

Tecnica e cinema

di Christian Uva

Non si può pensare il cinema senza fare i conti con la dimensione tecnica che ne permea l'intima essenza. Non si può dunque ragionare sulla “settimma arte” senza considerare la fondamentale sovrapposizione tra la *tecnica*, intesa come insieme delle procedure e dei metodi di composizione di qualsiasi opera, e la *tecnologia*, contesto relativo ai dispositivi e agli apparati materiali implicati dalla prima. I due orizzonti «si intrecciano e si sovrappongono», come ricorda Paolo Bertetto, «perché per un verso l'apparato tecnologico condiziona i procedimenti tecnici per la realizzazione del film, e per un altro verso le esigenze delle tecniche produttive sollecitano lo sviluppo di ricerche tecnologiche ulteriori per consentire trasformazioni, miglioramenti e innovazioni»¹.

Sulla base di tale premessa si vede come qualsiasi riflessione sul cinema non possa prescindere dal collocare quest'ultimo, come ha puntualizzato Walter Benjamin (che proprio dalla tecnica partiva), nel nodo più specifico della modernità, quello che «ha fatto dei linguaggi e delle opere “pratiche” propriamente leggibili solo all'interno di un meccanismo economico, sociale e politico, di cui allo stesso tempo sono sintomi e forze costitutive»².

La tecnica cinematografica si fonda d'altra parte sull'impiego di sistemi il cui statuto implica continui scambi materiali e simbolici con altri territori. Sono noti, ad esempio, i tratti di comunanza tra tecnologia del cinema e tecnologia della guerra³ – “macchine visive” progredite insieme nel corso del '900 – testimoniati a monte dal duplice significato del verbo inglese *to shoot*, che indica sia l'azione di *scattare/riprendere* che quella di *sparare/fare fuoco...*

1. Paolo Bertetto, *Tecnica*, in *Enciclopedia del Cinema* Treccani, Istituto dell'Encyclopédia Italiana, Roma 2004, p. 175.

2. Roberto De Gaetano, *Il cinema come pratica*, in AA.VV., *Benjamin, il cinema e i media*, Pellegrini, Cosenza 2007, p. 233.

3. Cfr. Paul Virilio, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris 1991, trad. it., *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Linda, Torino 1996.

Prima di tutto, comunque, la tecnica cinematografica e i dispositivi su cui si basa devono essere radicati in un orizzonte prescindendo dal quale non è possibile comprendere non solo l'intima essenza della stessa immagine nell'«epoca della sua riproducibilità tecnica», ma anche le sue valenze e potenzialità di carattere sociale e ideologico: il riferimento va alla fotografia.

Tutto l'apparato tecnico che presiede alla realizzazione dei primi materiali cinematografici afferisce a tale contesto: dalla celluloide, divenuta a partire dal 1889 il supporto per eccellenza delle immagini fotografiche, alla conformazione delle prime cineprese, dagli obiettivi ai teatri di posa (non va del resto dimenticato che gli stessi fratelli Lumière sono in origine industriali della fotografia).

Non stupisce, così, che la tecnologia delle cineprese si sviluppi rispettando il principio cui si impronta, secondo Benjamin, prima di tutto la fotografia, e cioè quello dell'«appercezione su tutto l'arco del mondo della sensibilità ottica»⁴ che conduce alla progressiva scoperta di un vero e proprio *inconscio visivo*. Si tratta di ciò che per Cesare Zavattini coinciderà con il mondo mai visto, pre-grammaticale⁵, oggi schiuso allo spettatore dalle nuove strumentazioni di ripresa (dai videofonini alle telecamere a circuito chiuso), ma anche dalle potenzialità della computer grafica.

Il cinema nasce pertanto come tecnica atta ad amplificare il «carattere di autenticità, di esattezza, di precisione» che appartiene anzitutto alla fotografia, qualificandosi come vera e propria «fotografia animata»⁶. È questa la famosa definizione che alla fine dell'Ottocento ne propone il cineasta e fotografo polacco Boleslav Matuszewski, candidando il cinema ad assurgere per eccellenza (con tutta l'enfasi positivista tipica dell'epoca) al ruolo di testimone veridico e infallibile che, secondo un regista come David Wark Griffith, ne farà un vero e proprio strumento di *scrittura storica*.

Quel che del resto, oggi come ieri, continua *ideologicamente* a condizionare lo statuto estetico delle immagini, e dunque le modalità tecniche in cui esse vengono realizzate, è il sacro valore del *realismo*. Non a caso c'è chi, come André Bazin, parla del cinema quale vero e proprio «fenomeno

4. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in Id., *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt 1955, trad. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2000, p. 40.

