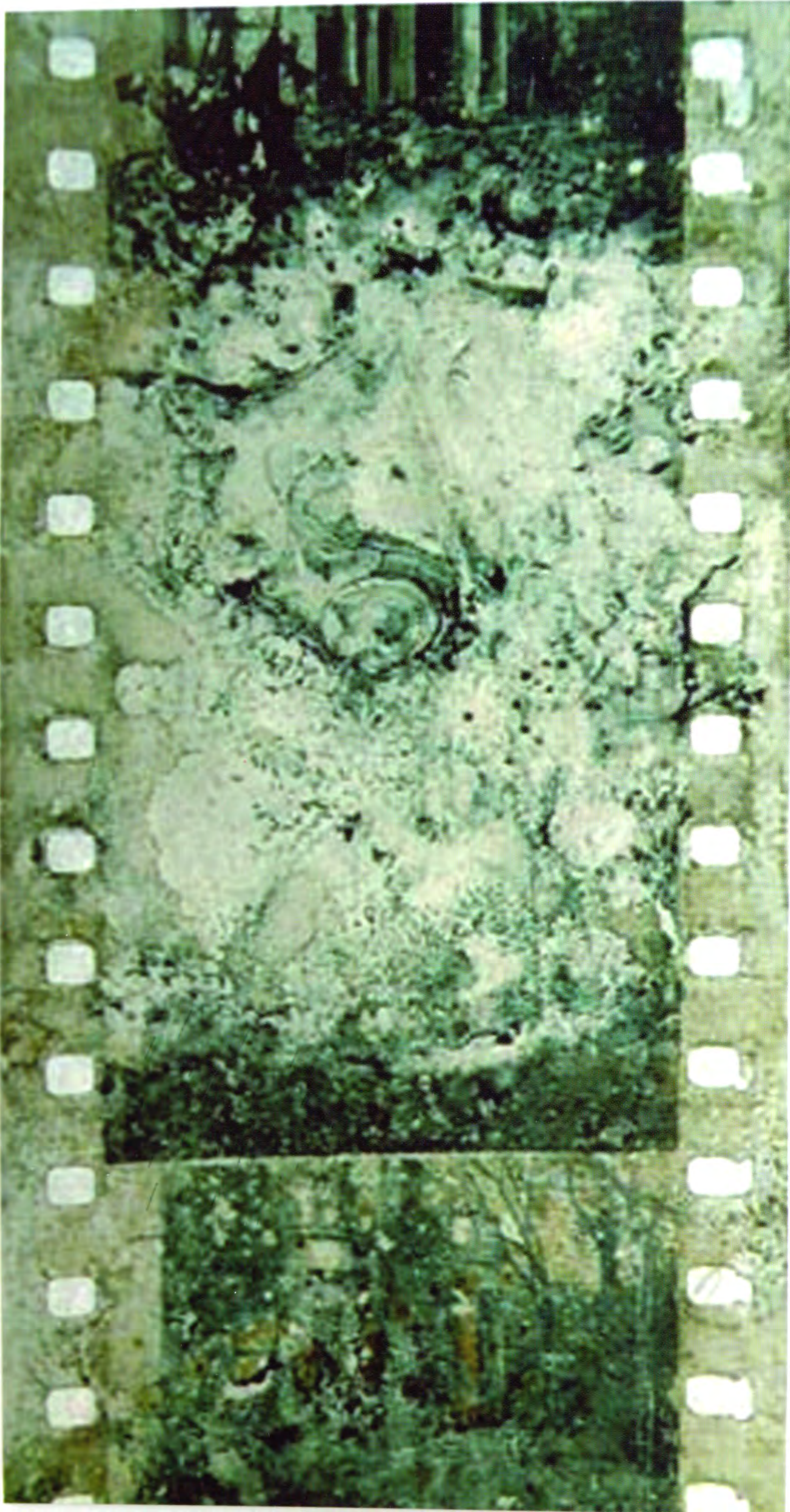


no.9 Fall 2007

CINÉMA & CIE

INTERNATIONAL FILM STUDIES JOURNAL




Carocci
editore

CINÉMA & CIE

International Film Studies Journal

No. 9 Fall 2007

New series - Semiannual

Configurations de l'alternance / Configuring alternation

Sous la direction de/Edited by Nicolas Dulac et/and Bernard Perron

As from the current number, *CINÉMA & CIE* will be collaborating with a new publishing house, Carocci editore, which is known for its extensive and widely acknowledged experience in the field of academic journals. Our aim is to broaden the international profile of the journal, and to strengthen the relationship with our various research partners.

We would like to warmly thank Il Castoro Editrice for supporting the project, particularly during its inception, its most delicate and experimental phase, and also for the impeccable quality of its editorial achievements.

A partire da questo numero CINÉMA & CIE inizia la collaborazione con un nuovo editore, Carocci, con una lunga e vasta esperienza nel campo delle riviste scientifiche. L'obiettivo è di estendere la diffusione internazionale e rafforzare il legame con i centri di ricerca partner.

Alla casa editrice Il Castoro il più vivo ringraziamento per l'appoggio a questa impresa, in particolare nella fase iniziale, più delicata e di sperimentazione, del progetto, e per i risultati, impeccabili sempre, sul piano della realizzazione editoriale.

 Carocci editore

CINÉMA & CIE

International Film Studies Journal
New Series - Semiannual

Editorial Board

Richard Abel (University of Michigan)
François Albera (Université de Lausanne)
Rick Altman (University of Iowa)
Jacques Aumont (Université de Paris III)
Sandro Bernardi (Università di Firenze)
Nicole Brenez (Université de Paris I)
Thomas Elsaesser (Universiteit van Amsterdam)
André Gaudreault (Université de Montréal)
Tom Gunning (University of Chicago)
Malte Hagener (Friedrich-Schiller-Universität Jena)
Vinzenz Hediger (Ruhr Universität Bochum)
François Jost (Université de Paris III)
Michèle Lagny (Université de Paris III)
Marc-Emmanuel Melon (Université de Liège)
Lauren Rabinovitz (University of Iowa)
Vicente Sánchez-Biosca (Universitat de València)
Irmbert Schenk (Universität Bremen)
François Thomas (Université de Paris III)

Editorial Staff

Coordination: Francesco Pitassio (Università degli Studi di Udine).
Teresa Castro, Evgenia Giannouri (Université de Paris III); Alice Autilitano, Laura Vichi, Federico Zecca (Università degli Studi di Udine); Frances Guerin (University of Kent at Canterbury); Valentina Re (Università di Bologna); Dick Tomasovic (Université de Liège); Jennifer Fleeger (University of Iowa).
A special thanks to Gloria Lauri-Lucente (University of Malta).

