

Aesthetica Preprint

La fotogenia

Verità e potenza dell'immagine fotografica

di Emanuele Crescimanno



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

88

Aprile 2010

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato con fondi per progetti di ricerca (ex 60% 2007) dell'Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Emanuele Crescimanno

La fotogenia

Verità e potenza dell'immagine fotografica

Indice

Introduzione	7
1. Immagine e immagine fotografica	12
2. Fotografia e realtà	20
3. Percezione e rappresentazione: il nuovo orizzonte della fotografia e la fotogenia	24
4. Siegfried Kracauer: l'atteggiamento fotografico	32
5. La duplice natura della fotografia: breve <i>excursus</i> storico sull'origine della fotografia	37
6. La fotografia come arte	46
7. Alfred Stieglitz, <i>Camera Work</i> e Paul Strand: la fotografia come arte americana	55
8. Fotografare la quotidianità: <i>Excusado</i> di Edward Weston	61
9. Il ritratto fotografico: l'epifania della fotogenia	68

Desidero ringraziare i professori Luigi Russo e Lucia Pizzo Russo che hanno guidato l'elaborazione di questo lavoro con competenza e passione, e sono sempre stati generosi di suggerimenti e utili indicazioni; e ringrazio altresì Salvatore Tedesco per il costante apporto fornitomi.

Ringrazio infine il professor Roberto De Gaetano che ha accolto su *Fata Morgana* alcuni articoli preparatori del presente saggio.

Introduzione

«La potenza della fotografia del XIX secolo risiede nella sua assoluta novità, nel progressivo superamento dei sogni degli inventori, nella trasgressione dei canoni abituali delle immagini»¹: queste poche parole che aprono la storia della fotografia coordinata da Robert Delpire bastano a evidenziare tutta la potenza innovativa della fotografia rispetto a ogni altra nuova arte o tipologia di rappresentazione; un nuovo orizzonte, un nuovo rapporto tra uomo e realtà, un nuovo modo di conoscere, di fare arte e scienza, di fare memoria dell'esperienza, di guardare sono stati gli esiti per certi versi inaspettati dell'invenzione della fotografia. «Vedere a lungo e vedere lontano»²: prolungare quindi gli assi del tempo e della distanza; ma anche ridurli per conoscere in profondità e nel dettaglio, bloccare il fluire del tempo, proiettare il presente nel futuro. Si comprende dunque la portata epistemologica di questa invenzione, la ricadute immediate e quelle a lungo raggio che possono essere riassunte nella definizione dell'epoca post-fotografica come la civiltà delle immagini: immagini rapide, di facile esecuzione e moltiplicazione, di ancor più rapida diffusione, dotate di notevole capacità di condizionamento e suggestione sino a diventare spesso più vere della stessa realtà.

Il vedere è antecedente al parlare, è la prima funzione che articoliamo relazionandoci col mondo, prima ancora di acquisire la piena padronanza del linguaggio. A partire da come e da ciò che vediamo si determina la conoscenza del mondo e le modalità secondo cui essa avviene e noi ci situiamo; tale rapporto con il mondo per mezzo della vista e delle immagini che produciamo è in continuo divenire e mai definito in maniera univoca o definitiva: così come è possibile zoomare su un dettaglio, circoscrivere un determinato elemento, allo stesso modo la nostra conoscenza si approfondisce e si modifica. Allora è possibile riconoscere nelle immagini una qualità particolare che al di là dell'immediato riconoscimento del soggetto rappresentato fa riferimento al modo in cui è stato rappresentato, alle caratteristiche che il *medium* utilizzato impone alla rappresentazione. Quindi un soggetto, al di là

delle qualità che possiede di per sé, che possiede nella realtà, ne ha altre diverse, maggiori, particolari che acquisisce quando è rappresentato in una determinata immagine; si spiega così per esempio il motivo per cui ci si fa fare un ritratto o si mostra una fotografia al posto di una complessa spiegazione verbale. La fotografia dunque non solo è un modo di vedere ma anche di fare vedere, di mostrare: essa ha la capacità di cogliere immagini familiari, immagini banali o quotidiane, immagini della realtà e dotarle di nuovi significati, di mostrarle nella loro assoluta evidenza eppure di renderle nuove.

Sono dunque molteplici le direzioni che una analisi della natura della fotografia può intraprendere, differenti gli aspetti da sottolineare per evidenziare una delle numerose caratteristiche e innovazioni che essa ha comportato nelle arti, nella scienza, nella percezione del soggetto e della realtà: la questione dello statuto della fotografia dal punto di vista storico deve essere inquadrata tenendo conto del dibattito sullo statuto delle arti – in generale e in particolare della pittura, l'arte con maggiori analogie e che faceva uso della camera oscura – all'epoca dell'invenzione della fotografia. Il 1746 e la contemporanea nascita dell'estetica come disciplina filosofica avevano momentaneamente risolto il problema della definizione e della teoria dell'arte³. L'antico concetto di arte (produzione secondo regole), concetto molto ampio ma con una definizione certa e affiancato da numerose classificazioni che ne consentivano un appropriato utilizzo, aveva subito a partire dal Rinascimento costanti e profondi processi di trasformazione; i numerosi tentativi di definizione espressero certamente le differenti esigenze e sensibilità dei tempi ma non riuscirono a elaborare una definizione nuova e sufficientemente stringente. Il sistema delle Belle Arti di Batteux sembrava a prima vista capace di rispondere a quelle esigenze teoriche forti e necessarie e di essere un punto di arrivo stabile e duraturo: trovare un principio conoscitivo tale da poter dunque fondare un sistema capace di discriminare ciò che è arte da ciò che non lo è, di distinguerlo per mezzo di una caratteristica necessaria e sufficiente, di formare un gruppo autonomo con medesime modalità di funzionamento. Le Belle Arti dunque sono il precipitato di un lungo percorso che indica alcune comuni caratteristiche per delle pratiche differenti, le regola mediante gli stessi principi e le differenzia soltanto per il *medium* utilizzato. Quel che più interessa ai fini del presente studio è la definizione di Batteux che caratterizza l'arte come una produzione umana, culturale, finalizzata, frutto dell'imitazione; essa è, come abbiamo detto, il risultato atteso di un processo che mette ordine in una materia vasta e complessa e sembrerebbe avere tutti i presupposti che potrebbero farla ritenere un punto di arrivo stabile: eppure per la prospettiva che qui interessa essa non lo fu, anzi l'invenzione della fotografia fu un elemento che contribuì non solo alla crisi della definizione di Batteux ma alla messa in crisi dello stesso concetto di arte *tout court*. Anche in questo caso furono differenti gli elementi

che determinarono questo stato di cose: i processi storici dell'evoluzione delle singole arti evidenziarono insufficienze e inadeguatezze del sistema delle Belle Arti, proponendo una nuova definizione di arte; in più il bello non è stato un requisito né necessario né sufficiente di differenti pratiche artistiche già a partire dall'Ottocento. La natura tecnica della fotografia infatti pone difficoltà alla definizione di Batteux secondo cui l'arte è uno specifico prodotto umano e culturale mentre la fotografia produce immagini di oggetti che «disegnano la loro raffigurazione»⁴: qual è il limite dell'azione dell'uomo e quali sono i vincoli che il mezzo tecnico impone alla sua libertà? La nascita dell'estetica come scienza nuova può allora essere interpretata nell'ottica di indicare un fondamento per lo statuto di arte della fotografia come un modo nuovo di interrogare la realtà, un nuovo modo di porre domande; si tratterebbe dunque di trovare una nuova forma di sguardo sulla realtà, di guardarla così come essa apparirà in una fotografia.

Già nel 1936 Walter Benjamin evidenziava come la disputa intorno al valore artistico dei prodotti della pittura e della fotografia fosse alquanto ambigua e sintomo di una certa confusione: appariva chiara la portata di novità che la fotografia nel suo primo secolo di vita aveva dispiegato; altrettanto chiari erano i nuovi elementi che la teoria del cinema stava introducendo nella teoria delle arti; tuttavia la domanda sulle qualità artistiche di queste discipline andava posta in altri termini «e cioè, se attraverso la scoperta della fotografia non si fosse modificato il carattere complessivo dell'arte»⁵. L'immagine formata dalla luce, giocata sui contrasti chiaroscurali del bianco e nero; un'immagine la cui produzione modifica radicalmente la secolare idea dell'intervento dell'artista; il confronto diretto con la realtà mediato dalla scelta dell'inquadratura e dalla delimitazione del campo visivo; l'apertura verso nuovi soggetti della quotidianità che sfidano il fotografo a farne soggetti d'arte (siano essi oggetti o il borghese che finalmente accede al ritratto); la ripresa dal vivo del soggetto e la dialettica tra ciò che la macchina fotografica necessariamente registra e ciò che il fotografo vuole mostrare nell'immagine che produce: tutti questi sono i nuovi parametri tipicamente fotografici che concorrono alla determinazione non soltanto di una nuova estetica, quella della fotografia, ma che impongono una nuova modulazione di tutta la disciplina. La fotografia si pone dunque come una nuova disciplina artistica ma fortemente condizionata dalla sua natura tecnica (capacità della luce di impressionare una superficie sensibile, possibilità di fissare e riprodurre l'immagine così prodotta *ad libitum*), volta a riprodurre il visibile o a produrre un determinato visibile che possiamo definire fotografico: comprendere la natura ed evidenziare le particolarità di questa disciplina richiede quindi nuovi strumenti teorici rispetto a quelli delle altre arti, capaci inoltre di misurare la ricaduta delle novità introdotte dalla fotografia sull'intera teoria dell'arte.

Evidenziare un discrimine dell'immagine fotografica servirà dunque per comprendere lo statuto dell'immagine prodotta in maniera tecnica, senza il tradizionale apporto manuale che ha contraddistinto per millenni l'immagine artistica: tutto il reale diventa possibile oggetto della fotografia, essa può cogliere il minimo dettaglio e la sua infinita varietà con immediatezza e facilità; alla capacità espressiva dell'immagine tradizionale si sostituisce la riuscita fotografica, la fotogenia, cioè l'appropriata rappresentazione della realtà secondo i criteri che il *medium* impone, la giusta traduzione di una porzione della realtà secondo i vincoli che questo tipo di rappresentazione prevede tenendo ben presenti i legami che necessariamente intercorrono nella fotografia con il modello fotografato. È infatti impossibile nella fotografia prescindere da un diretto legame con il reale: ben lungi dall'essere una fedele riproduzione del reale – carattere che inizialmente per contrasto con la pittura fu sottolineato – tuttavia la fotografia ha un rapporto più intimo di ogni altra immagine con il modello reale. A causa di ciò l'immagine fotografica deve necessariamente avere come obiettivo un'appropriata riuscita tecnica ed estetica frutto dell'adeguato utilizzo dei mezzi tecnici (caratteristica che potremmo definire fotogenia) tale da far coincidere nella sua compiutezza verità e bellezza: ogni soggetto se ben fotografato è fotogenico, anche l'oggetto brutto è bello (cioè fotogenico) se ben fotografato. Data questa prospettiva, le differenti tendenze che hanno caratterizzato la storia della fotografia non sono in inconciliabile contrapposizione: l'imperativo di «abbellire, che proviene dalle belle arti, e quello di dire la verità [...] derivata dalle scienze»⁶ che Susan Sontag pone come un'irriducibile opposizione trovano una mediazione dialettica nel concetto di fotogenia inteso come appropriatezza della rappresentazione nel rispetto della specificità del *medium*, dei suoi vincoli e delle sue caratteristiche espressive.

Malgrado a primo acchito il termine bellezza sembri fuori luogo in relazione al mondo dell'arte oggi, esso è fondamentale, basta che ci si intenda sul significato che esso assume e sulle specifiche determinazioni che nella fotografia si possono riscontrare: vi è insomma una sorta di adeguatezza di alcune immagini, di appropriatezza che in altre non riscontriamo; nota il fotografo Robert Adams che «se la bellezza è il vero fine dell'arte, come oggi credo, la bellezza che mi interessa è quella della forma, sinonimo della coerenza e della struttura sottese alla vita»⁷. Si tratta dunque di un certo ordine, di una determinata organizzazione capace di dare un senso compiuto e specifico all'immagine, al frammento di realtà che la fotografia rappresenta poiché «l'arte semplifica. Non è mai esattamente uguale alla vita. Nelle arti visive, questa scelta attenta a favore dell'ordine è chiamata composizione»⁸. Questa non deve tuttavia essere semplice rigore formale, corretta e asettica disposizione degli elementi che compongono l'immagine, poiché la bellezza non è semplicemente dovuta a una esatta composizione

che crea una sorta di equivalenza in cui la bellezza corrisponde alla forma che è mero rispecchiare l'ordine dell'universo. Bisogna invece comprendere che vuol dire ordine, come avvenga l'intervento del soggetto nel momento della creazione dell'immagine: questa deve essere frutto della comprensione della struttura dell'oggetto che si intende ritrarre, dar vita successivamente a una proiezione in un determinato *medium*, fare una determinata immagine del mondo. Non si tratta evidentemente di una trascrizione letterale né di una registrazione di una bellezza già esistente: i termini più adatti a spiegare questo tipo di bellezza sono invece armonia dell'immagine prodotta, fedeltà (tenendo conto dei limiti strutturali del *medium*), completezza, coerenza, capacità di rivelare la forma dell'oggetto rappresentato (basti per esempio riflettere su come un ritratto possa essere molto più significativo dello stesso soggetto ritratto; diremmo quindi che questo è fotogenico).

Dunque la fotografia ha una specifica caratteristica – la fotogenia – che si rivela nelle immagini che riteniamo ben fatte e capaci di suscitare interesse, di stimolare una reazione che il soggetto fotografato nella realtà non suscita; vedremo inoltre come la fotografia, raggiunta una certa autonomia teorica ed espressiva, ai tradizionali soggetti aggiunge nuovi e differenti soggetti tipici della modernità e caratteristici dell'*american way of life*⁹. Tale elemento distintivo era già stato evidenziato da Walter Benjamin: la fotografia «diventa sempre più sfumata, sempre più moderna, e il risultato è che non può più fotografare un casermone, un mucchio di immondizie senza trasfigurarli. Ancor meno sarebbe in grado di dire qualcosa di diverso che “Il mondo è bello”, a proposito di una chiusa o di una fabbrica di cavi. [...] E infatti le è riuscito di trasformare in un oggetto di godimento la stessa miseria, rappresentandola in una maniera perfezionata, perfettamente alla moda»¹⁰. Scopo della presente ricerca sarà dunque comprendere se e come una maniera sofisticata e tecnicamente perfetta di rappresentare, specifica della fotografia, sia il suo modo espressivo privilegiato, il modo per raggiungere la fotogenia¹¹. Non si tratta tuttavia di un *surplus* che il fotografo aggiunge alle caratteristiche del soggetto bensì di una sottolineatura, una messa in evidenza che la fotografia consente rispetto alla quotidiana percezione e che è una proprietà specifica di questo mezzo di produzione di immagini: la maestria del fotografo sfruttando sino in fondo le determinate caratteristiche espressive specifiche del *medium* fotografico getta con l'immagine un ponte verso il fruitore. Tutto ciò dipende in parte anche dalla specifica natura del mezzo fotografico: «il fotografo inevitabilmente è parte della situazione che ritrae. [...] Il fotografo deve essere dove si svolge l'azione»¹²; infatti «perché le fotografie abbiano senso, occorre guardarle come incontri tra la realtà fisica e la mente creativa dell'uomo – e non semplicemente come il riflesso di questa medesima realtà sulla mente, bensì come un terreno comune sul quale le due istanze formatrici, l'uomo

e il mondo, si incontrano come antagonisti e collaboratori con pari diritti, ognuno con la possibilità di far valere le risorse che gli sono proprie». La fotografia inoltre «si trova in una posizione privilegiata per aiutare l'uomo a guardare se stesso, ad espandere e preservare le proprie esperienze, a scambiare comunicazioni vitali – uno strumento fedele la cui portata non deve andare al di là del modo di vita che riflette»¹³; un tipo di rappresentazione dunque che sfruttando sino in fondo le proprie potenzialità, facendo delle proprie caratteristiche di funzionamento un mezzo di espressione e non un limite, è capace nell'ottica inaugurata dalle riflessioni di Edgar Morin di rivelare «una qualità di cui l'originale è sprovvisto, una *qualità di doppio*» per mezzo della fotogenia, «*quella qualità complessa e unica di ombra, di riflesso e di doppio che permette alle potenze affettive proprie dell'immagine mentale di fissarsi sull'immagine, frutto della riproduzione fotografica*»¹⁴. Anche secondo Morin quindi la fotografia si caratterizza per quella capacità di aprire all'immaginario e all'emotivo già presente nel quotidiano ma che l'immagine sottolinea ed evidenzia a partire dall'invito a sorridere che il fotografo fa al modello che sta per ritrarre al fine di mettere «l'anima alla finestra del viso»¹⁵.

È utile inoltre ricordare in sede di introduzione che la posizione del senso comune che riconosce esclusivamente nel soggetto ritratto una certa qualità riconducibile alla fotogenia (riassumibile nell'affermazione "Sei fotogenico") nasconde un'ambiguità di fondo: senza l'immagine che rende manifesta tale qualità, che l'esprime in una determinata rappresentazione, essa rimane sopita, inespressa. La fotogenia è infatti una qualità relazionale e nessuna fotografia può pretendere di essere un'immagine neutra o pienamente coincidente con il soggetto ritratto: essa piuttosto gioca sull'espressione che il soggetto fotografato assume (o la modalità con cui un oggetto è rappresentato intenzionalmente dal fotografo). Al di fuori di una concreta e specifica fotografia fotogenica, la fotogenia rimane al massimo qualcosa di astratto e inespresso, una potenzialità che non trova alcuna attuazione; essa non è infatti una caratteristica riscontrabile in altre situazioni che in una immagine fotografica e non è esprimibile in maniera autonoma; basti infatti pensare alle modalità con cui si realizza un ritratto fotografico: perché venga fuori l'immagine giusta, fotogenica, il ritratto buono, è necessaria una serie di scatti e uno solo è quello che rappresenta un'intensa esperienza, qualcosa all'interno di una determinata cornice, in un determinato contesto che lo separi dal fluire quotidiano dell'esistenza e che ne sottolinei alcune specifiche peculiarità¹⁶.