5. Cfr. Stefania Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino 2006, p. 188.

6. Boleslav Matuszewski, *La photographie animée*, Imprimerie Noizette et Cie., Paris 1898, ora in Giovanni Grazzini, *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Carocci, Roma 1999, pp. 63-68.

idealista» il cui «mito direttore» è per l'appunto il «realismo integrale»⁷. La storia del suo sviluppo tecnico non può quindi che coincidere totalmente con la progressiva realizzazione di tale mito, ossia quello di un'approssimazione sempre maggiore alle qualità fenomenologiche della realtà mediante la «restituzione di un'illusione perfetta del mondo esterno col suono, il colore e il rilievo»⁸.

Benché in tempi recenti, nel pieno della “tempesta” elettronico-digitale, Jean Baudrillard abbia additato proprio nella «perfezione realistica dell'immagine» la principale responsabile della perdita della «sua forza di illusione»⁹, non v'è dubbio che il cinema nasca e si affermi per rispondere a questo bisogno *idealista* (o *ideologico*) profondamente radicato, nondimeno, nella sua ineludibile natura materialista e tecnologica.

Il Technicolor, il più famoso e duraturo sistema di registrazione del colore lanciato nel 1932 da Walt Disney con il film d'animazione *Flowers and Trees* di Burt Gillett, si pone in questa direzione, così come l'invenzione del sonoro, inaugurata (tramite l'adozione del sistema Photophone) dalla Warner nel 1927 con *Il cantante di jazz* (*The Jazz Singer*) di Alan Crosland. In un caso come nell'altro è la fedeltà al reale, così come esso viene codificato culturalmente nel mondo occidentale, la linea guida cui si uniformano dispositivi e tecniche mirati a far dimenticare allo spettatore di trovarsi di fronte ad un “panno bianco” su cui, tramite proiezione in sequenza di ventiquattro fotogrammi al secondo, si vuole ricreare un “falso movimento”. Le tecniche di ripresa delle immagini e del suono che si vanno progressivamente testando e affinando sulla base dell'adozione di sempre nuovi ritrovati tecnologici si pongono dunque al servizio di un duplice scopo: restituire nel modo più credibile possibile ciò «che appare fotografabile e presentabile sugli schermi» in un determinato momento storico (il cosiddetto *visibile*) e, contemporaneamente, produrre e imporre «immagini nuove» che quel medesimo visibile contribuiscano ad ampliare¹⁰.

È insomma un «realismo irresistibile» quello che ci si preoccupa costantemente di ottenere al cinema: anche quando indirizzata verso le possibilità d'evasione del fantastico e del sogno, la “settima arte” sfrutta infatti la sua portentosa macchina contando sulla contraddizione tra

7. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? Ontologie et langage*, Éditions du Cerf, Paris 1958, trad. it. parz., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1986, p. 11.

8. Ivi, pp. 13-14.

9. Jean Baudrillard, *Le crime parfait*, Galilée, Paris 1995, trad. it., *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 22.

10. Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Éditions Aubier-Montaigne, Paris 1977, trad. it., *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979, p. 69.

l’«oggettività irrecusabile dell’immagine fotografica e il carattere incredibile dell’avvenimento»¹¹.

Non sfuggono a questa legge le tecniche e le tecnologie di cui si avvale in maniera massiccia il cinema contemporaneo, soprattutto quello più spettacolare. Il ritorno del 3D, dopo una prima stagione di sperimentazione intensiva vissuta negli anni ’50, rappresenta in tal senso l’amplificazione di quella dimensione del *rilievo* di cui parlava Bazin, già del resto radicalizzata dall’alta definizione digitale, vero e proprio trionfo dell’iperrealismo. L’odierno cinema numerico propone anzi, da questo punto di vista, un interessante paradosso che in fondo rappresenta l’ennesima riproposizione della problematicità insita in qualsiasi immagine che intenda intrattenere con il mondo un rapporto *ri-produttivo*: se da una parte il rafforzamento dell’”impressione di realtà” e il potenziamento del verosimile tendono a produrre un’immagine ultradefinita, dall’altra il sostanziale fotorealismo cui continuano a uniformarsi le icone numeriche impone di temperare o filtrare i tratti connaturati ad un’immagine tendenzialmente iperrealistica. È così che, mentre si spingono verso la sofisticazione più assoluta in termini di manipolazione dell’immagine, i programmi di grafica risultano tanto più efficaci quanto più riescono a simulare i caratteri basilari della *fotorealtà*, cioè la prospettiva, le ombreggiature, l’azione delle lenti, ma anche la grana, gli sfuocati o le imperfezioni della pellicola al fine di attuare, come rileva Lev Manovich, una falsificazione *non già* della «nostra esperienza percettiva e materiale della realtà», bensì della «sua immagine fotografica»¹².