Directors

Francesco Casetti (Università Cattolica, Milano)
Lorenzo Cuccu (Università degli Studi di Pisa)
Philippe Dubois (Université de Paris III)
Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine)

CINÉMA & CIE is promoted by:

International Ph.D. Program: "Etudes cinématographiques et audiovisuelles: Cinéma, Musique, Arts Visuels, Communication"
(Università degli Studi di Udine, Université de Paris III, Università Cattolica di Milano, Università degli Studi di Pisa)



Subscription to CINÉMA & CIE (2 issues):

Yearly Individual Subscription	€ 30,00
Yearly Institutional Subscription	€ 32,00
Foreign Subscription	€ 42,00
Single issue	€ 16,50
Double issue	€ 32,00

Send orders to:

Carocci editore
Via Sardegna, 50 - 00187 Roma (Italy)
Tel. +39 06 42 81 84 17
Fax + 39 06 42 74 79 31
Website: <http://www.carocci.it>

ISBN 978-88-430-4469-6

Finito di stampare nel mese di ottobre 2007
presso la Litografia Varo, San Giuliano Terme (Pisa)

Cover image

Worsened photograms of *Attack on a China Mission* (J. Williamson, 1900).

CONTENTS/TABLE DES MATIERES

CONFIGURATIONS DE L'ALTERNANCE / CONFIGURING ALTERNATION

Introduction

Nicolas Dulac, Bernard Perron 9

Le Montage alterné face à l'histoire: l'exemple d'Attack on a China Mission

Nicolas Dulac, André Gaudreault 17

De la poursuite au sauvetage de dernière minute: le développement du montage alterné chez Pathé entre 1906 et 1908

Philippe Gauthier 33

Alternating Editing in Vitagraph Films, 1906-1909

Ben Brewster 43

To Alternate / To Attract? The Skladanowsky Experiment

Janelle Blankenship 61

Le traiettorie dello sguardo alle origini del cinema

Carlo Alberto Zotti Minici 79

Le Syntagme töpfferien

Thierry Smolderen 91

De la vignette à la vue et vice-versa: l'alternance avant le montage alterné

Pierre Chemartin, Bernard Perron 111

NEW STUDIES

Writing (and Screening) the National Identity: Italian Film Stars in the 1930s

Enrico Biasin 135

Towards a Soviet Cinema

Marina Burke 145

PROJECTS & ABSTRACTS

University of Michigan

(Colin Roust / Ph.D. Thesis Abstract) 153

Università degli Studi di Udine

(Alice Autelitano / Ph.D. Thesis Abstract) 155

(Cristiano Poian / Ph.D. Thesis Abstract) 157

XV Udine International Film Studies Conference

“Cinema and Comics. Affinities, Differences, and New Forms of Interference”

(Udine, March 3-6, 2008) 159

VI MAGIS - Gradisca Film Studies Spring School

“Cinema and Contemporary Visual Arts III. Cinema Vanishing (in) Art?”

(Gradisca d’Isonzo, March 7-13, 2008) 163

SELECTED BY

François Albera (Laurent Mannoni, Georges Didi-Huberman,
Mouvements de l’air. Etienne-Jules Marey, photographe des fluides) 167

Tom Gunning (Daisuke Miyao, *Sessue Hayakawa:*
Silent Cinema and Transnational Stardom) 171

Malte Hagener (Oliver Grau, ed., *MediaArtHistories*) 173

Michèle Lagny (Elena Dagrada, *Le varianti trasparenti.*
I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini) 175

Irmbert Schenk (Peter Zimmermann, ed., *Geschichte des dokumentarischen*
Films in Deutschland) 179

CONFIGURATIONS DE L’ALTERNANCE
CONFIGURING ALTERNATION

LE TRAIETTORIE DELLO SGUARDO ALLE ORIGINI DEL CINEMA

Carlo Alberto Zotti Minici, Università degli Studi di Padova

Nell'ambito di una più generale ricerca sulle forme di contaminazione tra le arti della rappresentazione e il cinema delle origini, ho cercato di evidenziare, in questo lavoro, il progressivo sviluppo di uno sguardo mobile a partire dalla pittura e dalla fotografia, attraverso l'analisi dei punti di vista. Ho concentrato l'attenzione sulla rappresentazione urbana e soprattutto su Venezia perché sicuramente può essere considerata un caso paradigmatico nella storia della visione.

Nel corso del XIX secolo la città perdeva la struttura antica che la rendeva decifrabile e leggibile e, nello stesso momento, i consueti modelli figurativi e le usuali categorie estetiche non potevano soccorrere i fotografi di fronte all'evoluzione non ancora istituzionalizzata. I depositari della raffigurazione della nascita del "nuovo", sprovvisti di un linguaggio adeguato, non ancora in possesso di un revisionato repertorio di inquadrature e di soggetti, si rifugiarono allora nella certezza di scenari conosciuti. La città era provvista di una leggenda talmente sedimentata e universalmente conosciuta da essere considerata sacra e inalterabile. Non aveva una propria fisionomia da costruire, da imporre o semplicemente da rafforzare perché il mito prodotto da una storia unica al mondo le garantiva già l'immortalità nell'immaginario collettivo. L'uso costante di immagini, la confidenza maturata nel corso dei secoli con descrizioni e riproduzioni grafiche e pittoriche obbligavano inconsciamente gli osservatori ad assimilare la realtà secondo i canoni pittorici e, in seguito, con lo sviluppo della fotografia, a suddividerla in ipotetiche inquadrature.

Le immagini fotografiche davano agli stranieri di passaggio la conferma delle loro illusioni e il ricordo di un tragitto più mentale che effettivo. Esse agivano anche prima dell'arrivo in Italia, come documentazione e punto di riferimento, fissando quello che doveva essere assolutamente visitato, anzi modellando il vero aspetto del paesaggio sulla forma mentis dello spettatore e segnando la fortuna o la marginalità di una zona. Come Camillo Boito aveva lucidamente analizzato nel 1866, tornava continuamente a galla, nell'operato dei pittori, il tentativo di produrre un'arte al livello dei passati successi riproducendo *topoi* compositivi e soggetti prediletti e tentando anche di ricreare artificialmente la sensazione urbana di grandiosità e di calma fiducia ormai riscontrabili solo nella purezza d'impianto spaziale delle vedute settecentesche.

La visione urbana era definitivamente legata ai moduli visivi di quell'esperienza che, aiutata anche dalla naturale analogia della struttura prospettica, venne ripresa nei repertori iconografici della fotografia. Tramite i cataloghi dei fotografi, l'Italia godeva della possibilità di un viaggio virtuale scandito sulle tappe predisposte da una particolare combinazione tra strategie culturali e di mercato riecheggiante la straordinaria esperienza dello sguardo vissuta nel secolo precedente dagli spettatori del Mondo Nuovo. Gli stessi cataloghi sostituirono pure la funzione delle guide di viaggio, vere e proprie bibbie per i turisti in cerca di un tracciato orientativo. L'Italia si auto-definì tramite un apparato ideologico che trovava il suo corrispondente iconico in migliaia di foto-

grafie che confermarono e crearono abitudini visive talmente consolidate da immettersi senza soluzione di continuità nei nostri più ovvi schemi descrittivi di un luogo, creando i *topoi* dell'*imagerie populaire* e condizionando per sempre il modo di percepire lo spazio. Ancor oggi, un ipotetico visitatore inconsciamente potrebbe attraversare una città alla ricerca non solo di particolari luoghi, ma anche della specifica inquadratura già incontrata in numerosissime riproduzioni.