1. Immagine e immagine fotografica

Presentando il lavoro di Ferdinando Scianna, fotografo siciliano del gruppo *Magnum*, Leonardo Sciascia, con l'acutezza e l'arguzia che lo contraddistinsero, svolse alcune riflessioni che possono essere utili per

elaborare una chiave d'accesso per un'estetica della fotografia. Le riflessioni sulla fotografia, nota lo scrittore siciliano, anche quando utilmente svolte dagli stessi fotografi, tendono ad affrontare l'«ubi consistam estetico della fotografia»¹⁷ con il rischio di paralizzare l'azione per eccesso di teoria; esse tendono inoltre a rovesciare il rapporto di precedenza che teoria e prassi artistica devono avere: questa ultima appunto non deve rimanere schiava della riflessione che, seppure necessaria, deve emergere in maniera non vincolante né artificiosa nel concreto dispiegarsi delle arti. La natura stessa della fotografia impone a tal proposito ancora maggiore cautela; ponendo a esergo di una «aesthetica in nuce» fotografica una battuta di un dialogo di Paul Valéry, Sciascia mette a fuoco un problema fondamentale della natura della fotografia, dell'«istantanea», una questione vitale per chiunque voglia indagarne a fondo la specificità: «L'istante genera la forma e la forma rende visibile l'istante»¹⁸. In gioco è dunque il rapporto che il soggetto instaura per mezzo della fotografia con la realtà, il valore che questa rappresentazione della realtà assume, il rilievo che possiamo a essa attribuire; il fotografo può infatti arrestare un attimo di realtà, dare a questa rappresentazione un senso, creare un nesso tra il soggetto e la realtà. Seguendo ancora una volta la riflessione di Sciascia, è allora possibile applicare a ogni fotografia riuscita il motto pascaliano «Tu non mi cercheresti, se non mi avessi già trovato»¹⁹: questo significa che la fotografia instaura un nuovo rapporto tra l'uomo e il suo ambiente, diviene un mezzo con cui questi conosce e fa sua la realtà che lo circonda, e infine ne dà una interpretazione. Il rapporto da analizzare allora si presenta articolato in più termini: non sono solo in gioco infatti il fotografo e l'immagine che questi produce, ma si tratta di indagare anche i nessi che la fotografia crea con il reale, l'aspettativa che il fotografo coltiva nello scattare la fotografia, la sua abilità e il suo sapere, l'immagine della realtà che egli vuole creare, l'ordine che vuole imporre al caos del reale. La fotografia è quindi indagine sugli istanti che danno luogo a delle forme; sulle modalità con cui queste dipendono da quelli e sugli schemi con cui il fotografo media tra i due termini: bisogna dunque comprendere come l'istantanea sia generata dall'azione di necessario e arbitrario; è necessario infatti considerare come in essa si organizzi in maniera ordinata uno spezzone immobile di realtà che, nota Sciascia, sembra organizzarsi esclusivamente per mezzo dell'occhio del fotografo. L'oggetto fotografato assurge a obiettivo ultimo della ricerca, assume quasi una natura altra, perde il suo significato standardizzato a vantaggio di uno nuovo; la storia della fotografia è piena di utili esempi capaci di chiarire tutto ciò: i peperoni o i cavoli fotografati ripetutamente da Edward Weston non sono più (o solo) degli ortaggi né la loro fotografia è solamente la testimonianza di questa loro natura ma vi è un qualcosa di più e di differente che passa attraverso le intenzioni del fotografo nella fotografia e nel fruitore. Vi è dunque un *surplus* di specifico nelle fotografie ed

è proprio in virtù di esso che è possibile attribuire alla fotografia un significato che va ben oltre i dati immediati della semplice rappresentazione; tutto ciò risulta ancora più rilevante per la fotografia rispetto alle altre forme di rappresentazione artistica: basti pensare all'origine della fotografia, alla disputa sulla pretesa oggettività delle immagini da essa prodotte e alle contrapposizioni che da tale disputa si originarono e che segnarono i primi anni del suo sviluppo.

Gli stessi termini e le medesime tematiche sono declinate nella riflessione che ha accompagnato l'attività fotografica di Henri Cartier-Bresson:

La fotografia è per me l'impulso spontaneo di un'attenzione visiva perpetua che capta l'istante e la sua eternità. [...] Di tutti i mezzi di espressione la fotografia è la sola capace di rendere l'eternità dell'istante. [...] Una fotografia è per me riconoscere simultaneamente, in una frazione di secondo, da un lato il significato di un fatto e dall'altro l'organizzazione rigorosa delle forme percepite visualmente che questo fatto esprimono. [...] Per quel che concerne il contenuto dell'immagine, vorrei dire che per me il contenuto non può mai essere disgiunto dalla forma. Intendo per forma l'organizzazione plastica rigorosa che sola rende concreti e trasmissibili i concetti e le emozioni. In fotografia, l'organizzazione della percezione visiva non può essere che formale, in quanto è dominata dal sentimento spontaneo dei ritmi plastici ²⁰.

Anche la riflessione di Cartier-Bresson sulla propria pratica è dominata dunque dalle stesse espressioni più sopra analizzate: la scelta dell'istante che dà vita alla fotografia, il rapporto tra contenuto e forma che questo istante determina, il rapporto con il fluire del tempo e l'eternità; ma ancora più interessante è il rapporto con la percezione e la necessità che l'istante prescelto sia carico di significato ("fecondo" si potrebbe dire riprendendo i termini di Lessing), capace di determinare una forma *fotografica* che sia il risultato della appropriata gestione del mezzo. Sembrirebbe quasi un'ovvietà ma è evidente in queste riflessioni che l'obiettivo del fotografo francese è di sottolineare quanto di specifico e propriamente fotografico può la fotografia, qual è insomma la logica espressiva del mezzo fotografico; ci troviamo di fronte alla ricerca e alla determinazione di una qualità propria della fotografia capace di specificarne le funzioni e i limiti, le caratteristiche proprie che la differenziano dalle altre pratiche artistiche. E lo stesso Cartier-Bresson, che negli ultimi anni della propria vita si dedicò al disegno, ha ben presente le differenze che i due *media* impongono nella creazione di una immagine e il diverso rapporto che hanno con il modello il fotografo e il disegnatore: «in fotografia l'istante è al tempo stesso la domanda e la risposta [...] e] il gesto e il pensiero coincidono» mentre «il disegno, per la sua grafologia, elabora quello che la nostra coscienza ha colto in quell'istante» ²¹.

La fotografia deve dunque essere l'«affermazione della maestà del momento» ²² per usare ancora le parole di un altro fotografo, l'americano Edward Weston: essa si fonda sulla rappresentazione di quel

momento che soltanto la carta sensibile impressionata dalla luce può evidenziare e saturare di significato, può far risaltare le specifiche potenzialità di questo mezzo di riproduzione, può rivelare una particolare proprietà delle immagini fotografiche, quella proprietà che fa sì che un'immagine sia riuscita, sia fotogenica. Quest'ultimo si rivela quindi essere il termine chiave capace di spiegare la natura della fotografia, l'insistenza su certi temi, certe dispute ricorrenti sul modo di intendere la fotografia, il suo ruolo e le sue potenzialità; e da qui è possibile giungere alla definizione di alcuni *topoi* specificatamente fotografici, alla determinazione di alcuni generi che, seppure direttamente discendenti da altre tipologie di rappresentazione artistica, soltanto nella fotografia hanno trovato un appropriato modo di esprimere sino in fondo tutto il proprio potenziale. Di conseguenza la domanda da porre è sulla natura delle immagini fotografiche, sulla natura di questo specifico modo di rappresentare la realtà, sulle proprietà che un soggetto o un oggetto fotografato hanno di per se stessi e su quelle che il *medium* conferisce loro, esalta, reprime, valorizza o deprezza.

La contemporaneità è stata più volte definita in maniera semplicistica e con intento denigratorio come la civiltà delle immagini senza tuttavia valutare la portata reale di tale affermazione; le immagini sono state ritenute una forma gerarchicamente inferiore rispetto alla parola scritta per veicolare conoscenza e sapere, esse sono state considerate evanescenti e incapaci di raggiungere la profondità di significato della scrittura. Il Novecento è stato chiamato il secolo del cinema e le rapide e rarefatte immagini che lo hanno raccontato sullo schermo spesso sono state maggiormente apprezzate per la loro natura spettacolare e in maniera marginale per la loro capacità di essere una valida e peculiare rappresentazione degli avvenimenti che raccontavano; è stato inoltre sottovalutato il rapporto di necessaria interdipendenza che il secolo ha in maniera osmotica instaurato con il cinema né si è valutato sino in fondo come i due elementi di questa relazione abbiano trasmesso l'uno all'altro le proprie caratteristiche e vocazioni ²³.

Più valida e condivisibile è piuttosto la posizione che riconosce alle immagini fotografiche e cinematografiche nuove prerogative e proprie peculiarità, una differente modalità di espressione ma anche un nuovo modo di fare esperienza della realtà: basti per esempio pensare alla posizione di Béla Balázs per cui il cinema è la manifestazione di una nuova visione del mondo per mezzo di una invenzione tecnica; nella prospettiva del critico ungherese infatti il cinema segna per le masse il superamento della loro separazione dai tradizionali mezzi di comunicazione e di diffusione della cultura basati sulla scrittura. Dunque quest'arte può essere da chiunque immediatamente fruibile e comprensibile (fatte le dovute differenze di epoche, è lo stesso rapporto esistente tra il testo della *Bibbia* e la *Bibbia pauperum* degli affreschi di Giotto) e ha di conseguenza mutato il rapporto dell'uomo con le

immagini: l'uomo ha acquisito una nuova visibilità, si è rispecchiato in questa nuova tipologia di immagine e a partire da questa ha ricominciato a interrogarsi ²⁴.

Anche le riflessioni svolte negli stessi anni da Walter Benjamin possono essere un utile strumento per comprendere la natura specifica dell'immagine fotografica: al di là de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, già nel 1931 Benjamin aveva sviluppato alcune interessanti riflessioni nel breve saggio *Piccola storia della fotografia*, riflessioni capaci di sottolineare la svolta che le immagini riprodotte tecnicamente hanno comportato nella ridefinizione del rapporto uomo-realtà. La fotografia infatti a partire dalla sua invenzione e in maniera ancora più preponderante nei primi anni del Novecento è stata la prima pratica artistica che ha posto in maniera efficace il tema del rapporto arte/tecnica e della riproducibilità: la tecnica infatti si caratterizza come quel nuovo elemento capace di mutare radicalmente rispetto alle epoche precedenti la relazione tra il soggetto che agisce e questo suo fare, influenzare il mondo delle arti e caratterizzare queste per suo mezzo. Ma ciò che muta in prima istanza è il rapporto del soggetto con il mondo, l'idea che di questo egli ha e l'immagine che ne produce: «la natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio», si offre al contempo più in profondità, nei recessi più nascosti ma anche in maniera meno intelligibile poiché «al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall'uomo, c'è uno spazio elaborato inconsciamente» ²⁵. Ci troviamo dunque di fronte a un nuovo modo di relazione tra soggetto e opera, meglio ancora tra spettatore e opera d'arte: tale rapporto è necessariamente mediato, nella contemporaneità, secondo Benjamin dalla tecnica, dall'espansione della moderna tecnologia e delle scienze, da una sempre loro maggiore pervasività che si accompagna con il controllo e la manipolazione tecnica della realtà, degli uomini, delle loro scelte e della loro modalità d'agire.

I primi trent'anni del Novecento sono segnati dallo sviluppo tecnologico diffuso, da una nuova definizione dei concetti di spazio e di tempo, da quella che lucidamente Paul Valéry chiama «la conquista dell'ubiquità» che caratterizzerà ogni opera dell'uomo: le immagini «non esisteranno più solo in se stesse, ma ovunque ci sarà qualcuno, e qualche strumento. Saranno una sorta di fonte o di origine, e i loro benefici si troveranno o si ritroveranno interi dove si vorrà. Come l'acqua, il gas, la corrente elettrica giungono da lontano nelle nostre case per rispondere ai nostri bisogni con uno sforzo quasi nullo, così saremo alimentati da immagini visive o uditive, che appariranno e spariranno al minimo gesto, quasi a un cenno» ²⁶. Le opere dunque perderanno quella caratteristica di spiritualità, di eccezionalità per essere valutate secondo un differente parametro, quello della rispondenza immediata ai nostri bisogni, ai nostri desideri e alla nostra eclettica volontà del momento: l'oggetto e la sua immagine che riproduciamo tecnologicamente divengono maggiormente

flessibili e adattabili alle esigenze del fruitore, utilizzabili sino in fondo. Non bisogna infatti dimenticare che l'orizzonte entro cui avviene l'esperienza della realtà ha subito con l'invenzione della fotografia, come evidenzia Benjamin, una radicale modifica; l'«approfondimento dell'apercezione»²⁷ che ne consegue, fa sì che la percezione, da qualcosa di naturale, divenga qualcosa di tecnologico passando dall'occhio nudo alla lente dell'obiettivo della macchina fotografica; lo sguardo diviene di conseguenza qualcosa di meno naturale e maggiormente artificiale, voyeuristico e indagatore, diviene lo sguardo di un soggetto *dominus* sull'oggetto, capace di conoscere qualcosa che allo sguardo naturale sfugge. Percepriamo infatti una nuova natura, la percepriamo in maggiore profondità e con maggiore precisione: basti pensare al *surplus* di conoscenza che i risultati degli esperimenti di Muybridge presentati nel 1878 fornirono sul modo in cui un cavallo corre; oppure a quelli di poco successivi di Marey. E lo stesso Benjamin fa un esempio simile: la fotografia ci mostra qualcosa che all'occhio sfugge nell'osservazione dell'andatura di un uomo nel momento in cui «*si allunga il passo*»²⁸ e dimostra come l'immagine della realtà proposta dalla fotografia apre a una nuova percezione dello spazio. Emerge dunque in fotografia una nuova realtà, che seppure già presente, sfuggiva alla consapevolezza del soggetto, a una sua consapevole elaborazione e presa di coscienza. Di conseguenza possediamo e operiamo su parti più ampie, più consistenti di mondo, ne guadagniamo in capacità di andare in profondità; la macchina fotografica modifica radicalmente la nostra idea della realtà, cambia il nostro modo di agire.

Inoltre emergono differenti esigenze percettive, peculiarmente moderne:

Ora, il bisogno di avvicinare le cose a se stessi, o meglio alle masse, è intenso quanto quello di superare l'irripetibile e unico, in ogni situazione, mediante la sua riproduzione. Giorno per giorno si fa valere sempre più incontestabilmente il bisogno di impadronirsi dell'oggetto da una distanza minima, nell'immagine o meglio nella riproduzione. Ed è altrettanto incontestabile che la riproduzione, quale viene proposta dalle riviste illustrate e dalle attualità, si distingue dal quadro. In quest'ultimo l'irripetibilità e la durata sono intimamente intrecciate quanto, in quelle, la fugacità e la ripetibilità. Il fatto di spogliare l'oggetto della sua guaina, la distruzione dell'aura, è il contrassegno di una percezione in cui la sensibilità per tutto ciò che nel mondo è della stessa specie, è così cresciuta che essa riesce a reperire questa uguaglianza anche nell'irripetibile²⁹.

Si guardano quindi nuovi aspetti della realtà, si guarda il quotidiano e in esso si cerca qualcosa che sia al contempo ordinario ed extra-ordinario, si cerca nella vita di ogni giorno l'elemento singolare che spezza la monotonia del già visto e del conosciuto, quel particolare che seppure sotto i nostri occhi, sfugge alla rapidità della visione: si scopre a esempio la Parigi di Eugène Atget o la società tedesca di August Sander e per mezzo di queste fotografie si guarda in modo nuovo e

differente la realtà; poiché la fotografia è «una tecnica esattissima [, essa] riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto per noi non possiede più»³⁰. Queste riflessioni di Benjamin danno avvio a un nuovo modo di intendere la relazione tra soggetto e opera, meglio ancora tra spettatore e opera d'arte e ancora in maniera più generale tra soggetto e realtà: tale rapporto è necessariamente mediato nella contemporaneità secondo Benjamin dalla tecnica e da essa non è possibile prescindere:

Chiunque avrà avuto modo di osservare quanto più facile sia cogliere un quadro, e ancor più una scultura o addirittura un'architettura, mediante la fotografia che non nella realtà. La tentazione di attribuire la ragione di questo fenomeno semplicemente a una decadenza nella sensibilità artistica, a una decadenza dei nostri comportamenti, è troppo ovvia. Una simile interpretazione è contestata dalla constatazione di quanto, pressappoco contemporaneamente all'elaborazione delle tecniche riproduttive, si sia trasformata l'appercezione delle grandi opere. Esse non possono più venir considerate realizzazioni di singoli; sono diventate formazioni collettive, e ciò in una misura tale che la possibilità di assimilarle è addirittura legata alla possibilità di ridurne le dimensioni. In ultima analisi, i metodi di riproduzione meccanica costituiscono una tecnica della riduzione e sono d'aiuto all'uomo nel suo tentativo di dominare opere di cui, senza di essa, non sarebbe più possibile fruire³¹.

La fotografia dunque si affianca alla realtà, anzi diviene uno strumento per la conoscenza e la costituzione della realtà stessa, diviene la modalità moderna, tecnica diremmo, di percepire e di supplire ai limiti insiti nella nostra percezione: la differenza rispetto al passato risiede nel fatto che tali limiti non sono più considerati in maniera negativa per segnalare la decadenza rispetto all'epoca precedente; lo strumento tecnico è quel *medium* necessario per confrontarsi con un mondo che ha cambiato parametri di misurazione (basti infatti pensare alle contemporanee acquisizioni scientifiche di Einstein e Heisenberg).

È bene dunque interrogarsi in via preliminare sulla natura delle immagini, sul ruolo che esse svolgono nella contemporaneità e solo in una fase successiva sarà invece possibile comprendere le particolarità che le immagini fotografiche posseggono per ricercare un principio discriminante. Le domande preliminari verteranno dunque sul modo in cui intendiamo e utilizziamo le immagini, sul valore conoscitivo che a esse attribuiamo e sulle loro potenzialità: se inoltre si assume la prospettiva di considerare la nostra epoca come la civiltà delle immagini (e si accettano le differenti accezioni di questa definizione, ora positive perché portatrici di nuove modalità di conoscenza, ora negative perché l'abuso delle immagini causa una paradossale opacità e incapacità di significazione di queste) è bene riflettere sulle relazioni che queste innestano con il reale, sul significato che assumono termini quali essere e apparire, sulle influenze che immagini così tanto pervasive e onnipresenti possono avere sulla realtà e sulle modalità con cui la indaghiamo e la conosciamo.

Il termine immagine contiene in sé differenti significati che ne determinano sia la ricchezza di prospettive sia la problematicità per un'analisi: l'estesa polisemia e l'ampiezza dei possibili contenuti a esso riferibili deve essere tenuta insieme alle prospettive che l'aggettivo fotografico apre e determina. Qual è dunque il valore che si può riconoscere alle immagini fotografiche? Il Novecento ha evidenziato i limiti della scrittura, della parola detta; ha sottolineato spesso l'incapacità del linguaggio di dominare e nominare ogni cosa in maniera appropriata. Lord Chandos – il personaggio di Hofmannsthal che incarna la crisi della soggettività, i tentativi di un ripensamento del rapporto con la realtà e le varie modalità di riconfigurazione del rapporto fra uomo e mondo cui quella crisi dà esito – per esempio ha evidenziato come il linguaggio non possa dire tutto, come a un certo punto sia necessario arrendersi e prendere coscienza che le parole non riescono a esprimere la realtà oggettiva delle cose. Trasponendo tali considerazioni all'ambito del visuale, è possibile affermare che la fotografia può svolgere il ruolo di rappresentare le plurime dimensioni delle cose al di là della loro superficie; essa può tener conto dei dettagli poiché essi sono determinanti per la comprensione del tutto; la fotografia può dunque zoomare su di essi, rallentare la percezione, estrarre un momento dal fluire quasi indistinto della realtà, cambiare inquadratura, osservare una riproduzione parziale della realtà. Questo è ciò che può fare la fotografia e a partire da questo è possibile dare un nuovo senso al rapporto con la realtà di un io che stenta a essere ben determinato e definito:

Un inaffiattoio, un erpice abbandonato su un campo, un cane al sole, un povero cimitero, uno storpio, una piccola casa di contadini, in tutto ciò mi si può palesare la rivelazione. Ciascuna di queste cose, e mille altre consimili, su cui l'occhio suole scivolare con naturale indifferenza, può improvvisamente, in un qualsiasi momento che in alcun modo mi è possibile richiamare, assumere un colore nobile e toccante, che nessuna parola mi pare atta a rendere ³².

Sembra quasi che Lord Chandos cerchi consolazione sfogliando un catalogo di fotografie, passano davanti agli occhi alcune immagini di Talbot, oppure la mendicante cieca di Paul Strand, o ancora i paesaggi americani di Robert Frank: le immagini con la loro minore coercizione rispetto alle parole – ormai «ammuffite» – sono capaci di conservare il senso che quelle hanno perso perché non hanno la pretesa della rigida esattezza e consentono di «pensare col cuore», di «pensare in un elemento che è più immediato, più fluido, più ardente delle parole», di parlare la «lingua in cui parlano le cose mute» ³³.