Ed eccoci di nuovo al punto di partenza: la fotografia, sistema anzitutto concettuale cui ogni discorso relativo alla tecnica cinematografica finisce, in un modo o nell’altro, per essere ricondotto. È la stessa macchina da presa che d’altronde, anche nella sua versione più sofisticata, continua a portare insiti nella sua struttura e nella sua concezione i principi tecnici che regolano anzitutto la configurazione dell’apparato fotografico.

In un caso come nell’altro è la “*black box*”, la camera oscura – sorta di oggetto magico studiato già nell’XI secolo a.C. dall’arabo Alhazen, descritto nel IV secolo a.C. da Aristotele e poi, circa duemila anni più tardi, da Leonardo da Vinci come procedimento per disegnare edifici e paesaggi dal vero – a costituire l’”apparato di base”¹³ in cui continua a reiterarsi il “peccato originale” della prospettiva “centrale” (così come definito dalla tradizione dell’umanesimo rinascimentale) secondo la quale l’occhio (il

11. Bazin, *op. cit.*, p. 17.

12. Lev Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge (Ma) 2001, trad. it., *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2005, p. 252.

13. Cfr. Jean-Louis Baudry, *Le dispositif*, in “Communications”, n. 23, 1975.

Soggetto), collocandosi al centro del sistema della rappresentazione, conquista il posto di Dio...

A una simile visione si oppone quella di chi, come Hubert Damisch, ha rigettato il «fraintendimento diffuso [che] assimila l'operazione prospettica fatta per mezzo della camera oscura a quella dell'ideologia secondo Marx». Dopo aver precisato come la funzione della prospettiva contraddica quella della camera oscura (perché «non è una funzione delle tenebre ed esige anzi piena luce per produrre il suo effetto»), Damisch conclude che, «se produce un effetto ideologico», ciò avviene soprattutto perché con questo espediente l'immagine «si presenta come registrazione passiva [...] della realtà che costituirebbe la sua materia», “dimenticandosi” così del dispositivo su cui si regola¹⁴.

Di fatto il dibattito teorico degli anni '70, soprattutto di area francese, appare dominato da un'ottica materialista volta a denunciare, come fa ad esempio Jean-Louis Comolli, «la problematica dell'inscrizione del cinema come nascente in un determinato momento socio-storico», quello segnato dall'affermazione dell'ideologia “borghese”¹⁵, e dunque ponendo in relazione tale congiuntura con quella che, quattro secoli prima, si fonda sul parallelismo tra applicazione tecnica del principio della prospettiva e, all'alba dell'epoca capitalista, volontà di dominio economico e politico sul mondo da parte dell'Europa¹⁶.

L'avvento del video, tra gli anni '60 e '70, rappresenta un'importante novità proprio nella direzione di un impiego “eversivo” della tecnica in ambito audiovisivo. Basti pensare al caso della “guerrilla television” in USA e alla sua declinazione italiana rappresentata nel 1973 da *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, volume curato da Roberto Faenza in cui il *videotape* viene indicato quale strumento con cui scardinare mediaticamente l'*establishment* e i suoi organi di funzionamento per dare vita a ciò che Pio Baldelli e Goffredo Fofi, nell'intervento di chiusura del testo, definiscono «comunicazione orizzontale»¹⁷. Coerentemente con la filosofia militante che lo caratterizza, il libro riporta in copertina l'immagine di un giovane “capellone” con una telecamera su una spalla e un fucile sull'altra, simboleggiando in maniera eloquente lo spontaneismo del movimento nato oltreoceano e sottoline-

14. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Flammarion, Paris 1987, trad. it., *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992, pp. 9-10.

15. Jean-Louis Comolli, *Tecnica e ideologia*, Pratiche, Parma 1982, p. 22.

16. Cfr. Simonetta Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Costa & Nolan, Genova 1999, pp. 22-23.

17. Pio Baldelli, Goffredo Fofi, *Intervento*, in Roberto Faenza (a cura di), *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 222.

ando esplicitamente l'accostamento tra arma da fuoco e dispositivo di ripresa più sopra ricordato.