Sicuramente lo stile fotografico che più condizionò lo sguardo italiano e che sostituì l'esperienza personale e della vista frontale fu quello degli Alinari e questo avvenne principalmente tramite i loro celebri reportage fotografici di architettura¹. Il loro metodo presupponeva un'inquadratura frontale o, agli inizi della loro attività, lievemente scorciata, con un punto di ripresa rialzato, a circa tre metri dal piano e con un'illuminazione diffusa.

Partendo dunque da queste considerazioni, cercheremo ora di approfondire il tema di Venezia, un unicum per ricchezza iconografica, proprio nella sua fase ottocentesca. Il nostro interesse si concentra naturalmente sulla fotografia, mezzo che aveva quasi totalmente soppiantato le altre tradizionali tecniche di raffigurazione della realtà o che le aveva condizionate a tal punto da renderle inadeguate imitazioni del suo stile². La fotografia ottocentesca a Venezia era prevalentemente vedutista per cui era strutturalmente erede del vedutismo pittorico alla Canaletto, grazie appunto al *trait-d'union* della camera ottica che implicava la definizione prospettica, manuale o meccanica che fosse, del paesaggio inquadrato.

La scelta dell'uso sistematico della tecnica prospettica nell'ambito del vedutismo può essere ricondotta, secondo le teorie di Erwin Panofsky, ad un'evoluzione degli schemi e delle categorie del pensiero nel corso della storia umana:

[La prospettiva] Riduce i fenomeni artistici a regole ben definite, anzi a regole matematiche esatte, ma d'altro canto le fa dipendere dall'uomo, anzi dall'individuo, in quanto queste regole si riferiscono alle condizioni psicofisiche dell'impressione visiva, e in quanto il modo in cui agiscono è determinato dalla posizione, che può essere liberamente scelta, di un "punto di vista" soggettivo. Così la storia della prospettiva può essere concepita ad un tempo come un trionfo del senso della realtà distanziante e obiettivante, oppure come un trionfo dell'uomo che tende ad annullare ogni distanza; sia come un consolidamento e una sistematizzazione del mondo esterno, sia come un ampliamento della sfera dell'io³.

Abbiamo però l'impressione che, se nel passaggio al vedutismo fotografico la continuità formale è accertata, essa non si accompagna però ad un contemporaneo proseguimento ideologico. La produzione e la divulgazione di immagini su Venezia e il proporsi della sua visione anche nell'ambito degli spettacoli ottici, risiedono, appunto, nei connotati della città stessa, fisiologicamente adatta alla teatralizzazione: probabilmente in nessun altro luogo il passaggio da visione naturale a visione artificiale poteva risultare così immediato e spontaneo.

Il viaggio attraverso la città, ripetuto in tutte le forme di rappresentazione, mantenne inalterata la sequenza dei cosiddetti "iconemi"⁴: le spie concettuali delle quali è intessuto ogni organismo urbano; essi agiscono da *symbola*, da elementi di base, e sono gli equivalenti dei "fonemi" in linguistica. La voluttà tipica della società veneta nell'ammirarsi e nell'essere ammirata, trovò conferma nel sistematico acuirsi del protagonismo della popolazione veneziana fino ai significativi commenti alle prime proiezioni Lumière in città: «Una grande attrattiva per il pubblico veneziano sarebbe se in questi giorni i Signori Lumière avessero preparata per la loro meravigliosa macchina qualche veduta veneziana»⁵.

Nei primi anni del XX secolo questa richiesta si rivelò pienamente soddisfatta dal nuovo mezzo che realizzò decisamente meglio della fotografia la rappresentazione umana all'interno dell'ambiente urbano. A partire dal 1907 a Venezia si costruirono i primi "studi" per la ripresa e la stam-

pa di film, generalmente a sfondo sentimentale e drammatico. Vanno diffondendosi le pellicole sia a soggetto che di tipo documentaristico oltre alle particolari riprese della città alle quali il pubblico veneziano accorreva nella speranza narcisistica di potersi rivedere o almeno riconoscere parenti ed amici riprodotti dal cinematografo. La fotografia, almeno fino agli anni Ottanta del XIX secolo, si dedicò prevalentemente alla ripresa di luoghi selezionati della città, la cui canonicizzazione era già stata compiuta nei repertori iconografici precedenti. L'antecedente più diretto e significativo, come si è detto, è certamente il vedutismo pittorico da cui la fotografia ereditò prima di tutto il suo attrezzo fondamentale, il più complicato e per molti piuttosto misterioso: la camera oscura con il conseguente impianto prospettico.

In questa ripresa di matrice pittorica dobbiamo considerare soprattutto le "vedute ottiche", ossia quella particolare produzione di incisioni all'acquaforte, concepite nel formato e nella costruzione spaziale per offrire alla visione, attraverso lenti convesse, l'illusione della massima profondità e, al tempo stesso, la percezione di un angolo visivo assai più dilatato. Esse si differenziavano dalle comuni stampe popolari in quanto costruite, appunto, in funzione di una visione attraverso una particolare macchina ottica, il "mondo nuovo" diffuso nelle piazze di tutta Europa a partire dagli anni '30-'40 del XVIII secolo⁶. Il legame tra veduta e fotografia, al di là del principio tecnico della camera oscura, si realizzava proprio attraverso la ripresa di soggetti e punti di vista copiati pedissequamente.

Per formulare una lista dei luoghi che godono di un posto privilegiato nel percorso diacronico dell'iconografia veneziana dobbiamo porre al primo posto il nucleo storico della città, quindi piazza San Marco ma forse ancor più la Piazzetta, soggetto di forte attrattiva soprattutto nell'ambito del vedutismo pittorico probabilmente per la sfida insita nella resa del complesso costruito prospettico⁷. La Piazzetta viene nella maggior parte dei casi ripresa con le quinte proiettate al bacino (Fig. 1).

La visione può essere parziale: in questo caso, seguendo un'ipotetica rotazione da est verso ovest, la prospettiva si regge sulla diagonale di sinistra che segue la linea obliqua del Palazzo Ducale e che si slancia verso il mare; in questo modo vengono inglobati nello scorcio la colonna con il leone di San Marco e, sullo sfondo, l'isola di San Giorgio. Oppure si può ampliare la por-



Fig. 1 - Veduta ottica del bacino di San Marco, Parigi, ed. Bouquart, seconda metà del XVIII secolo.



Fig. 2 - Veduta ottica della Riva degli Schiavoni, Francia, seconda metà del XVIII secolo.

zione di spazio ruotando lo sguardo verso ovest, includendo, in questo raggio di ripresa, anche la seconda colonna con San Teodoro e, in lontananza, Santa Maria della Salute (Fig. 2).

Nel caso di una visione globale, invece, il punto di vista tende a centralizzarsi e arretrare per cogliere, da una parte un accenno della basilica, dall'altra una parte del campanile o addirittura un settore delle Procuratie Nuove, a seconda delle lievi variazioni di posizionamento dell'occhio dell'artista.