Senza dubbio dunque a partire dalle immagini fotografiche è radicalmente mutato il ruolo delle immagini e la loro posizione è divenuta centrale nella comunicazione e nella conoscenza della realtà. Inoltre la rapida diffusione della fotografia, i costi limitati degli apparecchi e la facilità del loro utilizzo hanno rafforzato quel processo di desacra-

lizzazione dell'arte, di diffusione di essa tra le masse e nel quotidiano che già Benjamin aveva evidenziato negli anni Trenta del secolo scorso³⁴. È possibile quindi affermare che vediamo la realtà e viviamo la quotidianità sotto certi aspetti in maniera fotografica: piuttosto che far vedere la realtà così come è, la fotografia è un modo di vedere la realtà, di riorganizzare il percepito secondo certe caratteristiche che il *medium* impone.

2. *Fotografia e realtà*

La pretesa oggettività della fotografia è conseguenza della prima e più immediata differenza che questa ha con le altre forme di produzione dell'immagine: al momento della sua invenzione fu gioco forza sottolineare l'aspetto di riproduzione "fedele" della realtà, l'equivalenza tra le immagini e la realtà stessa. In una visione storica tuttavia è bene mettere in risalto piuttosto la prospettività dello sguardo fotografico, la non neutralità di ogni inquadratura: lo scarto esistente tra visione ordinaria e visione della macchina fotografica è stato di volta in volta sottolineato o limitato, senza, ciò nonostante, mai essere del tutto eliminato; è divenuto infine mezzo di espressione di ogni singola poetica, stile di ogni determinato fotografo.

In fin dei conti è possibile affermare che l'invenzione della fotografia non è stato altro che la presa di coscienza del modo di funzionamento del nostro occhio o, per essere più precisi, di alcuni di questi modi: la camera oscura era infatti un procedimento conosciuto e utilizzato sin dal secolo XI e sin dal Rinascimento furono prodotte delle immagini per mezzo di essa. La novità della fotografia risiede nel differente rapporto che il soggetto ha con lo strumento, nell'apparente inutilità del suo contributo nella produzione dell'immagine: in via del tutto teorica e astratta sarebbe possibile una produzione di fotografie senza alcun intervento umano, per il solo effetto della luce (si pensi a quanto accade con un autovelox o nelle cabine per le fototessere). Non stupisce quindi che la prima caratteristica che venne riconosciuta a questo tipo di immagini fu l'oggettività: dalle immagini della caverna del mito platonico alle fotografie molto è cambiato ed «essere stati educati con la fotografia non è come essere stati educati da immagini più antiche e più artigianali»³⁵ e un *surplus* di conoscenza (e quindi di potere sul mondo) va a esse riconosciuto conservandone la peculiarità.

Il presupposto da cui prendere l'avvio per l'analisi storico-teorica sulla natura della fotografia e delle immagini da essa prodotte deve necessariamente tener conto di una disputa che contraddistingue questa pratica sin dalle sue origini e che, seppure nel mutamento delle epoche e delle prospettive, è riconducibile all'opposizione tra realismo e artisticità, tra fedeltà alla realtà e artificio. Sin dalla nascita la fotografia è infatti sotto un duplice segno, una doppia natura: essa è al contempo il mezzo di riproduzione più fedele della natura e un mezzo di espres-

sione del soggetto fotografante. Insistere ora sull'uno ora sull'altro dei termini di questa duplice natura comporta una differente valutazione estetica delle immagini prodotte, un differente scopo della loro produzione: la fotografia è, nella prima ottica, una mera riproduzione di qualcosa già esistente in natura, una presa d'atto degli effetti della luce su un materiale sensibile; nell'altro caso invece l'accento viene posto sulla libertà del fotografo, dell'artista di interpretare per mezzo di una immagine prodotta tecnicamente una porzione di realtà. La disputa tra le due differenti concezioni ha segnato in maniera decisa i primi decenni di sviluppo della fotografia, ha posto ora l'attenzione sulla fedeltà al reale, ora sulle scelte che il fotografo compie nella composizione dell'inquadratura, nella scelta della focale; di conseguenza si è posto il problema relativo all'artisticità della fotografia e alla conseguente abilità che deve caratterizzare il fotografo-artista, alle modalità di manipolazione dello strumento tecnico per fini artistici ed espressivi contrapposti a quelli di precisione e corrispondenza al reale.

In questo quadro ovviamente non si può tralasciare il fatto che la visione della camera oscura e della macchina fotografica sono tutt'altro che neutre, passive e fedeli: questi dispositivi sono antropocentrici, risultati del modo di guardare dell'uomo e del suo modo di riprodurre in base alla prospettiva geometrica di origine rinascimentale; inoltre l'immagine prodotta è bidimensionale e perde dunque la tridimensionalità del reale; i piani prospettici sono fortemente modificati dalle differenti focali, dal tempo di esposizione e dall'apertura del diaframma; infine l'immagine è limitata dal bordo dell'inquadratura. La pretesa verità o veridicità della fotografia è dunque uno di quei miti che solo all'origine ha potuto trovare sostenitori e ha potuto essere assunto in maniera assoluta: una fotografia può mentire malgrado l'intrinseca connessione che intrattiene con il modello reale poiché l'intervento arbitrario e creativo del fotografo può ribaltare il senso di una immagine rispetto alla realtà che essa riproduce³⁶. Il compito della fotografia è di conseguenza non quello di riprodurre gli oggetti quali essi sono (né potrebbe mai farlo) bensì il suo compito è di produrre una determinata immagine della realtà dal punto di vista del fotografo: ciò significa che l'immagine fotografica dipende da come il fotografo vede la realtà, da come può fare una immagine di essa, dall'idea che se ne fa e che vuole trasmettere con la sua immagine. Ovviamente tutto ciò significa assumere un atteggiamento fotografico, prendere coscienza dei modi specifici di relazione immagine-realtà che la fotografia comporta: essa non è né copia (o imitazione) della realtà ma una forma di arte che si pone in maniera del tutto propria e differente rispetto alle precedenti per l'intrinseco rapporto che ogni immagine ha con il suo modello nella realtà.

Si tratta dunque di riconoscere la possibilità di comunicare per mezzo delle immagini poiché si attribuisce a esse una capacità di essere in determinate occasioni o contesti maggiormente performanti rispetto al

linguaggio, di essere più fedeli testimoni del pensiero: alcune immagini possono trasformare infatti la loro apparente minore determinatezza e i loro limiti rispetto alla complessità e all'articolazione del linguaggio in un elemento positivo e di efficace significazione; per far ciò è tuttavia necessario accantonare la falsa pretesa di oggettività e fedele rispondenza con la realtà e valorizzare piuttosto l'inevitabile scarto che ogni rappresentazione ha con il rappresentato. Come nel linguaggio parlato e scritto si utilizzano le metafore, le articolazioni con subordinate o incidentali al fine di raggiungere la piena intelligibilità che una semplice proposizione soggetto-predicatocomplemento non garantisce, così spesso è preferibile utilizzare anche solo una immagine per comunicare, per veicolare idee, per rappresentare immediatamente qualcosa che avrebbe bisogno di una complessa, poco chiara e non diretta articolazione linguistica: si riconosce dunque alle immagini una certa articolazione, una capacità comunicativa elevata in grado spesso di essere altamente espressiva. Non per questo però si attribuisce alle immagini la proprietà di dire sino in fondo e in maniera completa: anzi si sfruttano queste loro caratteristiche per mantenere la ricchezza, per conservare la molteplicità irriducibile del reale. È bene dunque tener presente che nel condurre un'analisi dell'immagine bisogna sbarazzarsi di alcuni pregiudizi che impediscono una corretta comprensione: innanzi tutto, seppure vi è una elevata somiglianza tra l'originale e la sua rappresentazione, le immagini non danno luogo a una sorta di linguaggio universale, immediatamente comprensibile; bisogna invece non confondere percezione e interpretazione poiché riconoscere un determinato oggetto in una immagine non vuol dire comprendere ed esaurire tutto il suo significato.

Ma ancora in maniera più radicale è il nostro guardare che ha delle precise caratteristiche capaci di informare anche la produzione di immagini: ritengo infatti che il tipo di visione che può essere indicato come modello epistemologico di una corretta e proficua visione fotografica sia un «guardare-attraverso» poiché «*il nostro stesso comune guardare è possibile precisamente a questa condizione: che si stia innanzi tutto in un mezzo che funziona come un insieme di stimoli, e senza che nello stesso tempo si guardi quel comune guardare e il mezzo in cui esso è possibile in un altro guardare o nel guardare di un altro, [...] così che il guardare-attraverso [...] condiziona e costituisce propriamente l'ente che siamo e il nostro guardare. [...] Per noi il guardare è anche e innanzi tutto un rendersi conto di guardare e quindi un parlare, almeno implicito, del "semplice guardare"*». Secondo questa prospettiva «il nostro guardare è non: un semplice guardare soltanto, ma: anche e nello stesso tempo un guardare-attraverso – o un prendere-le-distanze da, o un mettere-in-questione – il semplice guardare all'interno del guardare. [...] Il guardare-attraverso è piuttosto la condizione interna del semplice guardare e possiamo parlarne solo mettendo in questione, o interrogandoci su, il semplice guardare *mentre guardiamo, dall'interno*

*del guardare e mediante il guardare»*³⁷. Un guardare che costruisce, che non accetta passivamente ma capace di porre domande e di determinare un particolare punto di vista da cui poter produrre un'immagine. Ponendosi da questo punto di vista guardare non è uno statico percepire la realtà da parte di un soggetto contrapposto rispetto all'oggetto della visione ma è un operare sul reale, valutare i dati percepiti, svilupparli e ordinarli, metterli alla prova in una rappresentazione: un guardare quindi che sia innanzi tutto mettere in questione, che sia una prassi che opera sulla realtà, capace di coniugare vedere, pensare, conoscere e sapere. Percepire significa quindi trovare un senso, afferrare i nessi del reale e quelli tra il soggetto e la realtà, dare significato e ordinare i dati della visione, sfruttare la capacità dei sensi di interpretare lo sconosciuto. In fin dei conti il soggetto non vede semplicemente ciò che gli sta di fronte, ma la vista è intessuta di tutte quelle relazioni tra soggetto e oggetto, come risposta agli stimoli che la cosa vista suscita sul soggetto che vede: la cosa vista dunque induce a vederla in una certa maniera, il punto di vista da cui è vista la influenza evidenziandone certi aspetti e il momento della sua rappresentazione è la messa alla prova di queste dinamiche. Dunque da una parte riceviamo dai sensi più dati di quelli di cui abbiamo immediata coscienza – e tali informazioni vengono filtrate, scelte, fatte decantare, alcuni elementi vengono privilegiati a discapito di altri –; dall'altra riceviamo meno di quello che percepiamo e quindi aggiungiamo qualcosa ai dati bruti e diamo loro del senso. È utile di conseguenza ben distinguere la percezione dai dati immediati che l'occhio riceve poiché questi sono ancora allo stato non elaborato, non organizzati e quindi non immediatamente comprensibili: l'immagine allora è capace di significare appieno e di mostrarci sino in fondo la realtà rappresentata. Soltanto l'organizzazione dei dati percepiti dà luogo a ciò che può essere definito percezione, all'arricchimento della conoscenza e al progresso: la percezione visiva non è mera raccolta dei dati della realtà ma un'attività; l'occhio riceve dalla realtà più stimoli di quanti ne raccoglie, ma al contempo percepisce un numero maggiore di dati rispetto a quelli della realtà; in questo scarto risiede la parte attiva della visione, nel combinare i dati con le proprie conoscenze, nell'interpretarli, nell'integrarli, nell'acutezza stessa dello sguardo. Di conseguenza la visione non è qualcosa che dipende solamente dall'organizzazione dei dati visivi bensì investe in pieno tutte le capacità del soggetto: i dati percepiti vengono così modificati, aggiustati e coordinati con il sapere pregresso, vengono inseriti nella costruzione del sapere, nel proprio percorso formativo rimodulandolo e determinandolo in nuove forme. Vedere la realtà allora significa ricercare qualcosa che a una rapida osservazione sfugge, superare l'inerzia di uno sguardo opacizzato dall'abitudine e sforzarsi di percepire qualcosa di diverso, di estraneo: solamente così la visione è un «mettere-in-questione» e può di conseguenza apportare nuove conoscenze.

Non si tratta così di negare l'esistenza della realtà, né di considerarla una mera apparenza: essa esiste e su di essa si esercita l'esperienza. Attenersi ai dati provenienti dalla visione liberati dai tratti accidentali, tornare ai nessi fondamentali tra soggetto e realtà, mettere tra parentesi il mondo naturale e ogni giudizio su di esso è il fine della visione e della costruzione di immagini; la ricerca va allora svolta effettivamente sul campo, sui fenomeni; essa non è una semplice metodologia ma una sintesi continua di metodo e di descrizione dei fenomeni a partire da questo. Vedere perciò non significa vedere una cosa in sé; il soggetto deve fare una sintesi di differenti prospettive sino a cogliere la cosa in sé; il percepito non corrisponde immediatamente con il percepire ma questi due elementi sono opposti e correlati: il vedere è quindi costituire l'oggetto visto, dare ordine e forma alla percezione necessita costantemente la propria riattualizzazione.

L'obiettivo di colui che produce un'immagine è di rappresentare quel *surplus* di visione che rende l'immagine nuova e pienamente significativa: il fotografo, per esempio, dà vita a un nuova realtà con la sua opera, rende in maniera nuova anche gli oggetti più familiari e meglio conosciuti, il suo produrre immagini è determinato dalla propria visione del reale e al contempo la sua opera rappresenta in maniera nuova la realtà che egli ha visto. Con essa l'artista rende visibile la realtà interpretandola, rivelando una dimensione nascosta in un continuo rimando tra ciò che è visto e il soggetto che vede. Riprendendo quindi l'impostazione teorica di Garroni, l'obiettivo è di tentare di guardare attraverso, portare l'esperienza esterna al suo limite, per comprendere quale è la condizione che permette a questa esperienza di articolarsi in una immagine capace di essere rappresentativa dell'intero percorso.

3. *Percezione e rappresentazione: il nuovo orizzonte della fotografia e la fotogenia*

La ricchezza che riconosciamo alle immagini dipende in prima istanza dai significati che attribuiamo al termine: innanzi tutto possiamo definire le immagini come oggetti visuali sottoposti alla percezione; tali oggetti hanno inoltre una dimensione storico culturale che ne modifica il senso e di conseguenza le interpretazioni che un soggetto ne dà. Ma in maniera ancora più precisa: immagine può essere la forma con cui una cosa appare a colui che la guarda; immagine è la forma che un qualcosa assume quando viene ricreato nel processo di produzione artistica; ancora, immagine è la forma che si attribuisce a qualcosa di astratto o quella che assumono nella mente le cose pensate, ricordate, sognate. Sono inoltre immagini quelle della scienza e quelle prodotte tecnicamente: le lastre di una radiografia, le immagini di una TAC, le immagini che impressionano le pellicole ultraviolette o infrarosse. E ancora sono immagini le ombre, le impronte, quelle riflesse da uno specchio o da una superficie d'acqua.

Le immagini non sostituiscono quindi semplicemente un discorso o un testo, non si affiancano a esso né hanno bisogno di un testo, non sono semplicemente un'illustrazione di un testo: esse hanno una dimensione che possiamo definire "originaria" per cui una immagine fotografica è solamente fotografica, non traduzione in fotografia di un testo o di una immagine pittorica; lo stesso soggetto assume differenti caratteristiche se rappresentato con *media* differenti, se descritto a parole o presentato in una immagine. Un'immagine dunque è prodotta nella logica di una particolare *medium*, secondo e per mezzo delle caratteristiche che questo impone: basti pensare infatti al ruolo che nel Novecento le fotografie hanno svolto per documentare gli avvenimenti che hanno segnato il secolo, il ruolo di attendibili fonti storiche che hanno rivestito. Ma ancor oggi le immagini televisive o su internet (figlie dirette della fotografia) spesso assumono il valore di prova degli eventi che testimoniano, sono un'arma efficace di ogni strategia di propaganda; eppure se si riconosce questo valore alle fotografie è possibile che esse vengano manipolate e, di conseguenza, ribaltino questa loro funzione e siano false testimoni. Da qui la costante esigenza di interpretare le immagini fotografiche, comprendere la loro natura e la loro storia, di instaurare un rapporto tra immagine e realtà che dia la possibilità di cogliere i caratteri propri della realtà e quelli dell'immagine e quindi di articolare in maniera proficua i rapporti tra realtà e immagine.

Se si tratta dunque di tener ben presente la peculiarità delle immagini, le loro proprie modalità conoscitive irriducibili al linguistico, di dare il giusto peso al visuale, è bene sottolineare la natura visiva del pensiero. Già a cavallo degli ultimi decenni dell'Ottocento Konrad Fiedler aveva evidenziato l'autonomia della sfera del visuale e la necessità di approcciarsi a esso con strumenti propri e specifici; questi aveva dunque sottolineato l'esigenza di una corretta valutazione delle opere d'arte figurative per mezzo di criteri a esse consoni. Così se si vuole comprendere nel suo «contenuto essenziale» un'opera d'arte figurativa, esprimere una valutazione appropriata e affrontarla dal punto di vista che le è proprio – quello visuale – è bene secondo Fiedler sbarazzarsi di tutti quegli approcci che non sono capaci di evidenziarne lo specifico (per esempio quello storico artistico, quello filosofico, quello scientifico); l'arte va cercata per la via che le è propria a partire dalla corretta valutazione degli aspetti esteriori in quanto essi sono indice del significato intimo e reale delle cose. Non bisogna dunque compiere «in modo assai trasandato l'atto della percezione» come fin troppo spesso avviene; bensì la percezione deve essere «disinvolta, libera; non serve altro scopo né altra attività se non quella rivolta a se stessa»³⁸; ne consegue che l'attività artistica e le rappresentazioni a cui essa dà luogo nascono da una esigenza di ricerca, di conoscenza non differente da quella dell'attività scientifica (che a sua volta è anche una modalità

di raffigurazione): «la fantasia dell'artista, in fondo, altro non è se non quella facoltà immaginativa di cui tutti, in una certa misura, abbiamo bisogno per possedere il mondo come un mondo di apparenze visibili. [Essa] è quel che, spaziando con lo sguardo, raduna ciò che è lontano e che, in uno spazio limitato, evoca come per incanto la pienezza della vita celata ai sensi ottusi»³⁹. L'arte dà dunque forma al mondo, riorganizza in una forma ordinata e dotata di significato i dati provenienti dalla percezione che già sono dotati di un senso e consentono al soggetto di conoscere la realtà: l'artista in maniera precipua ha la capacità di produrre una rappresentazione significativa capace di mostrare dati della realtà che altrimenti potrebbero sfuggire alla percezione, dati della realtà organizzati con l'obiettivo di esprimere un significato. Lo stesso Fiedler infatti ha dimostrato che «l'esistenza di un oggetto visibile può consistere solamente nell'esser veduto o nell'esser rappresentato come veduto»⁴⁰ e che dunque vi è una particolare peculiarità nelle rappresentazioni visive che sono oggetto specifico del senso della vista; è bene inoltre liberarsi da pericolosi malintesi derivanti dall'errata ipotesi che la fotografia può invece produrre immagini fedeli della realtà poiché proietta su un piano la forma di un corpo⁴¹. Di conseguenza il soggetto percipiente acquisisce così il peculiare e autonomo significato del vedere, e «per lui non si tratterà più della semplice percezione di una realtà visibile, ma dello sviluppo e della formazione di rappresentazioni nelle quali la realtà si presenta anzitutto e soprattutto come realtà visibile»⁴², dunque rappresentazioni del reale che hanno caratteristiche prettamente visuali. I dati così acquisiti sono suscettibili di un'ulteriore elaborazione in una forma espressiva omogenea al materiale sensibile stesso: la rappresentazione visiva (figurativa nei termini di Fiedler) ha infatti la stessa natura della percezione visiva e con essa «possiamo realizzare per l'occhio ciò che l'occhio fornisce alla nostra coscienza»⁴³; l'artista infatti ha la capacità di passare efficacemente dalla percezione immediata della realtà all'espressione figurativa, di passare senza soluzione di continuità dall'occhio e dal cervello alla mano e di produrre dunque un'immagine capace di mostrare, grazie alla sua struttura formale, aspetti della realtà che altrimenti ci sfuggirebbero.