Così, mentre le arti elettroniche propongono una strada decisamente alternativa al cinema e alla televisione *mainstream* indirizzata alla liberazione dal condizionamento della *prospettiva come "forma simbolica"*¹⁸, la produzione audiovisiva "ufficiale" tenta altresì di sfruttare il progresso tecnologico che conduce via via verso una miniaturizzazione dei dispositivi per rivoluzionare il concetto stesso di tecnica cinematografica nella direzione di una sovversione radicale delle grammatiche tradizionali che implica un rapporto nuovo con la realtà.

Queste due tendenze sono d'altra parte rintracciabili alle origini stesse del cinema. Il concetto di tecnica cinematografica sarebbe totalmente monco se, infatti, non se ne considerasse l'altra anima, quella che nasce e si impone parallelamente all'"accezione Lumière" e che fa capo alla linea inventiva, manipolatoria, poetica interpretata da un altro pioniere come George Méliès. È grazie alla progressiva scoperta dell'"intimità" dell'immagine cinematografica in tutta la sua essenza tecnica che il cinema come arte dell'illusione trova il suo senso più pieno: alla perfetta ricostituzione illusoria del mondo sensibile dei Lumière si affianca l'illusionismo inteso come trucco mirato alla costruzione di realtà impossibili e mondi fantastici. Questa seconda strada finirà per assumere una valenza a suo modo *sovversiva* in quanto demistificatrice nei confronti della prima. Impiegando l'"apparecchio di base" nella direzione di una radicale *poiesis*, il cineasta-illusionista rifiuta infatti l'ideologia della *mimesis* cui si conforma la macchina da presa che «fabbrica visibile secondo il sistema della prospettiva monoculare»¹⁹.

Allo stesso modo, l'urgenza di *scatenare* il mezzo di ripresa, nel senso letterale di sganciarlo dai legacci tradizionali che ne impongono un impiego "addomesticato", affonda le radici perlomeno nelle avanguardie degli anni '20, quando si diffondono cineprese più maneggevoli e leggere (progenitrici delle più moderne *handycam*) disponibili ad essere posizionate, come avviene nel film-manifesto *L'uomo con la macchina da presa* (*Che-lovek s kino-apparatom*, 1929) di Dziga Vertov, nei luoghi più improbabili (dalle rotaie del treno al manubrio di una motocicletta).

18. Cfr. Erwin Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in "Vorträge der Bibliothek Warburg", Teubner, Leipzig-Berlin 1927, trad. it., *La prospettiva come "forma simbolica"*, Milano, Feltrinelli 1961. La sfida per molti artisti e sperimentatori del video, analogico prima e digitale poi, è perlopiù quella di creare uno spazio che non abbia niente a che vedere con gli stereotipi imposti dalla prospettiva, come appare già evidente in quello che da molti è considerato il primo evento espositivo autoconsapevole di una creazione videoartistica, ovvero la celebre installazione dei 13 *Distorted TV Sets* di Nam June Paik a Wuppertal nel 1963.

19. Comolli, *op. cit.*, p. 22.

Se negli anni '60 si sviluppano mezzi ancora più leggeri e pellicole ultrasensibili che, supportando la nascita del cinema moderno, rivoluzionano il modo di creare immagini in movimento, la comparsa dei nuovi mezzi di videoregistrazione sembra rappresentare il punto di arrivo di un processo di liberazione dello sguardo che si fa "scrittura" nel senso prefigurato nel 1948 da Alexandre Astruc con la sua *caméra-stylo*²⁰.

Il nuovo mezzo elettronico diventa così strumento ideale al servizio di una nuova espressività ma anche di una vera e propria militanza che ne esalta le potenzialità tecnologiche verso il "basso", sia nel senso della democratizzazione dell'apparato tecnologico (raggiunta oggi dalla diffusione di massa dei dispositivi digitali), sia soprattutto in un'accezione estetica che implica, ancora una volta, una specifica modalità tecnica d'impiego. È così che negli anni '70 «l'incompiutezza e la rozzezza formale facevano e stabilivano la diversità, venivano recuperate dallo spontaneismo diffuso come qualità, stile sporco antiborghese contro il potere che faceva le immagini, in senso ampio, curate e belle»²¹.

Nell'epoca in cui il digitale determina una proliferazione sempre più pervasiva di immagini ad alta definizione, la tecnica cinematografica (e audiovisiva più in generale) sembra volere in parte recuperare tale approccio estetico, riappropriandosi di una dimensione *politica* radicata nel terreno della "bassa definizione".

