproduzione delle immagini e del movimento, il centenario del cinema si è rivelato un prezioso momento di riflessione, un'occasione propizia per bilanci. Non certo per interrogarsi sull'eventuale esistenza e sulle sorti di un secondo secolo di vita della settima arte; piuttosto per mettere ordine tra un patrimonio (in parte sedimentato, in parte ancora lacunoso, comunque cospicuo) di conoscenze, tracce, invenzioni che hanno marcato gli anni — oltre cinquecento — precedenti l'arrivo del *cinématographe* Lumière.

In tale prospettiva, mentre il cinema riacquista lo smalto della propria relativa giovinezza, appare evidente la convenzionalità della data che ne segna l'avvento: anziché spalancare nuovi e definitivi orizzonti, il 1895 « è un anno di incertezze, di esitazioni... costellato di fallimenti, tradimenti, transazioni finanziarie ». Più che sancire un atto di nascita, il 1895 è il termine, per quanto non assoluto, di un processo di messa a punto delle tecniche di riproduzione della realtà e del movimento: un processo scandito da innumerevoli tappe, da vistosi cambi di direzione o salti all'indietro, da sperimentazioni, acquisizioni parziali; un percorso solcato da figure di maghi, inventori, illusionisti, astronomi, fisici che in diversi luoghi e attraverso modalità difformi sono stati accomunati dal desiderio di approfondire l'universo affascinante e misterioso dell'ottica, della catottrica, della fissazione delle immagini e della riproduzione del movimento.

In ambito nazionale, il lavoro di raccolta e classificazione dei materiali relativi al precinema ha dato luogo a due pregevoli volumi editi in occasione del centenario: il primo di Donata Pesenti Compagnoni, responsabile delle collezioni museali presso il Museo del Cinema di Torino; l'altro curato da un'équipe di cui hanno fatto parte, insieme alla stessa Compagnoni, Laurent Mannoni, conservatore della Cinémathèque française, e lo studioso e collezionista David Robinson.

L'ambiente museale e cinetecario, dal quale provengono, costituisce il primo motivo di interesse di entrambe le opere: il museo del cinema è il luogo nel quale, grazie alle intuizioni di autentici pionieri del collezionismo come Maria Adriana Prolo e Henri Langlois, sono state raccolte e conservate le tracce fugaci di macchine, oggetti, volumi, personaggi che hanno segnato la storia delle forme della visione e degli spettacoli ottici. Attraverso questi volumi due tra i musei più ricchi del mondo hanno affiancato al proprio compito

istituzionale di esibizione, di valorizzazione del passato, un impegno storiografico di più ampio respiro, avviando un approfondito lavoro di ricostruzione e interpretazione.

Un ulteriore pregio dei volumi è costituito dall'abbondanza del materiale iconografico, parte del quale inedito, e delle sezioni antologiche (più sobrie in *Verso il cinema*; riprodotte nella loro veste originale in *Luce e movimento. Incunaboli dell'immagine animata*): gli autori hanno inteso in tal modo offrire, accanto al resoconto di un avventuroso viaggio nel tempo, i « taccuini di bordo » con progetti, schizzi, manoscritti autografi, stralci di pubblicazioni antiche e rare. In effetti entrambi gli studi, senza mai perdere di vista una finalità divulgativa, stimolano il lettore ad un diretto accesso alle fonti primarie e ad un gioco di rimandi e verifiche su scala internazionale: non è un caso che *Luce e movimento* nasca come catalogo ragionato e a più voci della mostra svoltasi a Pordenone nel 1995 nell'ambito delle Giornate del Cinema muto, che a tutt'oggi rappresentano una delle più importanti occasioni di incontro e di confronto tra gli studiosi di cinema primitivo di tutto il mondo (non si dimentichi che proprio a Pordenone nel 1985 è stata fondata Domitor, Associazione internazionale per lo sviluppo della ricerca sul cinema delle origini).

L'organizzazione del lavoro, particolarmente complessa per la quantità e la frammentarietà delle informazioni, e per l'ampia estensione temporale, è scandita da una suddivisione tematica all'interno della quale viene mantenuta una ricostruzione cronologica. Pesenti Compagnoni affronta in successione le « mirabili visioni », gli spettacoli della luce e dell'ombra, le macchine del movimento e i più diretti antenati del cinematografo. Nel volume di Mannoni, Pesenti e Robinson si procede invece dalle ombre alle scatole magiche (camera oscura e lanterna magica), agli effetti prospettici (anamorfoosi, mondo novo, panorama), alla riproduzione delle immagini e del movimento, per giungere alla fotografia animata e ai primi passi del cinema.