Quindi evidenziare che la percezione visiva è attività conoscitiva significa accostarsi al visuale secondo le modalità che gli sono proprie:

chi dipinge, scrive, compone, danza [...] pensa mediante i propri sensi. Questa connessione tra percezione e pensiero finì per dimostrarsi niente affatto specifica delle arti: riesaminando quanto si conosce sulla percezione, e sulla vista specialmente, mi resi conto che i notevoli meccanismi mediante i quali i sensi comprendono l'ambiente altro non sono se non esattamente le medesime operazioni descritte dalla psicologia del pensiero. Per converso, molte erano le prove del fatto che il pensiero realmente produttivo, in qualsiasi campo conoscitivo, si produce nel campo dell'immaginazione⁴⁴.

Al di là dunque di ogni frattura tra senso e pensiero, Arnheim sottolinea la natura percettiva, visuale dell'attività conoscitiva e si oppone alla contrapposizione classica (quantomeno a partire dalla diffidenza per le immagini da Platone in poi) tra vedere e pensare, percezione e ragionamento; né d'altro canto è possibile distinguere e contrapporre il momento della raccolta delle informazioni e la loro elaborazione da parte della mente: «Evidentemente dunque la mente, per potersi misurare col mondo, deve adempiere a due funzioni. Deve raccogliere l'informazione, e deve elaborarla. [...] Soltanto a causa del fatto che la percezione coglie i tipi delle cose, vale a dire i concetti, il materiale percettivo si rende utilizzabile al pensiero»⁴⁵.

Se dunque alle immagini è riconosciuta una specifica capacità di comunicare e di significare e queste loro funzioni sono attivate al momento della loro fruizione è necessario superare la tradizionale ma errata antitesi tra vedere e pensare: «si è tentati di dire che l'organismo integri una capacità passiva di ricezione con una capacità diversa, e attiva di elaborazione. [...] È ben noto che l'immagine mentale del mondo esterno differisce in misura rilevante dalla proiezione retinica. Sembra pertanto naturale attribuire tali differenze a manipolazioni che si verifichino dopo che il senso della vista abbia compiuto il proprio lavoro». Lo sguardo che si posa sul mondo «diretto dall'attenzione, focalizzando la ristretta gamma della visione più netta ora su questo luogo, ora su quello» fa sì che «il mondo che emerge da quest'esplorazione percettiva non sia [è] immediatamente dato». L'interazione tra vedere e pensare è tuttavia intrinseca: «la virtù grandissima della visione è che non solo si tratta di un "medium" estremamente articolato, ma che il suo universo offre informazioni inesauribilmente ricche circa gli oggetti e gli eventi del mondo esterno. Pertanto la vista è il "medium" primario del pensiero». Inoltre le possibilità della vista non sono soltanto immediatamente disponibili alla mente bensì «sono indispensabili per il suo funzionamento»⁴⁶.

Di conseguenza «le operazioni conoscitive chiamate pensiero non sono privilegio di processi mentali posti al di sopra e al di là della percezione, bensì gli ingredienti essenziali della percezione stessa. Mi riferisco ad operazioni quali l'esplorazione attiva, la selezione, la capacità di cogliere l'essenziale, la semplificazione, l'astrazione, l'analisi e la sintesi, il completamento, la correzione, il confronto, la risoluzione di problemi, nonché la combinazione, la distinzione, l'inserimento entro un contesto. Tali operazioni non sono prerogativa di nessuna singola funzione mentale; sono il modo in cui la mente, tanto dell'uomo che dell'animale, tratta, ad ogni livello, il materiale conoscitivo»⁴⁷. Vedere un'immagine, comprenderne il senso, capire il messaggio che essa veicola è connesso al fatto

che nella percezione della forma sta il germe della formazione dei concetti. Mentre

l'immagine ottica proiettata sulla retina è una registrazione meccanicamente completa del suo corrispondente fisico, il corrispondente percettivo visivo, invece, tale non è. La percezione della forma consiste nel cogliere gli elementi strutturali che si trovano entro il materiale di stimolo, o che ad esso vengono imposti. Solo raramente tale materiale è esattamente conforme alle configurazioni che acquisisce nella percezione. [...] La percezione consiste nell'adattare il materiale di stimolo a stampi di forma relativamente semplice, che io chiamo concetti visivi o categorie visive. [...] Quel che importa è che un oggetto, che si stia guardando, può dirsi veramente percepito soltanto nella misura in cui corrisponde ad una qualche configurazione organizzata ⁴⁸.

Dunque in questa prospettiva ogni immagine, ogni rappresentazione consente l'apertura a quella dimensione altra che arricchisce e completa l'orizzonte umano, primo passo per una ricerca che attraverso i differenti *media* porti alla comprensione dei processi mentali alla base della produzione e della fruizione dell'arte e, di conseguenza, del mentale *tout court*: lo sforzo dell'arte è uno sforzo di immaginazione volto a coniugare al meglio la rigidità del *medium* con la libertà dell'artista allo scopo di creare un nuovo oggetto dalla forma appropriata, equilibrato e stabile. Queste rappresentazioni della realtà sono dunque frutto di un'attività intelligente, di una percezione intelligente (allo stesso modo l'inquadratura non è riproduzione passiva), rielaborazioni che devono essere valutate in base all'appropriata capacità di traduzione del percolato nel determinato *medium*, della riuscita trasposizione del concetto percettivo in un concetto rappresentativo: una prospettiva dunque che coniugando percezione e pensiero offre un'opportuna spiegazione del mentale, evidenzia la compresenza di capacità dell'intelletto e dell'immaginazione nel quotidiano funzionamento della mente e confermi che «la percezione, nel suo senso più ampio, deve includere la capacità mentale di produrre immagini, ed il suo rapporto con l'osservazione sensoriale diretta» ⁴⁹. È dunque ribadito il legame tra immagini e pensiero, la familiarità tra le arti visive e il pensiero visivo, il nesso tra le funzioni specifiche dell'arte di creare bellezza, ordine ed equilibrio, di rendere visibile l'invisibile, e quelle che essa condivide con tutte le altre forme di pensiero: la selezione e l'organizzazione dei materiali, la necessità di cogliere i tratti essenziali per rappresentare un senso, per essere intelligibili e coerenti poiché «la bellezza estetica è il corrispondente isomorfo tra quanto si dice e il modo in cui lo si dice» ⁵⁰.

Un altro elemento da tener presente è l'effetto che le immagini producono sulla conoscenza, le modalità con cui determinano l'idea che ci facciamo della realtà; anche in questo caso la natura visiva del pensiero può dare utili indicazioni: «l'organizzazione percettiva non si limita al materiale direttamente dato, ma ne registra le estensioni invisibili come parti genuine del visibile. [...] Il fatto conoscitivo coinvolto in tale processo consiste nel respingere la totalità di una configurazione che si presenta e nel reinterpretarla come parte di un tutto più ampio e strutturalmente migliore» ⁵¹. La ricchezza di dati percettivi delle situazioni di vita obbliga il soggetto percipiente a concentrarsi

su determinati elementi: in tali occasioni la percezione della forma opera soltanto in maniera parziale. Ma vi è una situazione differente che implica la percezione in una modalità maggiormente impegnativa: «è nelle opere d'arte, ad esempio nei quadri, che si può osservare in qual modo il senso della vista impieghi al massimo livello la sua capacità di organizzazione». Così come la selezione di un determinato soggetto da parte di un artista prevede una riorganizzazione di «tutta la materia visibile in modo che si adatti ad un ordine da lui scoperto, inventato, depurato», allo stesso modo percepire un'opera d'arte è complesso e laborioso: «nel caso tipico, l'osservatore parte da un qualche punto, cerca di orientarsi per quanto riguarda la struttura principale dell'opera, ricerca le accentuazioni, sperimenta un possibile reticolo per verificare se si adatti al contenuto totale, e così via. Quando l'esplorazione ha successo, si vede che l'opera riposa confortevolmente entro una struttura congeniale, che illumina per l'osservatore il significato dell'opera stessa»⁵².

Il rapporto tra realtà e rappresentazione trova dunque una nuova articolazione con la fotografia e il cinema poiché essi hanno posto in maniera peculiare rispetto alle altre arti figurative il rapporto realtà-rappresentazione: infatti l'elevato grado di verosimiglianza delle immagini fotografiche e cinematografiche e la conseguente illusione di realtà che esse comportano hanno articolato in maniera differente rispetto al passato i nessi che si creano tra l'immagine e il suo modello reale e hanno di conseguenza determinato la necessità di elaborare nuove modalità di spiegazione. Il problema del rapporto realtà-rappresentazione è ovviamente un tema classico della riflessione estetica che trova nuove articolazioni problematiche quando alla definizione dei due termini in questione concorrono nuovi elementi che li specificano: per esempio con lo sviluppo della tecnica – fondamentale in pratiche quali fotografia e cinema – si pone il problema di come questa influisca nella determinazione del concetto di arte; da maestria, da corretta applicazione delle regole che sottostanno a ogni specifica arte secondo l'originario significato, la tecnica diviene elemento che determina fortemente la natura di una pratica come la fotografia o il cinema interponendo tra l'artista e la realtà uno strumento, un mezzo meccanico e tecnologico, un mezzo le cui rigide caratteristiche tecniche determinano fortemente il tipo di rappresentazione. Tutto ciò ha senza dubbio aspetti positivi, basti pensare alle riflessioni di Benjamin secondo cui

con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'occhio che guardava dentro l'obiettivo. Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare, il processo della riproduzione figurativa venne accelerato al punto da essere in grado di star dietro all'eloquio. L'operatore cinematografico nel suo studio, manovrando la sua manovella, riesce a fissare le immagini alla stessa velocità con cui l'interprete parla⁵³.

E seppure la perdita dell'aura è la conseguenza di questa novità, essa deve essere vista come inevitabile e precipua caratteristica di queste nuove pratiche, come necessaria evoluzione che comporta un nuovo concetto di arte il cui specifico è l'elemento tecnico: vi è dunque la necessità di una nuova teoria per un nuovo modo di fare immagine della realtà.

Dunque con la fotografia e con il cinema il principio della mimesi cessa definitivamente di essere un riferimento privilegiato, soddisfacente e sufficiente per spiegare la relazione realtà-rappresentazione seppure in maniera che può apparire paradossale: raggiunta infatti la massima fedeltà tra modello e rappresentazione per mezzo dell'azione oggettiva della luce che impressiona la pellicola, è necessario individuare un nuovo modo per spiegare la natura di questo rapporto che non si limiti a constatare la corrispondenza raggiunta ma che anzi si insinui nel ridotto scarto esistente per evidenziarne la peculiarità. È necessario quindi insistere sulla discontinuità tra realtà e immagine, sullo scarto in cui si inserisce l'azione del soggetto, sulle infinite possibilità tra le quali questi si trova a operare e sui limiti che l'apparecchiatura tecnica ha in maniera intrinseca e di conseguenza impone al suo utilizzatore. La valutazione dei limiti imposti dal mezzo come specifico positivo è la posizione di Arnheim che per molti versi è paradigmatica per l'enucleazione di questa rosa di problemi poiché si pone cronologicamente all'inizio dell'epoca del cinema e pone a oggetto i temi fondamentali della nuova arte e al contempo tesse i fili con la fotografia, la pratica di cui il cinema è un evidente sviluppo: dunque i limiti tecnici-formali del film (mancanza della terza dimensione, mancanza del colore, riduzione della profondità di campo, limitatezza dell'immagine) divengono mezzi e qualità specifiche del film come arte e «le stesse proprietà che rendono la fotografia e il cinema forme soltanto imperfette di riproduzione, possono essere le forme indispensabili d'un mezzo artistico»⁵⁴.

Le immagini fotografiche e cinematografiche dunque sono rappresentazioni della realtà profondamente caratterizzate dal modo in cui esse sono prodotte; sono immagini capaci di fornire un apporto di nuova conoscenza rispetto all'oggetto rappresentato: la relazione realtà-rappresentazione su cui sono fondate necessita quindi di un discrimine che possa render conto delle analogie e delle differenze, ne possa chiarire i rapporti e determinare i rimandi dall'una all'altra. È possibile interrogare il rapporto realtà-rappresentazione ponendosi questa domanda: "Quali sono le qualità e le caratteristiche possedute in natura dall'oggetto fotografato e quali invece sono proprie della rappresentazione dell'oggetto?". Altrimenti detto: "Cos'è che rende ben riuscita, bella, una rappresentazione fotografica?". La nozione in gioco è dunque quella di fotogenia che può ben funzionare allo scopo propostoci poiché, nei suoi possibili differenti significati, è capace di tener conto dei diversi elementi sino ad ora emersi e dare inoltre spunto a interessanti riflessioni.

Alla nozione di fotogenia è possibile ricondurre tre principali significati: (1) prodotto dalla luce (significato etimologico); (2) che dà un'immagine netta e ben contrastata; (3) capacità di un oggetto riprodotto in un'immagine di produrre un effetto estetico superiore rispetto a quello che produce naturalmente. In via preliminare è ancor possibile definire la fotogenia come la efficace riuscita tecnica ed estetica di una immagine grazie all'adeguato utilizzo delle capacità tecniche necessarie alla sua realizzazione: la fotogenia diviene così la chiave di volta per comprendere il linguaggio fotografico e cinematografico. Tale nozione è infatti elemento capace di mediare i due aspetti che determinano la natura della fotografia e del cinema, quello tecnico e quello artistico, per mezzo dei due significati principali: l'immediato riferimento alla natura tecnica della pratica è evidenziato dal primo significato; mentre il secondo è capace di evidenziare la pregnanza artistica della pratica. La differente declinazione dei rapporti tra questi due termini segna i diversi modi di intendere la fotografia, di creare nella rappresentazione fotografica i nessi tra realtà e rappresentazione.

Da questa definizione scaturiscono alcune domande che formeranno il nucleo teorico di questa ricerca: la fotogenia è una proprietà degli oggetti o una qualità che essi assumono se ben fotografati e ripresi? Per esempio: perché nessuno si soffermerebbe mai a osservare una forchetta poggiata sul bordo di un piatto ma si ferma a osservare la forchetta fotografata da André Kertész⁵⁵? La risposta a questa domanda contiene in sé la spiegazione della natura della fotografia, del valore che essa assume e della sua capacità di mostrare in maniera differente la realtà quotidiana: compito del fotografo è di produrre un'immagine che perfezioni un particolare modo di guardare la realtà, di produrre un'immagine della realtà precisa e dettagliata, approfondita e completa, capace di esaurire momentaneamente e sotto un determinato riguardo una porzione di realtà. Una possibile spiegazione potrebbe riguardare il fatto che a essere fotogenico sia il dettaglio: la fotografia è cioè capace di mostrare dettagli che l'occhio nudo non percepisce consapevolmente; quindi è fonte di fotogenia, di un *surplus* di conoscenza che spesso sfugge alla definizione. Il rovescio della medaglia di questa posizione: mostrando in una foto ben fatta (cioè fotogenica) un oggetto conosciuto si esalta la sua stessa natura, lo si conosce meglio, lo si rappresenta con un qualcosa in più, più approfonditamente. La buona e appropriata rappresentazione è dunque frutto del principio creativo del soggetto che crea l'immagine e consente al fruitore di ricevere un arricchimento: riprendendo i termini della *Piccola storia della fotografia* di Benjamin «l'osservatore sente il bisogno irresistibile di cercare nell'immagine quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine»⁵⁶, quell'istante decisivo capace di dare un senso all'immagine che abbiamo indicato come la qualità fondamentale della fotografia.

4. Siegfried Kracauer: *l'atteggiamento fotografico*

A questo proposito risulta fondamentale per l'ulteriore approfondimento e contestualizzazione dei temi sino a ora proposti la riflessione sul cinema di Siegfried Kracauer poiché tesse rapporti di discontinuità e nessi tra quest'arte e quella da cui essa deriva, la fotografia. Il cinema è infatti uno sviluppo di quest'ultima e con essa condivide la naturale propensione a rappresentare il mondo circostante; entrambe impongono delle specificità espressive che devono essere assecondate e che anzi costituiscono la logica espressiva del mezzo e le peculiarità più interessanti; è proprio a partire da queste che un'indagine teorica che voglia comprenderne la natura deve muovere. In questa sede ci limiteremo all'analisi relativa alla fotografia con alcuni semplici rimandi al cinema che riterremo necessari per una maggiore e più completa intelligibilità: si tenga tuttavia presente che l'analisi sulla fotografia di Kracauer è finalizzata alla più complessa elaborazione di una teoria del film di cui dunque costituisce un necessario precedente sviluppo.

Il nesso profondo con la realtà fisica, già evidenziato dal sottotitolo *Ritorno alla realtà fisica*, è utile per comprendere al meglio l'intento teorico di Kracauer e rendere conto del ruolo svolto dalla fotografia – e in maniera ancora più specifica dalla fotogenia: l'interesse del teorico tedesco per la fotografia è preliminare all'analisi del film poiché l'obiettivo primario è di distinguere un tipo di cinema «fotografico» da uno di tipo «cinematografico»⁵⁷. Il primo si basa evidentemente sulla fotografia e sugli aspetti che Kracauer riconosce a questa pratica; l'altro invece, sfruttando le possibilità del montaggio e facendo di questo la sua primaria proprietà tecnica, apre a nuove caratteristiche. Non è questa la sede, come già detto, di analizzare nella sua completezza la *Teoria del film* né di sviluppare analogie e differenze tra cinema e fotografia: ci soffermeremo dunque soltanto sulle caratteristiche della fotografia e del cinema fotografico e su quelle proprietà tecniche che esse hanno in comune; ripercorriamo comunque le enunciazioni principali di Kracauer prima di addentrarci nella logica espressiva del mezzo fotografico.