Contrastando l'"eccesso di visibilità" di quella che Baudrillard chiama immagine «superdotata»²², rifiutandone la sua "inutile" perfezione mirata al soddisfacimento dell'unico desiderio di «edulcorare il mondo»²³, la bassa definizione rappresenta oggi l'orizzonte in cui più complesso e al contempo produttivo appare il "lavoro" della tecnica. È qui in effetti che il digitale mette a frutto tutto il suo potenziale tecnologico laddove la *low definition*, proprio "a causa" dell'alta risoluzione d'immagine di cui ormai è dotato qualsiasi dispositivo video (anche il più semplice *smartphone*), costituisce il punto di arrivo di una complessa operazione estetica in cui si

20. Il riferimento va a un famoso articolo pubblicato il 30 marzo di quell'anno nel n. 144 di "L'Écran français" e intitolato *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* (trad. it. in Alberto Barbera, Roberto Turigliatto, a cura di, *Leggere il cinema*, Mondadori, Milano 1978), considerato uno degli eventi fondativi della Nouvelle Vague. Nell'articolo Astruc denunciava come il cinema fosse ancora troppo legato a convenzioni figurative e tecniche standardizzate, propugnando un nuovo stile fondato sull'impiego libero e agile della macchina da presa, al pari della penna per lo scrittore o del pennello per il pittore.

21. Anna Lajolo, Guido Lombardi, *Perché il video*, in Dario Zonta, Tatti Sanguineti (a cura di), *Route 77. Cinema e dintorni*, Mostra Internazionale del Cinema Libero, Bologna 2007, p. 78.

22. Jean Baudrillard, *De la séduction*, Galilée, Paris 1979, trad. it., *Della seduzione*, Studio Editoriale, Milano 1996, p. 37.

23. Fadda, *op. cit.*, p. 49.

esplicita tutta l'autoconsapevolezza delle nuove immagini: il suo uso estetico, fondato spesso sull'esplicitazione della struttura in pixel delle immagini, sembra in effetti volgersi verso l'esibizione della stessa materia del digitale, simulando «il lascito di "tracce", o indizi [e] tentando di presentarsi come rapporto diretto (autentico?) con il reale»²⁴.

La bassa definizione, lungi dal rappresentare un dato di partenza, si configura insomma come l'esito di una elaborata tecnica che, mentre ri-conferma la natura ambigua dell'icona digitale nella sua affascinante indecidibilità tra *calco* e *calcolo*, si pone in opposizione eversiva a qualsiasi forma di realismo sterile e "igienizzato". A confermarlo è una delle attuali forme di cinema più controverse quanto dense di stimoli teorici, quello "fatto al telefono" (l'orizzonte, cioè, dei cosiddetti "*phone film*").

Se è vero, come scrive Roger Odin, che «il videofonino non fa altro (ma di per sé è già un fatto notevole) che estendere il campo di utilizzazione del linguaggio cinematografico come non era mai successo prima»²⁵, ciò può significare dare nuovo senso, per parafrasare Comolli²⁶, a un *vedere come potere* o a un *potere del vedere*. Tra i tanti esempi possibili, quello rappresentato dalla recente produzione di un regista come Pippo Delbono risulta ad oggi tra i più convincenti ed organici per la sua coerenza e programmaticità. Opere "poetico-politiche" quali *La paura* (2009), *Amore Carne* (2011) e *Sangue* (2013) dimostrano come sia possibile trasformare una tecnologia «che ognuno di noi ha in tasca [...] in strumento di liberazione»²⁷ dello sguardo nel quale l'approccio immediato e senza fronzoli alla realtà convive con la capacità di reinventarla attraverso una modalità inedita di "metterla in quadro".

Casi come questo sono paradigmatici di un'idea di tecnica al contempo militante e poetica in cui si incarna la dichiarazione personalissima di una libertà desiderosa di recuperare la bipolare anima ancestrale del cinema: la sua componente riproduttiva ma anche quella poetica, il suo *essere nel mondo* ma anche la capacità di riconfigurarla incessantemente nella sua dimensione immaginaria.

24. Yuri Lavecchia, *Questioni di grana grossa*, in "Segnocinema", n. 172, 2011, p. 25.

25. Roger Odin, *È giunta l'era del linguaggio cinematografico*, in Id. (a cura di), *Il cinema nell'epoca del videofonino*, in "Bianco e Nero", n. 568, 2011, p. 14.

26. Cfr. Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Éditions Verdier, Lagrasse 2004, trad. it., *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006.

27. Dalle note di regia di *La paura* in <http://www.pippodelbono.it/films-pippo-delbono/item/12-la-paura.html>.