Nel corso della trattazione l'indagine sull'evoluzione della tecnologia delle immagini continua serrata, senza mai perdere di vista il centro di interesse, e nondimeno concedendosi talvolta qualche incursione nei territori più vasti della storia dello spettacolo di proiezione sospeso tra arte, magia e scienza. E se viene scongiurato dagli autori il pericolo del determinismo scientifico, ciò è dovuto allo sforzo di documentare — senza tralasciare alcun indizio — le diverse spinte all'accumulo e alla dispersione di informazioni, le fasi intermedie di sperimentazione, le fortunate coincidenze e gli inevitabili « buchi neri » dell'evoluzione e diffusione degli apparecchi. Quando uno strumento ottico riprende una precedente invenzione, ne accresce la complessità producendo, come scrive il direttore della Cinémathèque française, un movimento « a spirale ». Si pensi per esempio alla lanterna magica, descritta da Kircher nella seconda edizione dell'*Ars magna lucis et umbrae*, come evoluzione della « lucerna catoptrica » (ma già studiata da Huygens nel 1659), adattata nel corso degli anni agli usi più disparati: microscopio solare, strumento per riflettere la luce su superfici speculari, o per proiettare le celebri anamorfoosi di Schott; ancora nel secolo seguente impiegata da Musschenbroek con vetri provvisti di meccanismi di animazione (ad arco, per trascinamento...), o destinata agli spettacoli sempre più perfetti delle *dissolving views* e dell'*optical lantern*, infine associata al fonoscopio di Demeny per la proiezione di cronofotografie.

Ma si pensi anche alle differenti modalità d'uso degli specchi, impiegati da Plateau per potenziare gli effetti della persistenza retinica, e poi ripresi da Reynaud nel prassinoscopio, disposti a semicerchio, per eliminare gli inconvenienti dell'oscuramento.

L'indagine mira a ricostruire, intorno ad ogni macchina o strumento, i meccanismi di funzionamento, offrendo anche, dove possibile, un quadro sommario delle condizioni (tecnico-scientifiche, culturali, economiche e più genericamente sociali) che ne hanno reso possibile la comparsa.

Intorno ad ogni strumento gli autori cercano di ricostruire « il sapere » tecnico-scientifico.

tifico che l'ha prodotto e ne ha accompagnato lo sviluppo affidandosi, per quanto possibile, a materiali coevi.

Come si accennava poco sopra, tuttavia, i testi si prestano anche ad altri percorsi di lettura, forse marginali e avventurosi ma di grande interesse. Il primo riguarda la fisionomia professionale il ruolo socio-culturale dell'inventore-scienziato così come è andato strutturandosi nel corso dei secoli; il secondo, in modo speculare, le dinamiche e i contenuti dei diversi spettacoli e le tipologie del pubblico a cui si rivolgono.

Per limitarci a qualche esempio, il « mago naturalis » del Seicento (Della Porta, Cardano) è un dotto enciclopedico, scienziato, filosofo, letterato, instancabile osservatore della natura della quale riesce a svelare, attraverso la sperimentazione, i misteri sconosciuti ai più. Il padre gesuita Athanasius Kircher, grande figura di erudito, si spinge fino a una « metafisica della luce e dell'ombra », senza trascurare i possibili effetti persuasivi ed educativi degli strumenti ottici, impiegati anche per la catechesi. E mentre il secolo dei Lumi ci consegna la memoria di saperi più settoriali, orientati a un progetto didascalico, si levano voci isolate che rivendicano l'utilizzo esclusivamente scientifico di un apparecchio come la lanterna magica divenuto strumento « ridicolo agli occhi di molti » (Nollet, 1762), trascurando il fatto che l'avanzamento delle cognizioni scientifiche sortisce l'innalzamento del livello spettacolare (si pensi agli spettacoli di Robinson che, presentati come antidoto al pregiudizio, evocavano l'ambito sovrannaturale, materializzando spiriti e fantasmi).

Parallelamente la storia dell'archeologia del cinema può essere letta come storia della visione: se già con la camera oscura il campo visivo si allarga a comprendere l'infinitamente piccolo o lontano, a poco a poco l'immagine acquista un ritmo narrativo, modificando la propria grandezza (grazie all'effetto di zoom delle fantasmagorie) o un inedito dinamismo (alternanza notte/giorno del mondo novo); così la conquista dello spazio (si pensi ai panorami e soprattutto ai diorami, dove lo spazio della rappresentazione di sovrappone a quello della visione) e successivamente del momento (animazione, cronofotografia) cooperano alla « perfetta riproduzione della natura » (Benjamin) e a restituire la sensazione della vita.

Anche i luoghi dello spettacolo che spaziano da attrezzati gabinetti scientifici a scuole e collegi, a piazze sulle quali operano imbonitori e ciarlatani, ai teatri, rivelano concezioni differenti dell'organizzazione della rappresentazione e dell'esibizione del prodigio. Ma si tratta di percorsi, in fondo convergenti nel corso del XIX secolo, nel progetto di diffusione capillare e di apertura a tutte le classi sociali: una politica popolare espressa dal programma dell'abate Moigno per il quale l'*art des projections* poteva garantire il diletto e l'insegnamento più efficace per ogni tipo di pubblico. Le vedute spaziavano infatti lungo uno spettro enciclopedico: viaggi, storia, arte, architettura e persino « soggetti con i loro organi in movimento ».

Gli esempi potrebbero continuare: è chiaro a questo punto che il *cinématographe* Lumière (ma potremmo anche dire il fantascopio di Armat e Jenkins, o il bioscopio di Sladonowsky, il *teatrograph* di Robert Paul) fa la sua comparsa in un terreno già solcato dalla presenza plurisecolare delle proiezioni luminose.

In questa direzione ci sembra che l'archeologia del cinema possa (e debba) offrire un contributo significativo a quella storia della comunicazione e dei media (Abruzzese, Flichy, Ortoleva) lungo la quale si è sviluppato, negli ultimi anni, un ricco filone della ricerca socio-culturale.