La natura del cinema che principalmente interessa Kracauer è evidenziabile nella linea che lo considera come «sviluppo della fotografia» e concentra i suoi interessi nell'«inclinazione naturale per il mondo visibile che ci circonda. Il cinema è veramente tale quando registra e rivela la realtà fisica»: di conseguenza «le opere cinematografiche sono fedeli al loro mezzo nella misura in cui penetrano il mondo che abbiamo dinanzi agli occhi»⁵⁸. Quindi il cinema è un modo di vedere la realtà, di concentrare l'attenzione su alcuni aspetti che magari solitamente sfuggono o si perdono nel caos della quotidiana percezione della realtà. L'ottica di Kracauer fa dunque riferimento al contenuto dell'opera, si propone come «un'estetica materiale»⁵⁹, capace di sottolineare il rapporto tra realtà e rappresentazione specifico del cinema

e della fotografia. La natura del mezzo fotografico, le forme che esso determina sono dunque quelle fondamentali per condurre l'analisi: l'estetica del film si deve basare sulle intrinseche qualità formali del mezzo; la registrazione visiva della realtà è capace di rivelare un'altra realtà, un "vedibile" che la percezione normale lascia sfuggire; la macchina da presa mostra una dimensione della realtà che con altri mezzi rimarrebbe nascosta. Come si vede, questi presupposti sono di natura fotografica, insistono ancora una volta sulla discendenza del cinema dalla fotografia: le origini di questa infatti evidenziano già delle caratteristiche sufficienti a delimitare e definire il mezzo, a far sì che le immagini da esso prodotte siano in maniera specifica fotografiche. *L'excursus* storico che abbiamo condotto ha già infatti evidenziato come alle sue origini la fotografia abbia cercato di marcare delle qualità specifiche discriminanti capaci di renderla una pratica autonoma; abbiamo inoltre visto come questo processo abbia a volte condotto a degli eccessi e dei fraintendimenti sulla natura delle immagini fotografiche, sulla pretesa della loro oggettività più o meno totale; eppure di volta in volta e con i limiti accennati si è messo a fuoco un nuovo modello di relazione tra immagine e realtà che ha fatto della fotografia un esempio specifico. Ripercorrendo le principali circostanze che portarono alla invenzione della fotografia, le reazioni e le prime argomentazioni teoriche, Kracauer evidenzia le più importanti conseguenze teoriche ed estetiche di questi avvenimenti e le esigenze capaci di sottolineare che «le opere realizzate entro i limiti d'un particolare mezzo d'espressione sono esteticamente tanto più soddisfacenti quanto più si fondano sulle qualità specifiche del mezzo»⁶⁰; il positivismo, la nascita della borghesia, l'industrializzazione, la visione scientifica della realtà capace di superare le istanze metafisiche, si sposano con le immagini della realtà che la fotografia produce; la disputa tra le differenti concezioni della fotografia e il rapporto con le altre arti; il differente valore da attribuire alle fotografie in quanto copie della natura e le dispute tra fotografi d'arte e realisti; i limiti degli interventi umani nella gestione del mezzo tecnico, gli artifici e i trucchi del mestiere. Tutti questi elementi secondo Kracauer hanno in comune il tentativo di «valutare la qualità e il grado di creatività che si può ottenere con una riproduzione fotografica»⁶¹ e sottolineano la peculiarità della fotografia di non essere né un'arte secondo i canoni tradizionali né tanto meno una semplice imitazione o riproduzione della realtà. Dispute di tal genere hanno segnato l'ulteriore sviluppo della storia della fotografia e hanno riarticolato i termini in questione: si è sottolineato la capacità delle fotografie di «aprire nuove e finora inaspettate dimensioni alla realtà»; seguendo la posizione dei fotografi realisti la fotografia «non solo ha notevolmente ampliato la nostra visione ma l'ha anche adattata alla posizione dell'uomo in un'era tecnologica»⁶², essa ha sottolineato la relatività di ogni punto di vista rendendo legittima e intelligibile ogni

differente riproduzione di un medesimo oggetto dagli infiniti punti di vista possibili; ha inoltre reso familiari prospettive non tradizionali, dimensioni degli oggetti inconsuete, ha fatto sì che dettagli minimi perdessero la loro apparente insignificanza⁶³.

Il fotografo che voglia sfruttare a pieno il proprio mezzo espressivo deve, secondo Kracauer, essere necessariamente realista, deve assumere un *atteggiamento fotografico*, deve produrre immagini capaci di rivelare le proprietà specifiche del *medium*: le fotografie che maggiormente ci attirano e ci colpiscono, che riteniamo dunque meglio riuscite, sono quelle che sottolineano il loro essere delle fotografie, quelle in cui percepiamo qualcosa di specificamente fotografico, quelle che hanno qualcosa della realtà e la mostrano in maniera immediata ma non oggettiva, senza alcuni filtri tipici delle altre modalità di rappresentazione, quali in prima istanza quella pittorica. Inoltre la fotografia evidenzia, nel suo rapporto con la realtà, la presenza di un qualcosa di casuale, fortuito: ha un carattere connesso alla immediatezza, alla fragranza del reale che essa riesce a rendere in maniera naturale, non artificiale o ricercata (come per esempio quella del pittore che dipinge un *trompe l'œil*, tecnica che necessita di una grande abilità e maestria e che fa della complicatezza e del lavoro la sua caratteristica principale mentre la fotografia fa ciò in una maniera che potremmo definire immediata e naturale). Il rapporto immagine-realtà in fotografia inoltre si caratterizza per una sorta di apertura, di connessione tra gli elementi all'interno dell'inquadratura e ciò che ne resta fuori per la precisa scelta del fotografo che nella sua immagine seleziona una determinata parte di realtà dando a essa un nuovo e ben preciso significato anche in rapporto a ciò che ha escluso. E ciò vale in maniera ancora più precisa per il ritratto fotografico: se è evidente che i celebri peperoni fotografati da Weston non sono soltanto delle immagini di peperoni, ancora di più la scelta del fotografo di fare una determinata inquadratura in un ritratto, di evidenziare una determinata espressione presuppone un'esortazione al fruitore a comprendere la intera complessità del soggetto fotografato. Ciò che deve dunque fare il fotografo per essere veramente tale è riuscire a tenere insieme la necessaria fedeltà al reale – cioè la stretta connessione che ogni fotografia ha con una realtà che per mezzo di una azione chimico-fisica, sostanzialmente indipendente dalla volontà e dall'azione del fotografo, impressiona una superficie sensibile alla luce e testimonia innanzi tutto che un determinato oggetto è stato innanzi all'obiettivo – con la propria libertà, la propria azione creativa che dal mezzo tecnico più che essere limitata è, potremmo dire, determinata. Le immagini che un fotografo produce sono dunque interpretazione della realtà, lettura della realtà per mezzo di un ben determinato mezzo espressivo che impone delle barriere ma che per questo stesso motivo invita il fotografo a esercitare la sua azione in tutte quelle scelte che possono assecondare la propria creatività: scelta della focale, delimita-

zione dell'inquadratura, illuminazione. Quando dunque Kracauer sostiene che fotografia e cinema sono gli strumenti ideali per registrare e rivelare la realtà, non intende fare un elogio dell'oggettività delle immagini che queste due pratiche producono né ritiene che esse siano fedeli riproduzioni della realtà; Kracauer evidenzia soltanto lo specifico originario delle due attività, l'orizzonte imprescindibile che esse prevedono, la caratteristica principale che, una volta che viene assunta in maniera positiva e non come limite, determina le prime e peculiari modalità espressive di fotografia e cinema.

Nell'analisi di Kracauer sono tre i termini che possono spiegare quale sia il principio estetico alla base della fotografia capace di far sì che essa valorizzi tutte le proprie caratteristiche: «1) l'atteggiamento del fotografo nei riguardi del proprio mezzo; 2) le naturali inclinazioni della fotografia; 3) le virtù specifiche delle fotografie singole»⁶⁴. Il primo elemento prevede che il fotografo faccia un passo indietro rispetto allo specifico tecnico della fotografia, cioè ne asseconi la tendenza realista insita: in buona sostanza il fotografo deve far esprimere la realtà che ha di fronte, per usare i termini di Talbot, deve far sì che l'immagine sia composta dalla matita della natura. Ciò ovviamente non comporta una scomparsa della soggettività del fotografo a vantaggio di una pretesa oggettività della fotografia: «i fotografi non si limitano a copiare la natura ma la sottopongono a una metamorfosi, trasferendo su un solo piano i fenomeni tridimensionali, spezzandone i legami con l'ambiente e sostituendo il nero, il grigio e il bianco alla varietà dei colori naturali»⁶⁵. L'attività creativa del fotografo, le sue inevitabili scelte nell'organizzazione e composizione di una immagine hanno un limite invalicabile nelle qualità e nella struttura dell'oggetto fotografato, nelle sue contingenze spazio-temporali; eppure il fotografo deve opporre a queste la sua autonomia e la sua volontà, in una tensione continua che dà senso alla immagine che produce: in fondo il fotografo crea un'immagine a partire dai dati provenienti dalla realtà, vincolato da questi ma al contempo l'immagine è frutto del suo modo soggettivo di vederla in una «giusta» mescolanza della sua fedeltà al reale e dei suoi sforzi creativi: mescolanza, cioè, in cui questi ultimi, per quanto fortemente sviluppati, cedono il passo alle esigenze della prima»⁶⁶. Il lavoro del fotografo non è quindi di esprimersi in maniera del tutto autonoma rispetto al modello della realtà che ha scelto, bensì deve mediare la propria autonomia e libertà con i dati che la realtà gli impone e con i limiti del mezzo tecnico che utilizza; sottolineare la stretta connessione della fotografia con la realtà fisica, con l'oggetto fotografato non pone un limite alla libertà e alla creatività del fotografo ma anzi ne conferma e rilancia le capacità: un materiale di lavoro rigido e vincolante stimola la fantasia del fotografo, gli impone di reinterpretare i dati provenienti dal reale in maniera nuova e significativa.

Il secondo elemento che Kracauer analizza prende in considerazione

ne le inclinazioni naturali dell'atteggiamento fotografico: rendere «la natura al vivo, la natura quale esiste indipendentemente da noi», nei suoi aspetti più caratteristici e naturali; renderla in maniera immediata, ponendo l'accento «sui fatti casuali»⁶⁷, sull'istante saturo di dinamismo colto al volo; rendere in una immagine non solo i contenuti presenti in essa ma anche quelli che rimangono fuori dell'inquadratura poiché la realtà è inesauribile in una immagine. Queste inclinazioni sottolineano ancora una volta l'importanza di esprimersi in maniera consona al mezzo prescelto e di assecondarne le caratteristiche specifiche. Ancora una volta, sottolinea Kracauer, è bene concentrare l'attenzione sulla fruizione delle fotografie e su quelle legittime aspettative che esse soddisfanno, sulle virtù specifiche della fotografia, terzo punto sopra indicato: ogni fotografia porta con sé una certa credenza poiché testimonia un momento del passato e lo rilancia nel presente; l'ingrandimento di un particolare mostra qualcosa che nella realtà ci sfugge o che neanche immagineremmo. Ma ancor di più, le fotografie «fondono [...] desiderio di conoscenza e senso della bellezza. Spesso le fotografie irradiano bellezza perché soddisfano questo desiderio»⁶⁸, ci mostrano insomma qualcosa della realtà fisica che, seppure sia sotto i nostri occhi, rimane altrimenti opaca e priva di significato e interesse: mostrano insomma «lo sforzo particolare e veramente creativo compiuto dal fotografo nel rappresentare aspetti significativi della realtà fisica senza cercare di sovrapparla, in modo che il materiale grezzo su cui si concentra rimanga intatto e divenga al tempo stesso trasparente»⁶⁹.

In conclusione dell'analisi della posizione di Kracauer possiamo dunque evidenziare che vi è un qualcosa in più che il fotografo sottolinea ed evidenzia nella sua immagine, una nuova qualità che egli imprime all'oggetto fotografato quando sfrutta a pieno tutte le qualità specifiche del mezzo espressivo.

In sintonia con questa posizione è interessante anche quella di Heinrich Schwarz che, mantenendo connessi i problemi della tecnica fotografica e quelli della ricerca artistica, evidenzia l'emergere di leggi estetiche proprie della fotografia: la macchina fotografica, ben lungi dal duplicare semplicemente la realtà, la trasforma, ne astrae una parte in base a «una certa organizzazione razionale ed emotiva che permette di eliminare il disordine e, per quanto possibile, l'imprevisto, e che contemporaneamente, conferisce alla creazione finale un alto significato artistico»⁷⁰. La dialettica con il mezzo meccanico che vincola l'artista si risolve dunque per mezzo della libertà del fotografo di gestire e «dominare» la componente tecnica (scientifica), di regolare le funzioni del mezzo a tal punto da essere certi che due fotografie scattate nelle medesime condizioni ottiche non saranno mai identiche. Ovviamente rispetto ad altre pratiche artistiche, la pittura in prima istanza, la fotografia ha la necessità di un oggetto determinato da riprendere: su questa relazione è, a mio avviso, necessario porre l'attenzione sino a de-

terminare delle caratteristiche necessarie e sufficienti per la definizione dei rapporti tra soggetto fotografante, oggetto fotografato e fotografia. L'artisticità della fotografia dunque dipende dalla capacità del fotografo di percepire l'oggetto fotografato in maniera nuova e convincente, di percepirne le possibilità di fotogenia, di visualizzare l'oggetto così come sarà al momento della stampa, di inserirsi nello scarto esistente tra la rigidità del mezzo tecnico, con la sua pretesa impersonalità ed obiettività, e la mutevolezza dell'oggetto fotografato.

5. *La duplice natura della fotografia: breve excursus storico sull'origine della fotografia*

Un breve *excursus* storico può evidenziare al meglio la centralità della nozione di fotogenia nello sviluppo teorico della fotografia. Il primo significato di fotogenia è quello teoricamente meno rilevante eppure è basilare per comprendere l'invenzione della fotografia e le sue prime teorizzazioni; in più esso rende conto del particolare rapporto tra immagine e realtà che la fotografia instaura e delle novità che comportava. La nascita della fotografia infatti risponde a una specifica esigenza di fare un nuovo tipo di immagine della realtà, di superare i modelli pittorici a favore di un nuovo modello tecnico maggiormente capace di rendere la varietà e la molteplicità del reale in maniera fedele; dunque la domanda preliminare che bisogna porre è relativa alla natura dell'immagine fotografica per comprendere a pieno la sua specificità:

La fotografia è in realtà la scoperta della capacità della natura di registrare le proprie immagini. Questo aspetto si riflette nei termini conati per descrivere il nuovo processo. Le immagini fotografiche erano definite "immagini solari", impresse dalla "mano della natura". Mentre le immagini precedenti venivano prodotte o create intenzionalmente, le fotografie si "prendevano" o "raccoglievano", come se fossero esemplari reperibili in natura ⁷¹.

La fotografia, piuttosto che far semplicemente vedere ciò che effettivamente mostra, indica una delle possibili maniere di vedere e di rappresentare la realtà: sin dalle sue origini essa ha manifestato due differenti tendenze, entrambe insite nella sua stessa natura; è stata infatti un mezzo di riproduzione – o meglio è stata intesa come il mezzo di oggettiva riproduzione – e, in contrasto con questa prima tendenza, un mezzo di libera espressione, di creazione artistica. Sottolineando il primo aspetto la fotografia veicola una informazione in maniera quasi asettica per mezzo degli effetti della luce su una superficie fotosensibile; ponendo l'accento in maniera più interessante sull'altro aspetto, invece, si privilegia la maestria tecnica, la libertà espressiva e interpretativa del fotografo e di conseguenza ci si allontana da ogni pretesa di fedeltà al modello fotografato. Questo secondo aspetto inoltre sottolinea come l'immagine fotografica sia un modo di vedere di un deter-

minato soggetto, sia prospettica e per nulla riproduzione impersonale e fedele di una porzione di realtà: malgrado

la sua capacità di riprodurre esattamente la realtà esteriore – capacità inerente alla sua tecnica [...] ha un'obiettività soltanto fittizia. La lente, questo presunto occhio imparziale, permette tutte le possibili deformazioni della realtà, giacché il carattere dell'immagine è ogni volta determinato dal modo di vedere dell'operatore e dalle esigenze dei suoi committenti. L'importanza della fotografia non risiede soltanto nel fatto che è una creazione, ma soprattutto nel fatto che è uno dei mezzi più efficaci per plasmare le nostre idee e influire sul nostro comportamento ⁷².

La fotografia dunque non riproduce gli oggetti come sono né mira a rendere l'apparenza delle cose ma deve mirare a rappresentare in maniera fotografica, cioè rispettando al massimo le caratteristiche che il mezzo espressivo impone. Volere rinunciare a queste, professare l'assoluta libertà in nome di un gerarchicamente superiore diritto dell'artista alla creatività e alla libertà significa dunque volersi sottrarre alla necessaria grammatica del mezzo ed equivale alla inaccettabile pretesa di voler scrivere senza tener conto delle regole grammaticali e di ortografia di una qualsiasi lingua. Impresa ben più ardua è dunque quella di rispettare le regole che il mezzo impone e fare di esse un utilizzo creativo di uno strumento che è differente per la sua natura tecnico-scientifica dagli altri mezzi espressivi e artistici; in maniera paradigmatica è dunque possibile affermare che la fotografia è la maniera di vedere specifica dell'uomo nell'epoca della riproducibilità tecnica:

la fotografia apre un immenso campo visivo. Condizioni naturali così transeunti che normalmente non potrebbero essere colte neppure dal disegnatore più abile che si appoggiasse soltanto alla memoria; il carattere non selettivo dell'obiettivo; il fatto che le immagini, al contrario della realtà, sono accessibili e a portata di mano in qualsiasi momento: queste sono caratteristiche esclusive della fotografia. Inoltre, taluni aspetti della natura, talune situazioni umane che altrimenti nel passato si perdevano completamente, continuano a esercitare il loro fascino eccezionale attraverso la fotografia ⁷³.

La fotografia è dunque diventata qualcosa di connaturato con il nostro modo di vivere e di vedere, è divenuta «il mezzo di espressione tipico di una società, fondata sulla civiltà tecnica» ⁷⁴, eppure vi è qualcosa di paradossale nel destino della fotografia: alla sua nascita venne celebrata come la pratica capace di confermare l'esistenza del mondo che ci circonda e dei suoi modi di essere e di apparire, le venne riconosciuta la capacità di essere immediata rappresentazione del reale sino quasi a essere la detentrica della verità del mondo fenomenico. Ben presto però emerse con sempre maggiore peso sia la figura del fotografo ma soprattutto la consapevolezza della prospettività della visione (e dunque del modo di rappresentare) della fotografia. Questo paradosso può inoltre stimolare alcune interessanti riflessioni a proposito della valenza epistemologica della fotografia sino a giungere a

rovesciare la prospettiva ordinaria: è possibile infatti evidenziare un canone, una regola secondo cui giudicare ben riuscita una fotografia e “sbagliata” un’altra. Ma, per spingere ancora avanti il paradosso, anche «l’errore fotografico» può indicare strade utili alla comprensione della natura della fotografia: è questa infatti la strada che indica Clément Chéroux con l’intento di comprendere il carattere dell’errore per chiarire le potenzialità e le specificità della fotografia ⁷⁵. Si tratta di superare l’approccio del senso comune che «considera il fallimento in fotografia come un’alterazione del potere mimetico del medium» poiché «per una fotografia la negazione del suo valore mimetico sembra neutralizzare il suo carattere fotografico» ⁷⁶: facendo nostra questa interessante intuizione cercheremo di evidenziare come il variare del rapporto realtà-rappresentazione segni nella storia della fotografia la presa di coscienza delle proprietà del mezzo espressivo e apra le porte a quella nozione discriminante che è la fotogenia.