La Piazzetta è anche il punto di riferimento delle vedute dal bacino, frequenti soprattutto nei quadri celebrativi, in occasione di qualche solenne entrata in città di ambasciatori o di altri personaggi illustri o, ancora, nelle commemorazioni di una regata o dell'arrivo del Bucintoro. È comunque il *locus* più rappresentativo, carico di simbolismo politico, nodo del potere civile e religioso e, soprattutto, costituisce il punto di vista che accoglieva ambasciatori, mercanti e visitatori che, nel Settecento, arrivavano via mare. Se la veduta è ripresa frontalmente, spesso la vista affonda spingendosi fino a cogliere, in fondo alla scansione irregolare dei piani, la Torre dell'Orologio. Se invece la veduta è colta da un punto più laterale della distesa d'acqua tra est e ovest – come se il pittore avesse collocato la camera oscura su una barca – allora le traiettorie dello sguardo tendono a posarsi sul limite determinato dalle masse degli edifici.

Considerando invece le opzioni possibili avvicinandosi o allontanandosi dalla riva della città, il vedutista di solito ci è apparso posizionato idealmente sulle rive della Giudecca o dell'isola di San Giorgio. Nel caso in cui, invece, avanzasse sulla superficie marina, egli faceva comunque in modo da far rimanere un ampio braccio di mare fra sé e il litorale cittadino, visuale questa decisamente complessa da rendere graficamente. Essa, infatti, risulta impossibile da ridurre a una geometria semplice esprimibile secondo il lineare principio prospettico: gli artisti settecenteschi si trovarono costretti, quindi, ad adeguarsi alla natura irregolare dello spazio che avanzava in profondità a piani falsati oppure, come fece Canaletto, evitarono di rappresentare la Piazzetta assialmente.

Molte vedute panoramiche della zona marciana evidenziano un punto di ripresa sopraelevato: tutte la inquadrano da Sud, presumibilmente dal campanile di San Giorgio Maggiore. Questa panoramica doveva simboleggiare il sogno di chiunque arrivasse a Venezia: contemplare il nucleo concentrato della sua bellezza e del suo significato storico da una posizione privilegiata che permettesse uno sguardo a volo d'uccello.



Fig. 3 - Veduta ottica di Piazza San Marco, Bassano, ed. Remondini, seconda metà del XVIII secolo.

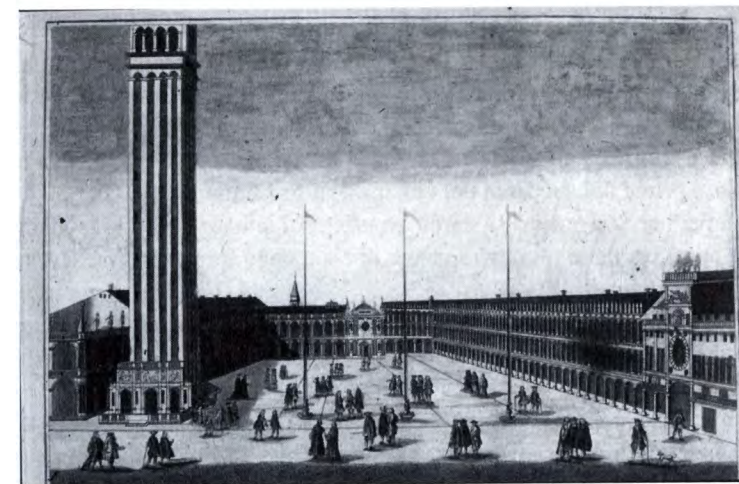


Fig. 4 - Veduta ottica di Piazza San Marco con il campanile, Bassano, ed. Remondini, seconda metà del XVIII secolo.

Altro topos di inquadratura, con un punto di ripresa abbastanza elevato, è la facciata della basilica con il campanile e l'ampio trapezio della piazza, anch'esso irregolare, delimitato obliquamente dalle Procuratie Vecchie e da quelle Nuove (Fig. 3).

Abbiamo anche esempi che riguardano direttamente la Torre dell'Orologio⁸, fissata come punto focale dell'impianto del dipinto o almeno come uno dei suoi soggetti principali. Il punto di ripresa, nel complesso, è molto mobile, offre varianti particolari e determina tagli originali dei soggetti soprattutto ai danni dell'imponente campanile che può essere tagliato nell'ampiezza o nell'altezza per indurre lo sguardo a concentrarsi su scenette di genere o per calibrare una precisa resa prospettica indirizzata ad un altro punto (Fig. 4).

In generale, tutto il nucleo marciano gode di grande visibilità e, proprio per la sua struttura per nulla rigorosa, è reso, a volte, attraverso un'alterazione del rigore prospettico, con la moltiplicazione dei punti di vista, l'incrocio ardito delle linee di fuga – contravvenendo sia alla prospettiva centrale (convergenza delle linee in un unico punto) che a quella per angolo (linee ricondotte a due punti divergenti) – o attraverso il posizionamento del fuoco al di fuori dell'inquadratura. Lo spazio, quindi, viene rappresentato dinamicamente, percorso con libertà e con una rotazione dello sguardo, posizionato o all'altezza dell'orizzonte o più alto nel caso di panoramiche, quasi a 360 gradi.

Il viaggio dell'occhio e il montaggio dei repertori iconografici negli spettacoli ottici

Effetti di animazione meccanici o luminosi, quali le dissolvenze, erano proposti dagli spettacoli ottici di lanterne magiche e mondi nuovi. Soprattutto i “casotti” ottocenteschi offrivano le tappe di tour esotici di ogni tipo che toccavano luoghi favolosi e lontanissimi⁹. In questo processo, in cui il pubblico veneziano accorreva a contemplare la propria città attraverso la riproduzione meccanica, sembrava avverarsi l'intuizione che Oliver Wendell Holmes (1809-1894) associava al cambiamento della visione in seguito alla comparsa della fotografia: la realtà diveniva “matrice” per la riproduzione di immagini¹⁰.

Gli spettacoli ottici costituivano una parentesi di intenti tra le dichiarazioni di obiettività proprie dei pittori vedutisti e le stesse riprese dai dagherrotipisti: certamente proseguivano lo stesso discorso contenutistico e grafico, però, in questo caso, la precisione e l'aderenza alla realtà non erano i fini ultimi dell'immagine, anzi, costituivano il primo ingrediente necessario a innescare poi la ricerca della meraviglia. Nelle piazze fanno la loro comparsa gli automi meccanici, le figure di cera, i giochi d'illusione all'interno dei “teatri meccanici” e dei “gabinetti ottici”, ultima variante spettacolare prima del successo del cinematografo Lumière (Fig. 5).