È possibile infatti individuare una duplice matrice dell’invenzione e dell’origine della fotografia, un’oscillazione tra termini apparentemente inconciliabili: alla fedeltà e oggettività rispetto al modello naturale si contrappose sin dal principio, infatti, una differente esigenza di artisticità, libertà e creatività del fotografo; l’occhio del fotografo oscillava quindi tra la meraviglia per l’estrema somiglianza della propria immagine al modello e la libertà che la pratica in quanto forma d’arte necessitava. Detto in altri termini, l’origine della fotografia può essere spiegata nelle oscillazioni tra una sorta di verità finalmente svelata in maniera assoluta e certa e una tensione verso la bellezza, la soggettività che le fotografie potevano esprimere; ancora più chiaramente: la fotografia si mosse agli albori tra scienza e arte, tra il rigore di una rappresentazione asettica e fedele come un referto scientifico e una rappresentazione figlia dell’arbitrio e della libertà tipici dell’arte. In termini differenti la medesima duplicità è per esempio già stata rilevata da André Bazin nella sua *Ontologia dell’immagine fotografica*: nella storia delle arti visive si trovano infatti, per il teorico del cinema francese, due tensioni, quella psicologica che corrisponde al bisogno dell’uomo di sopravvivere alla morte o di superare l’assenza, e quella estetica che privilegia l’aspetto formale di trascrizione simbolica della realtà spirituale ⁷⁷. La fotografia in prima istanza, e il cinema sulla scia di questa, hanno secondo Bazin soddisfatto il «nostro appetito d’illusione mediante una riproduzione meccanica da cui l’uomo è escluso» ⁷⁸: ancora una volta viene dunque invocato il criterio della *mimesis* per esprimere un giudizio di valore sulla fotografia e segnare il distacco dalle altre arti figurative. A metà Ottocento con l’invenzione e la diffusione della fotografia fu infatti necessario delimitare in maniera nuova l’ambito della pittura; le due tendenze della pittura indicate da Bazin non sono da intendersi in contrapposizione poiché nelle grandi opere i pittori sono riusciti ad attuare una loro sintesi; eppure nota ancora Bazin una certa confusione tra

estetica e psicologia deriva dalla maniera di intendere il legame con la realtà che la fotografia pone in maniera nuova e più immediata:

la pittura si sforzava in fondo invano di illuderci e questa illusione era sufficiente all'arte, mentre la fotografia e il cinema sono scoperte che soddisfano definitivamente e nella sua stessa essenza l'ossessione del realismo. Per quanto sia abile il pittore, la sua opera sarà sempre ipotecata da una soggettività inevitabile. Sussiste un dubbio sull'immagine a causa della presenza dell'uomo. Di fatto, il fenomeno essenziale nel passaggio dalla pittura barocca alla fotografia non risiede nel semplice perfezionamento materiale (la fotografia resterà per molto tempo inferiore alla pittura nell'imitazione dei colori) ma in un fatto psicologico: la soddisfazione completa del nostro appetito d'illusione mediante una riproduzione meccanica da cui l'uomo è escluso. La soluzione non era nel risultato ma nella genesi ⁷⁹.

È bene dunque ripensare il rapporto tra fotografia e pittura tenendo presente che la tecnica di base della fotografia è molto più semplice di quella della pittura per cui è molto più facile ottenere una fotografia presentabile di un quadro; «è questa facilità apparente, *apparente* cioè se in diretto rapporto con un risultato estetico *concreto*, che alla fine dell'ottocento ha orientato la fotografia verso forme pericolose, facilmente equivoche e relativamente piacevoli. Fu la comoda possibilità di fare una "bella" fotografia che ha permesso a migliaia di dilettanti di presentare a mostre sociali e "Salons" internazionali i risultati delle loro "artistiche" fatiche serali o domenicali» ⁸⁰. Ma d'altro canto l'invenzione della fotografia ha costretto dunque la pittura a ripensare il proprio modo di essere e di fare immagine della realtà: il rapporto diretto e immediato della prima limita fortemente l'altra che tuttavia acquisisce una nuova libertà d'azione e deve concentrare la propria attenzione sul modo di rappresentare poiché la fedeltà al modello rimane sempre a vantaggio della fotografia. Eppure, nota efficacemente Bazin, quello della fotografia è un «potere irrazionale» che obbliga l'osservatore a credere alla realtà dell'oggetto fotografato. Questa analisi seppure esatta sottolinea eccessivamente le differenze e le innovazioni specifiche della fotografia rispetto alla pittura: ci sembra quasi di notare lo stesso stupore dei primi spettatori della fotografia affascinati dalla somiglianza al modello e dal ridotto intervento del fotografo ⁸¹. La pretesa obiettività della fotografia però vedremo che non può essere un elemento così risolutivo né d'altro canto è utile continuare a insistere come fa Bazin sulla natura tecnica di questa pratica: più produttivo piuttosto è far agire contemporaneamente le due matrici qui indicate e sfruttare le caratteristiche proprie della fotografia che la distinguono, anche per via negativa, da ogni altra forma di rappresentazione.

Piuttosto è necessario aver sempre presente che l'aspetto tecnico della fotografia è stato un costante stimolo per sperimentare e allargare gli orizzonti di operatività di questa pratica: László Moholy-Nagy, direttore del *Bauhaus* a Chicago nel 1937, è di certo una figura fondamentale nell'evoluzione storica della fotografia che stiamo eviden-

ziando poiché problematizza alcuni fondamentali caratteri che segnano un ulteriore sviluppo dell'autonomia e della presa di coscienza della natura specifica della fotografia. Alle sue riflessioni si deve infatti la consapevolezza di una certa e nuova artisticità nel lavoro industriale, di un nuovo rapporto che di conseguenza si instaura tra arte e tecnologia; infine egli pone l'accento sia nel suo lavoro teorico sia in quello di fotografo sull'aspetto progettuale e ideativo dell'opera d'arte fotografica (in contrapposizione al carattere di semplice manualità).

Sottolineando questo aspetto Moholy-Nagy poté affermare a partire dai suoi studi degli anni Venti del Novecento che la fotografia è il *medium* dell'avvenire e rappresenta la modernità e la cultura di massa proprio per la sua essenza tecnica. Ma tuttavia non trascurò gli aspetti psicologici connessi alla fotografia (connessi anche all'ampiezza del pubblico a cui questa si rivolge): questa nuova forma di rappresentazione basata sulla luce e sulle sue qualità espressive perfeziona e integra l'attività dell'occhio da quando si è presa coscienza del differente modo di riflettere o assorbire la luce dei singoli oggetti; l'originaria e semplice funzione della fotografia di essere «riproduzione (copia) della natura basata sulle leggi prospettiche»⁸² è divenuta ben altro. Al di là dei primi e immediati utilizzi di queste nuove potenzialità (studio del movimento, ingrandimento dei dettagli), Moholy-Nagy sottolinea le importanti «connessioni» che è necessario attivare: le riprese fotografiche «scorrette» sono infatti il nuovo orizzonte che può indicare lo specifico dell'immagine fotografica; distorsioni, scorci otticamente reali vengono infatti eliminati nella visione poiché «il nostro occhio integra l'immagine ottica con la nostra esperienza intellettuale, mediante legami associativi formali e spaziali, in un'immagine concettuale»⁸³. La rappresentazione fotografica è da questo punto di vista più fedele all'originario modello perché in prima istanza mostra «ciò che è otticamente reale»⁸⁴: dunque da un lato l'immagine fotografica è mera riproduzione per mezzo della luce e ci mostra semplicemente le cose come sono. Ma l'arte ha un altro scopo, quello di «stabilire relazioni nuove e più ampie tra fenomeni ottici, acustici e altri fenomeni funzionali noti e quelli ancora sconosciuti, così da promuoverne poi l'acquisizione da parte degli apparati funzionali, in via di costante miglioramento»⁸⁵: allora a partire dai dati ottici di una fotografia è possibile creare nuove relazioni, creare immagini che non abbiano semplicemente la funzione riproduttiva ma che siano «produttive» sperimentando nuovi modi di utilizzare gli elementi di base della fotografia. Per la natura tecnica del mezzo bisogna quindi capire al meglio il funzionamento e far sì che la luce sia un «nuovo mezzo creativo»⁸⁶: fare dunque un utilizzo proprio del mezzo fotografico significa sfruttare in maniera (tecnicamente) competente e soggettiva un dato oggettivo (il potere della luce di creare immagini), rappresentare utilizzando mezzi quale la completa scala dei grigi accanto al bianco e al nero, la precisione del dettaglio e la ricchezza di questo e ponendo

di conseguenza l'attenzione non semplicemente sull'oggetto fotografato ma sul modo di fotografarlo.

È possibile dunque evidenziare la compresenza di due differenti strade che, seppure a prima vista possano apparire in contrasto, sono tuttavia capaci non solo di evidenziare al meglio le due differenti anime che costituiscono il peculiare della fotografia ma anche di esaltarne le peculiarità che la caratterizzarono sin dalla sua genesi: le origini della fotografia e le prime riflessioni teoriche su di essa evidenziano l'oscillazione tra fedeltà della rappresentazione (si potrebbe definire un'aspirazione alla verità della rappresentazione) e desiderio di essere una pratica artistica (di mirare dunque a un qualcosa di specifico, a volte definito bellezza)⁸⁷. Quella che può apparire come una contraddizione – mostrare fedelmente qualcosa di cui nella percezione ordinaria non abbiamo piena consapevolezza – è senza dubbio l'aspetto interessante e ancora vivo di ogni riflessione su questo mezzo: i primi sostenitori di questa nuova pratica insisterono su questa duplice capacità. L'immagine fotografica è quindi il risultato del contributo di due differenti fattori e queste due esigenze sono state lo stimolo necessario per la nascita della fotografia; dalla loro conciliazione e coordinazione la fotografia ha tratto un proficuo sviluppo seppure a volte in maniera problematica: infatti se il fotografo è un mero riproduttore, dove sta la sua libertà di artista? E ancora come spiegare teoricamente un'altra caratteristica: la fotografia ha anche la possibilità di mostrare più di quello che “comunemente” percepiamo (non soltanto per quanto riguarda il movimento, l'infrarosso e ultravioletto, ma per esempio le espressioni sfuggevoli del volto o ingrandimenti che mostrano particolari che sfuggono alla visione a occhio nudo).

L'analisi storica della fotografia può dare interessanti suggerimenti per la comprensione della sua natura e per risolvere l'apparente paradosso sopra esposto: l'invenzione della fotografia risponde infatti all'esigenza dell'uomo di meglio conoscere la realtà che lo circonda, di averne una rappresentazione stabile e duratura, di fermare lo scorrere del tempo per approfondire la conoscenza di certi elementi che tendono a sfuggire con il fluire della percezione. Inoltre la fotografia risponde a una esigenza artistica di migliorare l'efficacia della rappresentazione, di cogliere dettagli e relazioni, di precisione, di miglioramento degli strumenti stessi dell'artista: «la fotografia è nello stesso tempo una scienza e un'arte, e ciò che lega indissolubilmente i due aspetti è la sua straordinaria evoluzione da surrogato di un'abilità manuale a forma d'arte indipendente»⁸⁸. Basterebbero queste parole e una loro dettagliata analisi per comprendere l'origine e l'evoluzione della fotografia, le potenzialità che mette in campo e le questioni che mette in discussione. E in più un'analisi dello statuto della fotografia che non voglia essere sommaria e imprecisa deve tener conto del suo specifico e quindi non analizzarla semplicemente con i concetti e stru-

menti che sono specifici delle altre arti – quali la pittura, la più simile ma al contempo quella da cui prendere immediatamente le distanze. Per grandi linee è possibile, in modo generale, infatti evidenziare che il quadro è qualcosa di preparato, ordinato e composto mentre la fotografia si caratterizza per una maggiore immediatezza, è l'impressione occasionale del vero di elementi della realtà. Un quadro ha necessariamente una forma propria: il pittore ordina masse e linee, segue un disegno ordinato, aggiunge o elimina elementi rispetto al modello, si concentra su determinati particolari e ne scarta di contraddittori e inutili; così ogni elemento ha una sua necessità e una ben definita ragion d'essere e la sua posizione determina il significato generale della composizione. Il carattere che si può dunque rintracciare nella pittura è l'unità, la mancanza di sconnessioni, di elementi "superflui" o di arbitrarie sovrapposizioni: essa è un'attività «polimorfa, in cui ciascun tratto del quadro è oggetto di una scelta separata del pittore, in cui egli può *in ogni istante* correggere ciò che è già stato iscritto» ed «è retta da un principio di *variazione "discontinua"*»⁸⁹. La fotografia invece si caratterizza per la sua stessa natura per una immediatezza che è determinata dall'effetto della luce che impressiona la superficie sensibile: la frazione di tempo in cui l'otturatore lascia passare la luce vincola in maniera imprescindibile il risultato, pone dei limiti così forti di cui ogni possibile manipolazione in camera oscura risente. Dunque piuttosto che porre in contrapposizione pittura e fotografia e riprendere critiche che ormai l'evoluzione della pratica fotografica ha reso poco interessanti, è più utile evidenziare come la pittura ha ricevuto nuovi e profondi stimoli dalla fotografia e ha trasmesso a questa interessanti indicazioni.

Vale inoltre la pena ricordare in questa panoramica dei problemi che l'invenzione della fotografia comporta anche la prima voce critica nei confronti della nuova arte, quella di Baudelaire che nel 1859 critica l'introduzione nei *Salons* della fotografia, rea di essere il facile rifugio di artisti incapaci di maestria nell'utilizzo del pennello, incapaci di creare un qualcosa di bello, semplici utilizzatori di un mezzo che compie per loro l'effettivo lavoro: la conclusione catastrofica del poeta francese è l'impossibilità per l'artista di rappresentare «quello che sogna» a vantaggio del più prosaico reale e la conseguente perdita della capacità di «giudicare e sentire ciò che vi è di più etereo e di più immateriale»⁹⁰. Ma prima di cercare una risposta a questi dubbi di Baudelaire ci sono ancora alcuni differenti aspetti da sottolineare, nessuno dei quali risulta esaustivo per definire la questione posta ma tuttavia è capace di delimitare l'ambito della ricerca e di fornire utili indicazioni per il suo prosieguo: «la macchina fotografica è un mezzo ideale per riprodurre e penetrare la realtà senza deformarla»; di contro, sin dai primi pionieri della fotografia, emerge il desiderio di dimostrare l'artisticità della fotografia, la forza creativa dell'artista capace di dar forma alla

materia prima, la possibilità di «realizzare immagini che [...] creassero la Bellezza anziché rappresentare semplicemente la Verità»⁹¹. Trovato l'accordo sul fatto che la fotografia fosse copia della natura, i fotografi "realisti" e quelli "artisti" dissentivano radicalmente sul giudizio sul valore estetico di queste riproduzioni: il limite comune delle due posizioni però era di trascurare sino in fondo lo specifico espressivo del nuovo mezzo, impegnandosi principalmente in una difesa delle proprie posizioni senza tuttavia spingersi oltre. Già in precedenza in questa trattazione era emersa la contrapposizione tra fotografi d'arte e realisti; ma ogni disputa tra realismo e idealismo dell'arte può risultare a una più attenta analisi riduttiva: dichiararsi realista e voler semplicemente riprodurre in un determinato *medium* la realtà pecca di eccessiva semplicità presupponendo che sia possibile cogliere e rappresentare un aspetto oggettivo, vero di essa; si rischia dunque di limitarsi a rendere semplicemente riconoscibile l'oggetto rappresentato e di non andare oltre il rapporto di somiglianza con il modello. L'atteggiamento opposto invece insiste sullo scarto della sua rappresentazione rispetto al modello ma spesso può correre il rischio di idealizzare la propria rappresentazione e di rivestirla di significati inesistenti. Storicamente questa contrapposizione ha avuto luogo nella fotografia negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi del Novecento: pittorialismo e fotografia artistica si distinsero per l'utilizzo dei mezzi specifici della fotografia in maniera più o meno propria; i primi infatti cercavano di applicare alla fotografia il gusto e l'estetica pittorica dell'Ottocento ritoccando sia i negativi che le stampe con l'obiettivo di ottenere uno stile fotografico con espliciti richiami al simbolismo delle arti pittoriche: per i pittorialisti «la traccia inequivocabile della realtà, l'automaticità riproduttiva, la replicabilità all'infinito dell'immagine, il ridotto o addirittura annullato ruolo esecutivo dell'artista erano aspetti di cui ancora ci si doveva vergognare»⁹². Nel giro di pochi anni, come vedremo più avanti, queste caratteristiche diverranno invece quelle peculiari della fotografia e ne segneranno la definitiva emancipazione dalla pittura: Stieglitz e *Camera Work* indicheranno infatti la strada a una fotografia che fa dei propri limiti uno specifico espressivo.

Soltanto contestualizzando con la propria epoca storica infatti può oggi essere di una qualche utilità l'aspro attacco di Baudelaire alla fotografia in difesa della pittura, contro un progresso che uccide la poesia⁹³: storicamente alle sue origini la fotografia ha svolto il ruolo di "serva della pittura", la ha affiancata e ha contribuito a semplificare il lavoro del pittore; ben presto però anche nella coscienza degli stessi pittori è emersa la consapevolezza di trovarsi innanzi a un'arte "sorella" in cui la tecnica svolge un ruolo importantissimo; di qui la necessità di comprenderne a fondo la natura al fine di operare anche in pittura in maniera consapevole e differente. Affermare dunque, riprendendo la critica di Baudelaire, che la fotografia ha liberato la pittura dal com-

pito di rappresentare in maniera somigliante non offre alcuno spunto interessante per approfondire la ricerca o evidenziare gli ambiti specifici delle due pratiche: cronologicamente troppo a ridosso all'invenzione della fotografia, priva di valore perché non è sufficientemente documentata la conoscenza da parte di Baudelaire della fotografia, tale critica insiste solamente sulla più evidente caratteristica della fotografia per un uomo di metà Ottocento senza tener presente gli ulteriori sviluppi storici. Di contro tale atteggiamento tende a snaturare la fotografia, a evidenziarne e proporre un utilizzo "pittorico" cioè voler fare fotografia con strumenti e comportamenti tipici della pittura. Anche Baudelaire commette lo stesso errore: si pone infatti dal punto di vista del critico di pittura e in base a questa impostazione non riesce a giudicare in maniera fotografica; essendo priva di una componente compositiva come la pittura, la fotografia è priva di immaginazione, «la regina delle facoltà», non è attività artistica perché non effettua alcuna selezione sul materiale propostole dalla natura.

Si tratta insomma di utilizzare in maniera appropriata il nuovo *medium*, di riarticolare elementi che possono essere considerati un limite come qualità specifiche: sin dalle origini «quello che poteva essere un handicap – l'assenza dei colori, la nitidezza troppo uniforme dei dettagli – sarebbe stato ben presto superato per diventare la specificità della fotografia. È con l'irrealtà del bianco e nero, con la verità costante delle rappresentazione che la fotografia diventa rapidamente opera d'arte. Inglobando non solo gli ambiti riservati alla pittura, ma anche quelli finora rimasti inaccessibili: quali il ritratto istantaneo, le figure in movimento»⁹⁴. Si tratta dunque di assumere quello che potremmo definire uno sguardo fotografico sulla realtà, uno sguardo che osserva e diventa la guida per una rappresentazione che sia il più fedele possibile al *medium* utilizzato. Il rispetto per il *medium* è uno dei temi cardine di tutta la riflessione sulle arti di Arnheim, che svolge alcune interessanti riflessioni a questo proposito anche sul rapporto tra pittura e fotografia: nella pittura e nella scultura, nota lo psicologo,

la loro natura non deriva in modo primario dal contenuto bensì dai media in cui vengono create [...]. Le condizioni percettive derivanti dal mezzo scelto stimolano e determinano le concezioni artistiche. Ciò vale anche per la fotografia, benché in misura assai minore. La fotografia infatti scaturisce in modo primario dall'ambiente in cui si trova tanto inestricabilmente immersa. Si capisce la fotografia considerando ciò che accade quando l'involucro delle cose viene otticamente proiettato sulla pellicola, chimicamente trasformato e fissato, stampato e manipolato. La pittura e la scultura vanno dal dentro al fuori; la fotografia dal fuori al dentro⁹⁵.

Allora seguendo queste indicazioni bisogna imparare a vedere in vista della rappresentazione che si vuole produrre ma nessuno degli elementi sino a ora proposti è né necessario né sufficiente per porre una netta distinzione tra fotografia e pittura, né deve essere assolutizza-

to: sono tuttavia necessari da tenere nello sfondo dell'analisi per evitare imprecisioni o errori di prospettiva. Anche la fotografia è composta, ogni elemento concorre alla determinazione del tutto ma parte dal caos della realtà, deve necessariamente registrarlo e testimoniare; tuttavia essa è priva di quella necessaria logica dell'ordine tipico della pittura: ogni fotografia metterà in posa una figura o inquadrerà una porzione "ordinata" di realtà ma non può comporre un soggetto secondo un determinato pensiero prescindendo dalla sua natura; la sua esattezza nel riprodurre comporta necessariamente un grado inferiore di unità rispetto alla pittura, una gestione differente di tutti quei fattori irrilevanti ed elementi superflui che il pittore può facilmente sopprimere. Una prospettiva che soffra di eccessivo "pittorialismo" non si pone dunque da un adeguato punto di vista fotografico, sottolineando immediate analogie e differenze delle due pratiche senza tuttavia approfondirne lo specifico.

6. *La fotografia come arte*

Uno dei problemi fondamentali e più stimolanti intorno allo statuto teorico della fotografia è quello relativo alla presa di coscienza del suo valore artistico e quindi della sua ricerca di autonomia e presa di distanza dalla pittura, dalla litografia, dall'incisione, insomma da tutte quelle pratiche al cui nascere la fotografia era stata immediatamente avvicinata e paragonata: questa necessità spinse i primi fotografi e i più avveduti tra essi a sperimentare sino in fondo le modalità tecniche ed espressive del nuovo mezzo, ad affiancare alla pratica un'interessante riflessione teorica che costituisce lo sfondo necessario ancor oggi per una completa indagine sullo statuto teorico della fotografia. Quando e come la riflessione estetologica prese coscienza dello specifico della fotografia ed elaborò una teoria capace di fondarla in maniera rigorosa? A questa domanda se ne affiancano immediatamente diverse altre: cos'è una buona fotografia, una bella fotografia? Qual è il giusto equilibrio tra mezzi tecnici (oggettivi e necessari) e capacità artistica (soggettiva e arbitraria)? La fotografia è un'«arte esatta» o una «scienza artistica»⁹⁶?

La fotografia in maniera maggiore rispetto al cinema ha dovuto lottare per affermare l'artisticità dei suoi prodotti o per dir meglio la specificità rispetto a ogni altro tipo di arte e le conseguenti modifiche al «carattere complessivo dell'arte»⁹⁷. Ciò che più interessa è dunque l'apporto della tecnologia alla produzione artistica: la macchina fotografica e la cinepresa con l'invenzione del cinema, per non parlare del computer e del digitale sono strumenti ben differenti da quelli delle altre arti; fin dove è lo strumento che compie l'azione secondo modalità obbligate e necessarie e fino a che punto l'uomo può spingere la propria arbitrarietà? Per restare alla fotografia: essa è apparsa ai suoi albori una meccanica riproduzione della realtà, nulla a che vedere con l'imitazione creativa dell'artista; quali sono dunque i requisiti che

consentono a questa pratica di essere considerata un'arte? Che ruolo gioca l'intenzionalità del fotografo? Qual è l'apporto di novità che la fotografia può dare? Come è divenuta un'arte nel suo sviluppo storico? Ma anche oggi che nessuno più dubita del suo valore artistico, come distinguere una fotografia artistica da una che tale non è data la facilità di accesso al mezzo tecnico che la fotografia digitale consente ⁹⁸?

Alcune altre considerazioni generali possono servire per meglio inquadrare il problema prima di affrontarlo con un breve *excursus* storico: la fotografia è oggi un'arte ma anche un documento del reale, oggettivo, testimone di una presenza di un qualcosa innanzi all'obiettivo (si vedrà più avanti quali sono le condizioni necessarie e sufficienti per tale definizione teorica); il rapporto con la pittura è stato sin dalle origini di amore e odio, si è percepita la vicinanza ma si sono volute evidenziare le differenze sia da parte dei pittori sia da parte dei fotografi. Ma più di ogni altro il problema da analizzare riguarda la carica di novità che la fotografia porta nell'ambito delle arti ma soprattutto nel più generale ambito delle conoscenze umane, nella percezione della realtà, nella capacità dell'uomo di viverci immerso, rappresentarla e farne arte.

Il rapporto tra fotografia e pittura si può far risalire a ben prima che la fotografia venisse inventata e risente della maggiore definizione teorica della pittura che spesso ha trattato la fotografia come una sorella minore e priva delle importanti caratteristiche della primogenitura: la camera oscura infatti è uno strumento conosciuto sin dal secolo XI e ripreso nel Rinascimento da Alberti e Leonardo tra gli altri; il fenomeno ottico su cui si basa permette di proiettare in un ambiente oscuro un'immagine capovolta di qualcosa posto all'esterno; la camera oscura fu utilizzata per scopi scientifici sin dalle sue origini (osservazione di eclissi solari) e a partire dal Settecento divenne uno strumento del pittore (basti pensare all'utilizzo che ne fece Canaletto) anche grazie alle sue dimensioni in costante riduzione ⁹⁹. A questo strumento va affiancata l'invenzione della prospettiva lineare che si basa sostanzialmente sugli stessi principi e manifesta una medesima esigenza; all'utilizzo della camera oscura si affianca cronologicamente e teoricamente la codificazione della prospettiva lineare che manifesta una nuova visione della realtà, come ha sottolineato Panofsky: «la storia della prospettiva può essere concepita ad un tempo come un trionfo del senso della realtà distanziante ed obiettivante, oppure come un trionfo della volontà di potenza 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'io» ¹⁰⁰. Dunque «attraverso la nascita e l'affermazione della rappresentazione prospettico-matematica si costituiva definitivamente qualcosa che possiamo definire *ideologia dell'istantanea*. Qui è da individuare l'inizio di uno dei più grandi miti della modernità. Infatti la storia della prospettiva è la storia dell'idea di immagine perfetta, di un momento colto al volo nel suo farsi o di-

sfarsi. Sogno di uno specchio fedele, che nell'Ottocento diventerà una macchina, anzi la macchina delle "immagini assolutamente fedeli"»¹⁰¹. La pretesa fedeltà dell'immagine fotografica alla realtà è da mettere in discussione e connettere alla storia della fotografia: del resto anche Panofsky sottolineava la falsa obiettività della prospettiva rinascimentale, insistendo sull'aspetto di razionalizzazione dell'impressione soggettiva alla base della percezione; l'aspetto simbolico della prospettiva pittorica rinascimentale è dunque manifestazione dello spirito dell'epoca. Allo stesso modo la fotografia porta a compimento un processo che inizia con l'utilizzo congiunto da parte del pittore della camera oscura e della prospettiva, raccogliendo l'esigenza di dare un'immagine fedele della realtà (tale esigenza è quindi l'equivalenza di una forma simbolica): se questa posizione è esatta per comprendere la nascita della fotografia, ben altre saranno le strade che essa intraprenderà e che sarà necessario esaminare.

Il rapporto con la prospettiva può ancora dare utili indicazioni poiché la quasi contemporanea invenzione della fotografia da parte di Wedgwood, Niépce, Talbot e Daguerre è indice, secondo la prospettiva inaugurata dallo storico della fotografia Peter Galassi, non solo di una esigenza che era nell'aria e che la fotografia soddisfaceva né solamente di una nuova e pressante esigenza di realismo degli artisti: la fotografia «non fu una creatura bastarda abbandonata dalla scienza sulla soglia dell'arte, ma una legittima erede della tradizione pittorica occidentale»¹⁰². La differente ottica che propone Galassi coglie una certa linea di continuità con alcune modalità di utilizzo della prospettiva volte a suggerire l'istantaneità e la relatività dell'esperienza visiva della quotidianità; il catalogo offerto da Galassi infatti comprende quadri e fotografie con il dichiarato intento di «evidenziare l'emergere di una nuova norma di coerenza pittorica che rese possibile l'ideazione della fotografia»: costruendo una genealogia che parte dagli schizzi (distinti a loro volta in *ébauche*, registrazione della fantasia dell'artista ed *étude*, veri e propri studi a partire da un modello), passa per la pittura di paesaggio (Lorrain, Turner, Valenciennes) sino a giungere ai tentativi di Constable e Corot di ridurre al massimo lo scarto esistente tra schizzo e opera finita, «di unire le virtù dell'osservazione a quelle della convenzione»; Galassi fa discendere la fotografia dall'esigenza di certa pittura di caratterizzarsi come «un'arte dedita a percezioni individuali della realtà»¹⁰³. I numerosi e ben argomentati esempi riportati indicano infatti differenti concezioni di stile, di intendere il rapporto con il soggetto dipinto, una differente sintassi visiva: un'ottica che affronti la *storia dell'arte come storia della percezione visiva*¹⁰⁴ può essere utile per evidenziare due approcci alla prospettiva, uno classico in cui «il punto di vista e l'inquadratura – la piramide visuale – vengono stabiliti per primi, creando una sorta di palcoscenico dalle misure prestabilite»; l'altro in cui «il mondo è anzitutto accettato come un campo

ininterrotto di potenziali immagini pittoriche»¹⁰⁵ e spetta all'artista comporre un'inquadratura. Esempio del primo approccio è la *Città ideale* di Piero della Francesca o la *Caccia* di Paolo Uccello; dell'altro *Alle corse* di Edgar Degas: queste ultime due opere, seppure entrambe costruite secondo la prospettiva, sono paradigmatiche di diverse modalità operative di costruzione dello spazio nell'immagine poiché la prima procedendo dalle singole parti verso l'intera scena opera una sintesi mentre l'altra dal tutto procede verso il singolo seguendo il metodo dell'analisi. I termini con cui è condotta questa analisi lasciano già intravedere gli obiettivi cui mira. Il fotografo infatti agisce allo stesso modo di Degas cercando nella «ribelle materia tridimensionale della realtà»¹⁰⁶ un soggetto che sia capace in una singola istantanea di essere rappresentativo; l'esigenza che la fotografia soddisfa è dunque opposta a quella della prospettiva rinascimentale eppure è sua diretta discendente: dalla costruzione di una immagine capace di rendere la tridimensionalità del reale a una dichiaratamente piatta proveniente dalla realtà a tre dimensioni capace inoltre di ridurre la distanza con lo spettatore grazie a un tipo di inquadratura che lo coinvolge, le cui parole chiave possono essere immediatezza, frammentarietà o relatività dell'esperienza visiva fondata su quella della vita quotidiana.

Dato questo stato di cose è facile comprendere come l'invenzione della fotografia a partire dagli anni Venti dell'Ottocento fosse qualcosa che era nell'aria e avvenne quasi contemporaneamente da parte di differenti soggetti: Niépce nel 1827 fissò la prima immagine fotografica, Daguerre, pittore, circa dieci anni dopo migliorò il metodo; nel 1839 la scoperta di quest'ultimo fu annunciata al mondo. Negli stessi anni Talbot, scienziato e matematico, in Inghilterra effettuava i suoi esperimenti, otteneva le sue prime fotografie (a questi si deve la scoperta del metodo negativo-positivo oltre, in un'ottica estetica, al significativo nome di *calotipia* dato alle sue immagini) e rivendicava la paternità dell'invenzione; contemporaneamente e in maniera autonoma Herschel, astronomo e scienziato, si concentrò sui problemi chimici dell'operazione di impressione e fissaggio dell'immagine e, grazie alla sua passione per la filologia, propose per primo il nome di *fotografia* e successivamente introdusse anche i termini *positivo* e *negativo*. Ben presto la fotografia divenne un oggetto di dominio pubblico, i differenti processi si fusero e si uniformarono, migliorarono e cominciarono a divenire alla portata di tutti e nel giro di pochi anni i progressi tecnici semplificarono sia gli aspetti di ripresa, fissaggio e stampa delle immagini che gli stessi apparecchi necessari per le operazioni; inoltre si diffuse quasi subito un'enorme richiesta di ritratti e foto; infine le Accademie delle Scienze e quelle di Belle Arti e Lettere si interessarono alla nuova pratica, discussero del suo statuto, ne rivendicarono ora la scientificità e l'obiettività, ora l'artisticità. La *Relazione sulla dagherrotipia* di François Arago dell'8 luglio 1839 può essere indicata come l'evento che consacra

l'invenzione della fotografia, pone i primi interrogativi e mostra i primi significativi risultati: il fisico incaricato di relazionare sull'invenzione di Daguerre «sotto il quadruplice aspetto della novità, dell'utilità artistica, della rapidità dell'esecuzione nonché delle preziose risorse che la scienza ne ricaverà» ripercorre infatti la storia della camera oscura, il suo utilizzo a servizio della pittura e infine la considera capace di realizzare quel «sogno destinato a collocarsi tra le concezioni stravaganti»¹⁰⁷ di fissare le immagini prodotte semplicemente grazie alla forza della luce. È bene notare che in questa sua prima fase la fotografia è oggetto di interesse sia delle istituzioni scientifiche sia delle Accademie di Belle Arti e come questo fatto sia significativo per la stessa definizione di fotografia: essa infatti è figlia di un procedimento scientifico di complessa definizione e realizzazione, pratica capace di specializzare la visione e la conoscenza della realtà, di affinare il senso della vista, capace di arrestare in un'immagine il fluire del tempo; eppure sin dalle sue origini emerge l'aspetto dell'artisticità sia come strumento per affiancare la pittura sia con caratteristiche proprie. A conferma di ciò basti in linea generale evidenziare alcune caratteristiche peculiari che distinguono la fotografia dalle altre forme di riproduzione del reale, dalle altre arti (pittura *in primis*), quelle caratteristiche proprie della fotografia che si delineano alla sua origine (ma accomunano ancor oggi sia quella analogica sia quella digitale): innanzi tutto la fotografia è copia della realtà; in seconda istanza essa dichiara l'esistenza dell'oggetto fotografato (anche se solo in un tempo passato, in relazione dialettica con il presente) e ne prolunga l'esistenza; infine in virtù delle due precedenti caratteristiche la fotografia ha un potere evocativo. Le tre caratteristiche indicate sono con tutta evidenza problematiche poiché, pur essendo necessarie e sufficienti per la definizione di fotografia, non per questo sgombrano il campo da ogni dubbio: in che modo per esempio una fotografia è copia della realtà?

Senza dubbio il periodo che va dalla sua invenzione agli ultimi anni del secolo è caratterizzato dalla difficoltà di definire a pieno la natura della fotografia; oltre la comprensibile difficoltà di padroneggiare teoricamente la nuova attività vi sono dei fattori esterni di cui tener conto: spesso concorrono al processo di definizione infatti esigenze pratiche e di natura extrateorica, quali sentenze di tribunali volte a tutelare la proprietà industriale. Per esempio si passa da posizioni che sostengono che la fotografia «si riduce a un procedimento puramente meccanico, nel quale egli [il fotografo] può dare prova di maggiore o minore abilità, senza poter essere assimilato a coloro che praticano le belle arti, nelle quali operano l'ingegno, l'immaginazione e, a volte, il genio formato dai precetti dell'arte»; ad altre che sottolineandone l'aspetto "industriale" ritengono che «il lavoro del fotografo 'non può essere assimilato all'arte del pittore o del disegnatore che crea con le sole risorse della propria immaginazione delle composizioni o dei soggetti originali, oppure che

interpreta, in base al suo sentimento personale, i punti di vista che la natura gli offre, e che costituiscono una proprietà dalla quale può trarre un profitto personale»; sino a posizioni che ribaltano le precedenti: «basterà dire che il fotografo ha umanizzato la macchina ed è diventato “padrone” della luce, per far sì che la sua personalità, la sua individualità possano finalmente esprimersi pienamente. “Importa poco che l’esecuzione sia il risultato di un processo puramente materiale, meccanico, dal momento che tale lavoro non è altro che il mezzo per rendere percepibile la creazione, la manifestazione dell’ingegno”»¹⁰⁸. Piuttosto che continuare ad alimentare queste contrapposizioni o a cercare di elaborare complesse tassonomie capaci di organizzare i molteplici aspetti relativi allo statuto della fotografia, è più utile cercare di comprendere le modalità di intervento e di manipolazione che il fotografo applica al proprio mezzo tecnico, gli artifici che interpone al meccanico registrarsi della luce sulla superficie sensibile: allora risulterà che una scelta di focale, di angolazione, di sensibilità della pellicola modifica l’immagine prodotta e gli effetti di questa sul fruitore, sottolinea determinati aspetti e ne trascurava altri; l’immagine così prodotta è dunque frutto di una determinata poetica, è fatta in vista di un obiettivo da raggiungere per mezzo dell’immagine.

Una breve digressione potrà essere adesso utile per un ulteriore passo avanti nell’enunciazione dei problemi che lo statuto della fotografia pone: chiamato a celebrare nel 1939 il primo centenario della fotografia, Paul Valéry si interroga sulla sua natura e sui mutamenti che essa ha imposto, a distanza di un secolo, al rapporto uomo-realtà e ai differenti modi di rappresentare quest’ultima attraverso la letteratura o le arti figurative. «La fotografia ha abituato gli occhi ad aspettare quel che dovevano vedere, e quindi a vederlo e li ha addestrati a non vedere quel che non c’era, e che vedevano molto bene prima della fotografia»¹⁰⁹: essa ha dunque rivoluzionato il rapporto dell’uomo con la sua storia, ha reso vero ciò che mostra un’immagine fotografica contro ogni possibile smentita; fa rinverdire il problema dell’oggettività poiché il «negativo serve a correggere sia il nostro *errore per difetto* sia il nostro *errore per eccesso*: ci mostra ciò che vedremmo se fossimo egualmente sensibili alla luce emessa da tutti gli oggetti, e soltanto a quella»¹¹⁰. Tale prospettiva ha come conseguenza che ogni immagine fotografica potrebbe aspirare alla oggettività, a essere fedele rappresentazione del reale; reale sarebbe dunque ciò che la fotografia riesce a mostrare, ciò che può essere ripetuto infinitamente sulla carta fotografica: ovviamente qui è messo nuovamente in discussione il problematico rapporto – che in seguito analizzerò – tra realtà e sua rappresentazione, il ruolo della libertà dell’artista nel fare immagine della realtà, la dialettica relazione già posta tra oggettivismo del mezzo tecnico di riproduzione e soggettivismo di ogni pratica artistica.

Ancora una volta alcune fotografie e le parole del fotografo che le

ha prodotte possono indicare ulteriori sviluppi validi al proseguimento della presente analisi: basterebbero infatti solamente le riflessioni e le foto di Talbot per comprendere come sin dagli albori le funzioni e le prospettive della fotografia sono complesse e rivoluzionano il modo di rappresentare e relazionarsi con la realtà; esse inoltre risultano proficue perché sono capaci di preannunziare buona parte degli ulteriori sviluppi teorici che la fotografia pone. La rilevanza della fotogenia per la fotografia si accompagna alla sua stessa invenzione e ai primi esperimenti: l'aggettivo fotogenico compare già agli albori della storia della fotografia, nel primo libro che affianca delle fotografie alle riflessioni sulla neonata arte. Nelle considerazioni introduttive di *The Pencil of Nature* William Henri Fox Talbot infatti definisce la fotografia «Disegno Fotogenico» con l'intento di sottolineare la principale caratteristica distintiva della pratica ed evidenziarne immediatamente le differenze con la pittura:

Le tavole della presente opera sono impresse soltanto dall'azione della Luce, senza ausilio di sorta da parte della matita dell'artista. Sono le raffigurazioni solari stesse e non, come alcune persone hanno pensato, incisioni fatte a loro imitazione. La modesta opera che ora viene presentata al Pubblico è il primo tentativo di pubblicare una serie di tavole o raffigurazioni interamente eseguite con la nuova arte del Disegno Fotogenico, senza ausilio di sorta da parte della matita dell'artista ¹¹¹.

Inoltre, prosegue Talbot, si tratta di una nuova arte, di un prodotto umano e culturale, seppure ancora allo stato di infanzia, che deve essere sviluppata in maniera autonoma e secondo proprie regole e caratteristiche; essa deve rendersi autonoma dalla pittura di cui è sorella, sfruttare la sua capacità di rappresentare la realtà in una nuova maniera differente da quella del pittore o dell'incisore: le fotografie sono sì frutto della *matita della natura* ma mediate dalle capacità dell'artista ¹¹².