Una forte accelerazione per quanto riguarda gli effetti di animazione e le modalità di montaggio e costruzione narrativa delle immagini venne operata dagli impresari che si dotarono di congegni sempre più complicati. È datato 1820 il *Panorama di Mosca*¹¹, probabilmente un Cosmorama situato sulla Riva degli Schiavoni; è del 1827, invece, il panorama che Pietro Bona di Roma gestiva con il socio Giuseppe Pecci, del 1833 il *Cosmorama di Parigi* nelle sale del Ridotto.

Nel gennaio del 1859 aprì un *Grandioso cyclorama universale* dotato di novanta lenti. Probabilmente si trattava di panorami dipinti su cilindri che scorrevano a ciclo continuo: il più grande era visibile attraverso venti lenti, altri due erano dotati di dodici lenti ciascuno e le rimanenti quarantasei erano predisposte per ben undici cyclorami. Una macchina complessa che proprio nell'amplificazione degli effetti e nel montaggio delle scene documenta un tentativo “registico” che anticipa le meraviglie cinematografiche attraverso la messa a punto di un sistema che potremmo definire di “multivisione”. Il nuovo modo di vedere la città era quello rapido e sfuggente dello sguardo lanciato fuori dal finestrino del mezzo di trasporto. Ma più che il movimento di macchina, assente nelle prime vedute Lumière e tentato dai Panorami, dai Diorami e da tutti gli altri spettacoli che nel corso dell'Ottocento ritroviamo nelle piazze, la forma principale di movimento era quella dello scenario contenuto nell'inquadratura stessa, in cui si disegnava una realtà dal forte carattere dinamico.

Venezia, città-spettacolo affamata di immagini, accolse con passione la rappresentazione della città di inizio XX secolo. La *Gazzetta di Venezia* descriveva in questi termini la prima proiezione cinematografica in città del 9 luglio 1896:

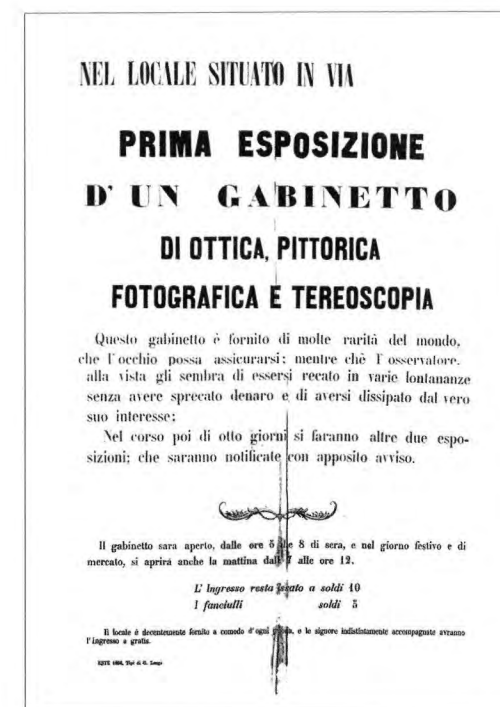


Fig. 5 - Locandina per un “Gabinetto di ottica, pittorica, fotografica e [s]tereoscopia”, Este, 1866.

Una eletta schiera di invitati ha assistito ieri sera al Teatro Minerva ad una seduta sperimentale del cinematografo Lumière, l'apparecchio meraviglioso i cui splendidi effetti il pubblico potrà ammirare dal giorno di domani. Immaginate di assistere ad una scena qualunque – ad un corso di vetture eleganti, di cavalatori, di ciclisti, ad una partita di carte, ad una discussione politica i cui oratori sentono l'influenza della stagione estiva, ad un bagno marino dove le onde si frangono sulla spiaggia tra i guizzi dei bagnanti; pensate insomma, ad una delle scene con le quali avete una consuetudine più o meno frequente, ed immaginate di vederla riprodotta per proiezione su una tela, coi movimenti, con le ombre, con gli atteggiamenti che le sono propri, – ecco il cinematografo Lumière. Se non mancasse il suono, l'illusione sarebbe completa. Il successo fra gli invitati è stato ottimo e tale sarà per il pubblico pagante¹².

La città, per la sua ben nota conformazione, non poteva proporre all'occhio cinematografico uscite di fabbriche o passaggi di tram; poteva però predisporre a favore del nuovo mezzo una diversa interpretazione dello spazio, più libera, conformata appunto alla nascente categoria del movimento. Le prime testimonianze di una liberazione dalla fissità stereotipata dell'immagine urbana sono già rintracciabili negli ultimi esperimenti dell'ottica in campo spettacolare e nella fotografia degli ultimi decenni del secolo. Se nel primo caso, con le macchine ottiche, si poteva assistere al tentativo di simulare una continuità del tragitto, ripetendo così virtualmente l'esperienza di un viaggio in treno o in battello – metodo che lasciò un segno anche nella costruzione dei tour stereoscopici di fine secolo e nell'evoluzione della veduta Lumière – nella fotografia il concetto di dinamicità si esprimeva in modo più complesso. Possiamo considerare l'attuazione

dell'idea di "movimento" nel vero e proprio deambulare fisico del fotografo all'interno del tessuto abitativo: questo ampliamento dell'itinerario, che fuoriusciva dalla linearità che collegava piazza San Marco e Canal Grande, comportava uno "svecchiamento" dell'*imago* della città. La sua fisionomia era, quindi, completata grazie alla proliferazione dei percorsi interni e ad una moltiplicazione dei punti di vista interessanti agli occhi dell'operatore. Finalmente, sul finire del secolo, la città acquisiva una nuova narrabilità, svelandosi sotto una veste diversa.

Negli *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* relativi alla presentazione ufficiale dell'Aletoscopio di Ponti il 14 aprile 1861, leggiamo, dopo la descrizione tecnica del mezzo, la significativa conclusione:

*Andiamo certi che l'aletoscopio non mancherà una certa diffusione, e verrà introdotto nelle sale dei doviziosi, ed intanto ci compiacciamo che l'apparato da noi esaminato debba figurare in reale gabinetto, e ricreare gli ozii di assennata Regina, prospettandole i più sontuosi monumenti di questa illustre città che è Venezia*¹³.

Oltre che in ambienti così illustri, l'Aletoscopio e il Megaletoscopio di Ponti trovarono diffusione anche nei luoghi di divertimento popolare e pubblico. Clemente Bordato, proprietario di un gabinetto-ottico fotografico, pubblicizzò il suo spettacolo pubblicando un catalogo del 1865 dal titolo *Venezia e le sue opere monumentali vedute con il nuovo e duplice apparecchio ottico detto Aletoscopio*, dove Venezia era visitata attraverso quaranta vedute che riconosciamo molto bene, ma che, proposte attraverso l'illusione tridimensionale, si fanno testimonianza di un'interpretazione dello spazio non più come fondale, ma come ambiente da vivere, da occupare e da riempire con la presenza umana. Il programma si articolava in una serie di *topoi* rappresentativi di un percorso costruito da immagini accostate secondo una sequenza casuale.

Questo cambia radicalmente nella successione delle stereoscopie scattate tra il 1898 e il 1900 in *Italy through the Stereoscope* della ditta americana Underwood & Underwood (Fig. 6)¹⁴.

Nella presentazione all'opuscolo è riportata la tradizionale sottolineatura dell'equivalenza tra viaggio reale e viaggio figurato per la conoscenza di un paese, ma vale la pena di considerare più dettagliatamente le parole usate a favore di quello che viene definito *The Underwood Travel System*, una particolare forma di montaggio di punti di vista e di descrizioni esplicative:

*In the usual mode of travel the essential thing is not that a man's body has moved from one place to another, but that his mind come in to contact through the senses with famous object, and places, and sacred scenes; that he has experienced sensation of pleasure or pain in their presence which have inspired thoughts and produced states of feeling enriching his experience and adding to his happiness*¹⁵.

La ditta si propone di fare in modo che lo spettatore abbia la sensazione di essere effettivamente presente tramite il supporto narrativo della guida scritta da D.J. Ellison e quello visivo di una mappa della città che precisa sia la posizione dei lettori/visitatori che la direzione dello sguardo che il viaggiatore virtuale deve assumere (Fig. 7).

Quest'ultima può combaciare con la traiettoria dell'obiettivo della macchina fotografica che ha scattato la stereoscopia oppure può essere solo immaginaria, rivolta ad una veduta descritta a parole per completare il quadro ambientale. Tutto il testo è punteggiato da espressioni deittiche e da incitamenti all'attenzione, le descrizioni sono introdotte da verbi e locuzioni quali «observe», «notice», «cast your eyes over», «direct your attention to», «examine»: lo sguardo del visitatore è continuamente diretto prima ad un punto, poi ad un altro, in modo che egli abbia la percezione

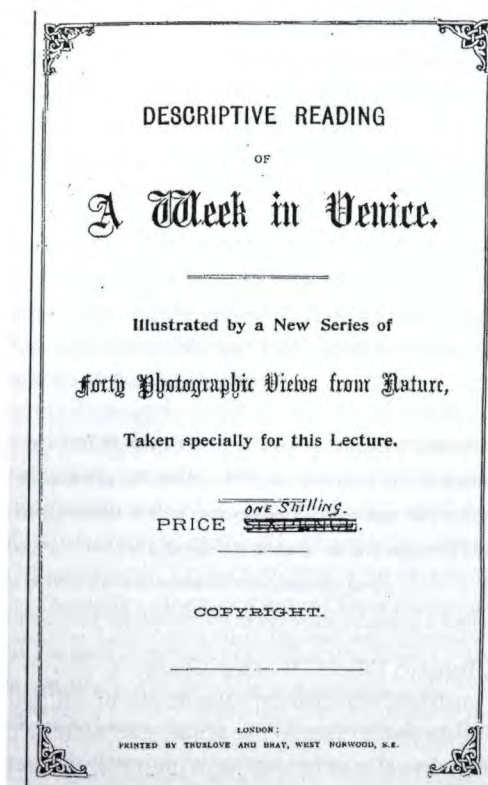


Fig. 6 - Frontespizio di *A Week in Venice*, Londra, fine del XIX secolo.

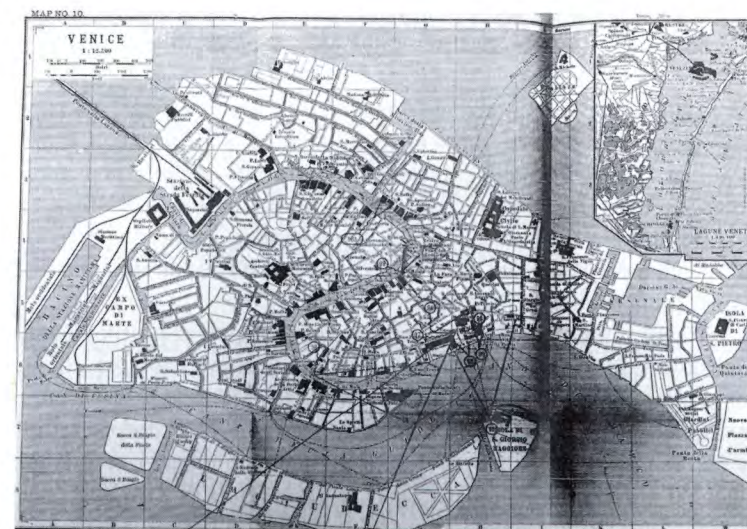


Fig. 7 - Mappa della città di Venezia con gli itinerari delle vedute stereoscopiche, Underwood & Underwood, fine del XIX secolo.

non solo del tutto ma che possa anche studiarlo dettaglio per dettaglio. La sensazione è che lo spettatore sia guidato passo per passo lungo il tragitto: sono simulati gli spostamenti a piedi e in gondola (comprese le informazioni sui costi), sono indicati i punti di ristoro, i caffè, i ristoranti, gli alberghi, i negozi dove fare le compere (con alcuni suggerimenti su dove i prezzi sono più bassi). In tal modo il viaggio viene a configurarsi secondo modalità nuove che sottolineano, attraverso l'alternanza delle scene minuziosamente raffigurate e descritte, gli aspetti più propri di quello che potremmo considerare un "surrogato" del cinematografo.

Le stereoscopie che accompagnano questo tour non sono innovative; ad essere innovativi sono, invece, il collegamento testuale tra un'immagine e l'altra e il filo logico che le unisce. Sappiamo bene quanto la descrizione delle vedute sia sempre stata una delle necessarie abilità degli impresari di spettacoli ottici: fin dai primi tempi dei loro vagabondaggi costituiva la tecnica che garantiva il coinvolgimento emotivo del pubblico. Nel caso del nostro tour stereoscopico le parole non sono solo il supporto descrittivo della visione, ma collegano una veduta all'altra, raccontando come spostarsi all'interno della città, insomma, fanno intuire il continuum tra le tappe delle immagini, un flusso di movimento unificante che il cinematografo Lumière negli stessi anni proponeva al suo pubblico attraverso i primi movimenti della macchina da presa. A cavallo tra Otto e Novecento la città fu messa di fronte alla propria autentica immagine ottocentesca, senza patine settecentesche e travisamenti pittoreschi. Fu liberata piuttosto audacemente dalla maggior parte delle costrizioni culturali che ne imprigionavano l'identità iconografica, in modo da non apparire più un archivio di memorie storiche ma una realtà calata nel presente.

A Venezia, per restare all'esempio che fin qui ci ha condotti, l'iniziatore di questa nuova lettura del reale fu sicuramente Tomaso Filippi. Il cambiamento si avvertì per primo nelle scene di genere: al posto delle pose costruite del realismo manierista in cui egli stesso si era cimentato, cominciarono ad apparire i primi scatti "rubati", le prime suggestioni "colte al volo". Negli stessi anni, oltre al lavoro omologato delle ditte veneziane, in città era presente anche l'esempio di operatori stranieri come Heinrich Kühn, Alexander Keigley, James Craig Annan che rimanevano fedeli all'ideale romantico delle scenette confezionate¹⁶. Alloggiavano in città anche il Conte Giuseppe Primoli che ritraeva una Venezia minore, popolare, senza alcun filtro edificante o stucchevole¹⁷ e Alfred Stieglitz che arrivò nel 1887 da Francoforte e vi ritornò nel 1894 sperimentando nei campi e nelle calli il suo innovativo linguaggio *straight*, diretto, senza mediazioni pittoriciste.

Filippi esercitò lo stesso metodo immediato, creando foto anche mosse¹⁸ ma straordinariamente vitali. Lo spazio iconografico sacro, il più ancorato alla lettura prospettica, Piazza San Marco, venne parcellizzato da Filippi in inquadrature che sembravano organizzarsi intorno a due poli piuttosto particolari: la base dei pennoni porta bandiera di fronte alla Basilica e le colonne di Palazzo Ducale¹⁹. Il fotografo riusciva a cogliere in questi nodi, punto d'appoggio e di sosta per turisti in marcia forzata o per veneziani girovaghi nel tempo libero, un'umanità distratta, indifferente agli scatti, inconscia di essere oggetto di visione²⁰.

Quasi sempre le figure fotografate da Filippi risultano di spalle, di profilo, alcune volte tagliate, mai perfettamente centrali o con lo sguardo volutamente rivolto alla macchina. Le loro reciproche posizioni risultano asimmetriche e il bilanciamento della fotografia appare squilibrato. I punti di ripresa si fanno ancor più variabili e, per la prima volta vediamo delle riprese dal basso verso l'alto, che non rendono le reali proporzioni degli elementi umani e architettonici²¹. I pozzi, le fontane pubbliche, l'attracco delle imbarcazioni, la passeggiata di Riva degli Schiavoni divengono i nuovi modelli iconografici di una città che si prepara a portare a compimento gli indizi della conquistata mobilità fisica e mentale con la grande rivoluzione del cinematografo. Venezia, innovatrice del paesaggio in pittura con il genere del vedutismo, polo di espansione del veduti-

smo ottico, patria fertile degli studi di ottica e di dagherrotipia, lasciò incredibilmente un'impronta anche nell'evoluzione della veduta Lumière. Paradossalmente, la città che avevamo ritratto come la rappresentante della fissità e del richiamo al passato, si rivelò invece capace di suggerire un nuovo effetto di movimento all'invenzione appena nata, confermandosi, definitivamente, come il punto di confluenza e di maturazione di ogni forma di spettacolo.

Il vedutismo cinematografico si rapportò allo spazio con le stesse modalità e secondo le medesime scelte di soggetti e punti di vista operate dalla fotografia, soprattutto da quella commerciale che sostituiva, come souvenir, gli album di disegni o le vedute a stampa acquistate per secoli dai viaggiatori nel corso dei loro itinerari del Grand Tour. La cinematografia degli inizi non opera scelte formali che la discostano dalla tradizione del vedutismo grafico e fotografico. Viene adottato il consueto "tutto a fuoco" in cui l'architettura appare ben visibile, decontestualizzata, rappresentata nella sua interezza²². La scelta delle prime vedute cinematografiche, quindi, ricade negli stilemi della ripresa fotografica: architettura in evidenza, decontestualizzata, rappresentata nella sua interezza. Anche la scelta dei soggetti è una ripresa della selezione già compiuta dalla fotografia in base ad una valorizzazione dei monumenti e dei luoghi che meglio incarnavano l'idea della città, costruita lungo secoli di rappresentazione e che già, quindi, apparteneva all'immaginario collettivo. La fotografia aveva, da parte sua, avuto un ruolo aggiuntivo e fondamentale rispetto alla tradizione grafica: quello di divulgare a livello popolare e di consacrare definitivamente questo modello di rappresentazione del paesaggio.

Il primo cinema accoglie passivo questa eredità e per un po' la macchina si limita a registrare da un punto di ripresa immobile, lo stesso della macchina fotografica, uno spazio urbano già visto e riconoscibile, a cui l'aggiunta del movimento di passanti e carrozze dà solo parzialmente una nuova fisionomia. La vera svolta della visione urbana si compie con la scelta di rendere mobile la macchina da presa: il paesaggio ora appare veramente trasformato ottenendo un effetto di veridicità che i tour fotografici e stereoscopici, con la loro fragile simulazione di un itinerario a tappe per le città turistiche, erano solo riusciti ad abbozzare. Ancora una volta Venezia si presenta come matrice ed ispiratrice del rinnovamento dell'immagine, se accettiamo come vero l'aneddoto di uno degli emissari dei fratelli Lumière, Eugène Promio, mandato nella città lagunare a fare delle riprese per il cinematografo:

Fu in Italia che ebbi per la prima volta l'idea della panoramica. Ero a Venezia, e mentre andavo in vaporetto verso l'albergo sul Canal Grande, guardavo le rive scorrere davanti all'imbarcazione. Pensai allora che se la macchina immobile poteva riprodurre oggetti e persone in movimento, sarebbe stato possibile anche invertire i rapporti e cercare di riprodurre, muovendo la macchina, oggetti immobili. Realizzai subito una ripresa che inviai a Lione, pregando Louis Lumière di dirmi cosa pensasse. La risposta fu favorevole²³.

- 1 Il primo catalogo della ditta consisteva in un unico foglio con la descrizione delle vedute e delle pitture della Toscana ed era datato 1855. Nel 1856 fu stampato un catalogo ben più ricco, *Photographies de la Toscane et des Etats Romains*. Il 1863 fu l'anno del terzo catalogo che contava innumerevoli riproduzioni che soddisfacevano in modo praticamente esaustivo le richieste soprattutto pertinenti all'arte italiana.
- 2 Ad esempio Domenico Bresolin, con la propria attività di pittore-fotografo nella quale riprendeva, in molti quadri, i tagli e la cura per i particolari tipici delle fotografie che probabilmente usava come modelli, influenzò vari altri artisti veneziani quali Ciardi, Favretto, Milesi, Nono e Tito, tutti propensi, in forme più o meno dichiarate, all'uso dello stile fotografico. Alberto Prandi nominava anche Giuseppe Bellini, diviso come Bresolin tra pittura e fotografia. Segnalava, invece, il passaggio definitivo dalla pittura pae-

- sista e prospettica alla fotografia da parte di Giuseppe Coen (1810-1856) e Antonio Sorgato (1825-1885); cfr. Alberto Prandi, *Veneto*, in AA.VV., *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Alinari-Electa, Firenze-Milano 1979, p. 125.
- 3 Erwin Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 72.
- 4 Per la definizione di iconemi rimandiamo a Eugenio Turri: «Gli iconemi sono [...] le unità elementari della percezione: le immagini che rappresentano il tutto, che ne esprimono la peculiarità, ne rappresentano gli elementi più caratteristici, più indicativi» (Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia 1998, p. 170).
- 5 "Gazzetta di Venezia", 24 ottobre 1896.
- 6 Per il vedutismo ottico, riprendiamo quanto scritto da Gian Piero Brunetta sulla "nascita policentrica" del mercato delle vedute (Parigi, Augsburg, Londra, Bassano) ma anche sul «ruolo dominante di Venezia e, di conseguenza, di Bassano (grazie al lavoro della ditta Remondini) nella diffusione e nella fissazione della memoria del mondo nuovo e della civiltà della visione popolare che si sviluppa attorno a questa macchina ottica» (Gian Piero Brunetta, *Il viaggio dell'icononauta dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, Marsilio, Venezia 1997, p. 256).
- 7 Cfr. Rodolfo Palucchini, *Canaletto e Guardi*, De Agostini, Novara 1941; Rodolfo Palucchini, *I vedutisti veneziani del Settecento*, Stamperia di Venezia, Venezia 1967; Rodolfo Palucchini, *La veduta veneziana del Settecento*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1960.
- 8 Luca Carlevarij, *Piazza San Marco con la Torre dell'Orologio*, 1715 ca., olio su tela, 69 x 85 cm, Milano, collezione privata.
- 9 Uno dei miti che contribuirono a pubblicizzare le macchine ottiche era la possibilità di viaggiare senza muoversi dalla propria città. Ad esempio, un anonimo cronista, spettatore entusiasta del *Gabinetto-Pittorico-Meccanico* nella Gran sala dell'Antica Comenta di Malta, sosteneva: «Io per me, senza muovere un passo alle mie natali lagune, posso dire d'aver veduto paesi da qui lontanissimi, tanto sono al vero raffigurati!» ("L'Apatista", 21 gennaio 1835).
- 10 I tre articoli del medico americano Oliver Wendell Holmes furono pubblicati tra il 1859 e il 1863 sulla rivista "Atlantic Monthly" e sono raccolti in Giovanni Fiorentino (a cura di), *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, Costa & Nolan, Genova 1995.
- 11 «L'incendio e la distruzione di essa [la città di Mosca], veduti in lontananza, accrescono il bello di questo sorprendente lavoro che è veramente un complesso meritogli quegli applausi di cui non la fu avara Venezia, intelligentissima del buon gusto e delle arti belle» ("Gazzetta di Venezia", 28 febbraio 1820).
- 12 "Gazzetta di Venezia", 10 luglio 1896.
- 13 *Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, s. III, t. VI, 1860-61, pp. 497-99.
- 14 Daniel James Ellison (a cura di), *Italy through the Stereoscope. Journeys in and about Italian Cities*, Underwood & Underwood, London-New York 1902.
- 15 "The Underwood Travel System. What is it?", in *Idem*.
- 16 Italo Zannier, *Sublime fotografia. Il Veneto, una breve storia*, Corbo e Fiore, Venezia 1992, p. 18.
- 17 Per l'opera del Conte Primoli, si veda Lamberto Vitali, *Il Conte Primoli, un fotografo fin de siècle*, Einaudi, Torino 1968.
- 18 Si veda il CD Rom allegato a Daniele Resini (a cura di), *Venezia, paesaggio ottocentesco. Le vedute di Tomaso Filippi*, IRE, Venezia, 2002.
- 19 Ad esempio: *Venezia, piazza San Marco, giovane donna con bambina in maschera*, post 1894-ante 1897; *Venezia, piazza San Marco, gruppo di donne con bambini*.
- 20 Si veda Tancredi Zanghieri, *Fotografia turistica* [1908], in Paolo Costantini, Italo Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Arsenale Bohm, Venezia 1986, p. 43.
- 21 *Venezia, Giudecca, festa del Redentore*, 1990 ca. in cui la scalinata della chiesa occupata da visitatori è ripresa dal basso e la figura scorciata e laterale di un bambino si interpone a monopolizzare il primo piano; *Venezia, portico di Palazzo Ducale con figure*, post 1894 con il primo piano di un uomo con cappello e la fuga in altezza delle colonne di Palazzo Ducale.
- 22 Sul vedutismo cinematografico urbano rimandiamo agli studi di Marco Bertozzi, *La veduta Lumière. L'immaginario urbano e il cinema delle origini*, CLUEB, Bologna 2001; Marco Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Dedalo, Roma 2001; Marco Bertozzi, *L'occhio e la pietra. Il cinema, una cultura urbana*, Lindau, Torino 2003.
- 23 Bernard Chandère, Guy Marjorie Borgé, *I Lumières. L'invenzione del cinema*, Marsilio, Venezia 1986, ora in Piero Zanotto, *Veneto in film. Il censimento del cinema ambientato nel territorio, 1895-2002*, Marsilio, Venezia 2002, p. 15.

LE SYNTAGME TÖPFFERIEN

Thierry Smolderen, École Européenne Supérieure de l'Image, Angoulême¹

Des croquis liés par une pensée.
Ce que j'ai pris d'Hogarth, c'est peut être d'avoir lié les croquis par une sorte d'action.
Il est certain que le genre est susceptible de donner des livres,
des drames, des poèmes tout comme un autre, à quelques égards mieux qu'un autre,
et je regrette que vos habiles et féconds artistes, Gavarni par exemple et Daumier,
ne l'aient pas tenté.
 Ils font des suites, c'est-à-dire des faces différentes d'une même idée;
ce sont des choses bout à bout, non des choses liées par une pensée.

Rodolphe Töpffer, lettre à Sainte-Beuve du 29 décembre 1840²

Cette distinction entre *choses bout à bout* présentant *les différentes faces d'une même idée*, au contraire de ses propres images qui sont *liées par une pensée* ou par *une action*, est fondamentale pour qui veut comprendre les enjeux du genre que lance Töpffer, au début des années 1830, lorsqu'il publie ses premières histoires en estampes.

Si d'évidentes raisons économiques incitent les caricaturistes à produire des suites d'estampes chaque fois que la chose est possible, à vendre des séries plutôt que des sujets uniques, les dessinateurs de la première moitié du 19^e siècle ne considèrent pourtant pas le récit en images comme une option attractive, et cela en dépit du modèle légué par William Hogarth. Formés par une culture qui depuis le 17^e siècle favorise le registre allégorique et emblématique, en particulier pour tout ce qui touche à la satire et à la caricature, les *designers* d'estampes privilégient dans une large mesure les variations sur l'un ou l'autre thème ou calembour, les jeux de comparaison ou de contraste entre deux significations d'un même mot – bref, l'approche *paradigmatique* – chaque fois qu'il s'agit de produire une série. C'est ce qu'il faut entendre par «choses bout à bout» qui sont les «faces différentes d'une même idée».

En liant plutôt ses «images par une pensée» ou une «action», Töpffer est conscient de faire une opération intellectuelle très différente: il produit un syntagme narratif. Ce faisant, il se met en rupture avec la pratique des caricaturistes qui lui sont contemporains, et auxquels il se réfère et s'identifie sur le plan artistique, comme les Anglais Rowlandson et Cruikshank, ou les Français Gavarni, Daumier, Grandville etc. Or, certains indices laissent à penser que c'est précisément la démonstration de cette différence entre déclinaison paradigmatique et développement syntagmatique qui l'a amené à dessiner et à composer sous les yeux de ses élèves sa première histoire en images, *Histoire de Mr Vieux Bois*, en 1827.