Il significato che il termine fotogenico assume in Talbot riprende il primo significato, quello etimologico, della parola e risulta fondamentale per la definizione della fotografia e utile per procedere nell'analisi: fotogenico ha qui il significato di "prodotto dalla luce" ¹¹³. È interessante innanzi tutto notare che l'intento principale di Talbot è quello di accreditare la nuova pratica artistica, rivendicarne la paternità e dettarne le regole principali: si tratta quindi di fornire le nozioni di un nuovo saper fare, la tecnica necessaria per utilizzare la *matita della natura*. Bisogna dunque comprendere qual è il ruolo del fotografo in questo processo, in che modo può intervenire e può dirigere, modificare o influenzare l'azione della luce e i suoi effetti ottici e chimici: lo stesso Talbot infatti si augura che numerose menti si dedichino a contribuire al miglioramento dei procedimenti di esecuzione delle fotografie e ne sviluppino l'evoluzione. Non sembri quindi una contraddizione sottrarre la *matita* alla mano dell'artista per porla in quella della natura e al contempo definire la pratica un'arte, un prodotto culturale

umano: la stessa natura della fotografia postula questa esigenza e la sua invenzione lo dimostra ¹¹⁴.

Innanzitutto è bene sottolineare che già nell'opera di Talbot il concetto di fotogenia abbraccia i primi due significati più sopra evidenziati: fotogenico è sia un disegno prodotto per mezzo del solo effetto della luce su un materiale fotosensibile sia un'immagine ben definita e contrastata. Entrambi i significati si prestano a una prima e semplice comprensione soprattutto se si sottolinea la differenza delle immagini fotografiche rispetto a quelle prodotte per mezzo della pittura, dell'incisione o del disegno. Ma ritornare al lavoro di Talbot può essere a questo punto utile soprattutto soffermando l'attenzione sulle tavole e sulle note che le accompagnano: risulta allora evidente il significato di novità che queste fotografie assumono anche se si pongono sulla scia di una certa tradizione del modo di intendere l'arte che fino a ora si è evidenziata. Per esempio la tavola VIII e il testo che l'accompagna ¹¹⁵ tracciano l'analogia tra la camera oscura e l'occhio umano per evidenziare uno dei principali aspetti di novità che la fotografia comporta e che all'epoca della sua invenzione suscitò notevole interesse: l'occhio della camera oscura vede distintamente lì dove l'occhio umano non percepisce altro che oscurità. Ecco dunque riconosciuto alla fotografia sin dalle sue origini il potere di mostrare la realtà in maniera più efficace e profonda dell'esperienza quotidiana e da qui la necessità di comprendere al meglio questo nuovo modo di rappresentare, di valutarne la portata epistemologica e conoscitiva, di sfruttarne le potenzialità sia in ambito artistico sia dal punto di vista scientifico.

Nella sua interezza l'opera di Talbot dunque contiene tutta la ricchezza che l'evoluzione della fotografia dispiegherà, tutta la trasversalità di una pratica che modifica radicalmente i rapporti tra l'uomo e il suo mondo: l'accostamento di tavole e testo inoltre è utile a Talbot per introdurre i termini e mostrare l'immediata applicazione del linguaggio della nuova arte e per abbozzare dei primi riferimenti utili per una estetica della disciplina: richiami infatti alla bellezza delle immagini prodotte, riflessioni sulla natura dell'immagine e sul suo rapporto con l'oggetto fotografato, sulla possibilità della fotografia di mostrare qualcosa che sfugge alla percezione ordinaria, dettagli non percepiti dall'occhio umano o nuovi rapporti tra le parti che compongono l'immagine sono elementi che hanno alimentato la riflessione sulla fotografia sino ai nostri giorni. Emerge infatti sin dalle immagini e dai testi di Talbot come non solo ci troviamo di fronte a una nuova forma d'arte ma soprattutto a un nuovo modo di vedere il mondo e di renderlo visibile, una nuova modalità con la quale confrontarsi e di cui rendere conto sia nella pratica artistica sia con una teoria capace di evidenziarne il significato e proporre una spiegazione: infatti spesso le inquadrature di Talbot impongono una nuova collocazione allo spettatore, il posizionamento della camera modifica le proporzioni tra gli oggetti, così

come sono determinanti la lunghezza di focale, il tempo di esposizione o l'angolo di ripresa. Ma anche gli oggetti fotografati sono determinanti per comprendere la portata della nuova arte: la porta aperta con la scopa della tavola VI o il pagliaio con la scala della tavola X o la tavola XIV (o le nature morte) sono soggetti ben differenti dai paesaggi o dalle architetture delle altre fotografie di Talbot e sebbene siano accostabili alle nature morte che già a partire dal XVII secolo acquisiscono in pittura il rango di genere autonomo, impongono al fruitore una differente modalità di interpretazione. Infatti di differente natura è il procedimento di produzione dell'immagine, differenti e specifici modelli interpretativi sono in gioco: in entrambe le tavole la fotografia è costruita sull'ombra proiettata dalla scopa e dalla scala, sull'effetto di contrasto che essa crea, sulla consistenza e materialità che la foto riesce a dare al pagliaio e alla scopa; ci troviamo innanzi a una immagine costruita fotograficamente (seppure secondo modelli accostabili ad alcuni altri modelli pittorici) capace di sfruttare le caratteristiche specifiche della fotografia di delimitare differenti piani con gli effetti della luce, con il nero e il bianco.

Così per esempio la celeberrima foto del pagliaio evidenzia la capacità del tutto specifica della fotografia di «introdurre nelle nostre raffigurazioni una moltitudine di minuscoli dettagli che accrescono la verità e realtà della rappresentazione, ma che nessun artista si darebbe la pena di copiare fedelmente dal vero [...] senza alcuna fatica supplementare, perché a volte si scoprirà che essi danno alla scena rappresentata un aspetto di varietà che va oltre le attese»¹¹⁶. In prima istanza questa tavola sottolinea come la fotografia può scoprire nuovi soggetti: quello che per un pittore sarebbe un soggetto banale e privo di interesse diviene per un fotografo un importante esercizio fotografico capace di mettere in risalto quei determinati elementi della realtà che altrimenti rimarrebbero inespressi poiché non pienamente percepiti. Tutto ciò rileva ancor di più perché per Talbot il pagliaio è un oggetto della propria quotidianità presente costantemente sotto i suoi occhi: guardarlo in maniera fotografica, riprodurlo in fotografia significa dunque sottolineare la ricchezza espressiva del mezzo di rappresentazione e non semplicemente testimoniare la presenza o l'esistenza del soggetto fotografato. A questo proposito osserva Krauss: «La fotografia di un covone di fieno, per esempio, fornisce la prova visiva dell'affermazione di Talbot secondo cui l'immagine meccanica può offrire un'infinità di dettagli in un insieme visivo unico, mentre la visione naturale tende a riassumere e a semplificare in termini di masse»¹¹⁷. Quello che dunque emerge è ancora una volta come la fotografia non solo impone un proprio modello di rappresentazione, di rielaborazione dei dati del reale in una specifica forma ma in maniera ancora più rilevante essa impone anche un nuovo modo di osservare la realtà sia al fine di fotografarla ma anche dopo che essa è stata fotografata: dopo aver visto

il pagliaio fotografato da Talbot sia il fotografo sia colui che ha visto la fotografia vedrà in ogni altro pagliaio un insieme fitto composto da numerosi fili di paglia; ogni altro pagliaio apparirà meno compatto e maggiormente ricco di dettagli e di singoli elementi che un occhio pre-fotografico non era abituato a distinguere; questi dunque valuterà a pieno i giochi di luce e ombra, la varietà di un insieme che nella realtà non è così omogeneo. Le tavole di Talbot infatti mostrano quei fatti quotidiani e familiari che la fotografia rende significativi perché «un casuale sprazzo di sole o un'ombra che si proietta sul suo cammino [...] possono risvegliare tutto un succedersi di pensieri e sentimenti, e pittoresche fantasie»¹¹⁸: di conseguenza l'immagine della ramazza sulla soglia, la sua ombra, la luce che penetra appena l'oscurità dell'interno al di là della porta danno vita a un'immagine che esalta la capacità della luce di determinare la successione dei piani e la profondità, segnare i contorni degli oggetti e le loro ombre, insomma di produrre un'immagine fotogenica.

Nel suo complesso l'opera di Talbot può essere utile per fare un primo bilancio teorico sullo statuto della fotografia alle sue origini, per prospettare alcuni sviluppi storici a cavallo tra la natura di arte e gli aspetti di scienza che caratterizzano questa attività: anzitutto la capacità della fotografia di mostrare tutta la ricchezza e sovrabbondanza del reale, anche quella che sfugge all'occhio umano, con dovizia di dettagli e particolari; inoltre è interessante la varietà dei soggetti ritratti, una sorta di compendio di tutte le possibili applicazioni della fotografia e degli sviluppi artistici e teorici che già alle sue origini un'attenta riflessione poteva evidenziare.

7. *Alfred Stieglitz, Camera Work e Paul Strand: la fotografia come arte americana*

Si deve all'intelligenza e alla caparbietà di Alfred Stieglitz il passo fondamentale che consentì alla fotografia di confrontarsi a pieno titolo con le altre arti e in modo particolare con gli elementi più innovativi e rappresentativi che determinarono la svolta tra fine Ottocento e i primi anni del Novecento: Stieglitz fu infatti il primo che accostò la propria pratica alle altre arti senza sentirsi in una posizione di inferiorità in quanto fotografo ma facendo leva sugli elementi caratterizzanti e differenzianti specifici della propria attività; inoltre affiancò alla fotografia un'altrettanto intensa e proficua attività di editore e gallerista, organizzando le prime mostre negli Stati Uniti di artisti quali Picasso, Cézanne, Duchamp e Brancusi. Dotato di grande capacità tecnica e di un'altrettanto buona capacità critica, Stieglitz svolse un ruolo di *trait d'union* tra le avanguardie artistiche europee e il mondo americano; quest'ultimo era pronto ad accettare meglio del vecchio continente la svolta innovativa delle avanguardie perché non era schiacciato dal peso della tradizione. Di particolare importanza inoltre fu l'ambiente

urbano set dei suoi primi *reportage*, la città di New York: un luogo ancora vergine dal punto di vista artistico, con delle peculiarità uniche che contribuirono a determinare lo sviluppo della sua poetica fotografica. Non stupisce quindi che una delle sue prime creature fu la *Photo-Secession*, un'associazione di fotografi e amatori che prese come modello le omonime secessioni pittoriche europee; tale organizzazione ben presto dette luogo alla più importante rivista fotografica dell'epoca (e ancor oggi modello da tenere in considerazione) *Camera Work*: tra il 1903 e il 1917 pubblicò 50 numeri della rivista che divenne punto di riferimento dei principali fotografi americani (tra gli altri Edward Steichen, Paul Strand, Julia Margaret Cameron) e che indicò una nuova consapevolezza e un nuovo modo di fare fotografia. Altra attività pionieristica di Stieglitz fu la galleria 291, luogo in cui si alternarono mostre fotografiche del gruppo di *Camera Work* ed esposizioni di arte contemporanea sotto il duplice segno della novità e della qualità: fotografia, quadri, sculture vennero esposte nello stesso luogo conservando ognuno le proprie peculiarità, cercando di formare il gusto di un pubblico capace di apprezzare ogni singola opera in base alle proprie modalità espressive senza alcuna gerarchia tra i differenti supporti.

L'obiettivo primario di Stieglitz era di dare alla fotografia un ruolo di arte autonoma e senza insistere solamente sull'aspetto di arte prettamente mimetica; si oppose dunque a ogni tendenza riconducibile al pittorialismo e operò per l'affermazione di un linguaggio capace di divenire quello proprio della fotografia. Il diffondersi dei prodotti *Kodak* e l'espansione del mercato delle apparecchiature fotografiche aveva diffuso capillarmente la fotografia: in Europa i fotografi pittorialisti grazie alle loro manipolazioni avevano creato un prodotto molto differente dalla fotografia realizzabile da qualunque amatore (disprezzato e non considerato) più simile ad alcune tecniche della pittura piuttosto che ai *cliché* fotografici dell'amatore; anche Stieglitz aveva cominciato seguendo questo percorso ma pian piano aveva ricercato le vie meno tortuose e più immediate che la fotografia proponeva giungendo a una purezza, a una semplicità della visione e della tecnica tali da definire la sua fotografia *straight photography* (fotografia diretta, pura, onesta, franca, senza sotterfugi o trucchi). Il limite dei pittorialisti era infatti perdere di vista la visione d'insieme della fotografia a causa dell'eccessiva attenzione al dettaglio tecnico; tuttavia anche la fotografia di Stieglitz è figlia di una perfetta conoscenza tecnica che però non diviene tecnicismo bensì riesce quasi a scomparire dietro la compostezza e compiutezza dell'immagine realizzata.

Il passaggio dal pittorialismo alla *straight photography* di Stieglitz è dovuto in parte anche alla differenza di orizzonti tra l'Europa e New York: la città americana è ben diversa dai paesaggi del vecchio continente (o dalle stesse grandi città europee) con cui si confrontavano i pittorialisti; essa è più dura, resistente, realista, meno appagante, sod-

disfacente, simbiotica. Insomma a primo acchito potremmo dire che New York già alla fine del diciannovesimo secolo è poco fotogenica o meglio ancora che con le sue verticalità, il suo ritmo frenetico, le sue specifiche prospettive mette a dura prova la fotogenia classica, sino ad allora sperimentata e impone non solo un nuovo modo di vivere, di muoversi ma anche un nuovo modo di guardare e rappresentare la realtà: è possibile farlo in maniera fotogenica? Il passaggio dall'Europa a New York può essere quindi paragonato al passaggio dall'arte ufficiale ai *Salons*, alla rottura delle avanguardie storiche: è dunque il passaggio alla nuova fotografia. Non per niente Stieglitz non solo conobbe e apprezzò le avanguardie artistiche del Novecento europeo ma le portò negli Stati Uniti con una febbrile attività di mecenatismo e proponendosi di portare la fotografia amatoriale statunitense al livello di arte, arte specifica con un proprio linguaggio, arte propria della New York in cui viveva e operava ¹¹⁹.

Del resto negli ultimi dieci anni del diciannovesimo secolo anche in Europa cominciarono le prime secessioni fotografiche (sulla scia di quelle artistiche più in generale): la polemica, spesso dovuta al tecnicismo esasperato, mira a liberare la fotografia dall'eccessivo peso del mimetismo e del documentarismo per raggiungere una nuova forma di espressione artistica senza alcun fine esterno a se stessa; dal secessionismo europeo Stieglitz eredita lo stesso modo di intendere il soggetto, il modo di presentare le opere, la medesima disposizione di spirito. Già i pittorialisti sostenevano che l'obiettivo della fotografia non fosse quello di documentare la realtà, di insistere sull'aspetto di maggiore fedeltà mimetica; essi piuttosto miravano a creare immagini di una nuova realtà specificatamente fotografica che fosse il risultato dell'abilità tecnica del fotografo al servizio della sensibilità artistica del fotografo, della sua manipolazione del negativo in vista della realizzazione di un'opera d'arte. Stieglitz, dopo aver partecipato con successo a questi esperimenti e averne sposato gli obiettivi, propone una radicale rivoluzione che non è in netto contrasto con il pittorialismo ma che ne evidenzia alcuni limiti (che rischiano di far diventare questo approccio una maniera, vuota e ripetitiva, una delle classiche ossessioni della fotografia, quella per la tecnica, il tecnicismo spinto): questa svolta verso l'arte può essere vista in positivo come il raggiungimento di una pari maturità della fotografia rispetto alle altre arti e un'apertura alla ricerca di una qualità propria delle immagini fotografiche.

Camera Work costituisce dunque una svolta per la fotografia grazie alla consapevole e matura presa di coscienza delle qualità espressive proprie di questa pratica, grazie al confronto alla pari con le posizioni più innovative e interessanti delle altre arti e al maturo ripensamento dei rapporti con la tradizione pittorica: il primo punto di riferimento è la svolta di Cézanne rispetto alla tradizione impressionistica, il suo interesse per una forma di espressione semplice e austera che agli oc-

chi di Stieglitz indica la strada per un nuovo modo di rappresentare. Infatti riconoscendo al pittore francese un atteggiamento moderno, una consapevolezza quasi da teorico o da scienziato¹²⁰ e il principale merito di aver liberato la pittura «da un lato dalla piattezza di una rappresentazione meramente naturalistica, e dall'altro dagli eccessi di un sentimentalismo di maniera», *Camera Work* può far proprio l'obiettivo di Cézanne di una rappresentazione frutto di una certa «Semplificazione, Organizzazione, Espressione»¹²¹: bisogna dunque comporre l'immagine con precisione analitica a partire da una visione rigorosa della realtà senza alcun appiattimento passivo sul modello ma con una riorganizzazione capace di esprimere sino in fondo la visione dell'artista e la sua intenzionalità nel comporre l'immagine. L'applicazione di questo modello alla fotografia può di conseguenza consentire un utilizzo proprio del mezzo espressivo e dare inoltre luogo alla distinzione (che non è però una netta contrapposizione) tra una fotografia e una fotografia artistica: entrambe le forme di fotografia sono «scienza sperimentale della forma» ma nei due approcci muta il rapporto con la realtà e la funzione di mediazione che la rappresentazione fotografica riveste tra soggetto e oggetto. La fotografia infatti «non è un'arte, ma le fotografie possono diventare uno strumento di espressione artistica»: quando il fotografo non si preoccupa troppo del risultato finale della propria azione ma utilizza il proprio strumento per comprendere la realtà oggettiva dei fatti, senza necessariamente connettere questa a un predeterminato modello di rappresentazione basato sull'emozione, fa fotografia poiché non impone al soggetto fotografato una forma. Solo il fotografo dotato di «intuito, ingegno ed esperienza» può instaurare questo tipo di rapporto con la realtà: questi dunque non si impone sulla realtà ma «si pone di fronte alla natura senza preconcetti e, con la mente libera di chi indaga e con il metodo sperimentale, cerca di carpirne l'oggettività»; il fotografo ha infatti come finalità la conoscenza ed esprime la «Forma» nella propria rappresentazione e con essa «cerca di arrivare ad una conoscenza dell'espressione naturale della Forma». Il fotografo-artista invece «si serve della oggettività della Forma per comunicare un'emozione, [...] usa la natura per esprimere la propria individualità»¹²², mira al piacere ed esprime una sintesi tra soggetto e oggetto nella forma di rappresentazione realistica. I due modelli, come dicevamo, non sono antitetici ma rappresentano le tendenze principali presentate nelle pagine di *Camera Work*: Edward Steichen per il primo approccio e lo stesso Alfred Stieglitz per l'altro hanno con le loro opere evidenziato due punti di vista fondamentali della fotografia come messa in forma della realtà. Del resto l'obiettivo comune di tutti questi fotografi era di fare «fotografie che sembrano fotografie»¹²³, di applicare la contemporanea estetica del funzionalismo alla fotografia e di creare dunque immagini grazie alla piena padronanza della tecnica e alla conseguente capacità di sfruttarla sino in fondo in maniera specifica: se è quindi relativamente

semplice instaurare un rapporto diretto con un soggetto e riuscire quindi a farne un ritratto fotografico efficace e coinvolgente, la situazione è più complessa ma anche più interessante quando si fotografa un oggetto. Questa è l'esigenza principale che sta alla base della serie di fotografie di Stieglitz dedicate alle nuvole e al cielo, gli *Equivalents*, delle immagini che nell'intenzione del loro autore dovevano essere equivalenti ai suoi pensieri, al suo modo di vedere la vita ¹²⁴: esse giocano sul doppio rimando tra il riconoscimento dell'oggetto fotografato e l'apertura verso un nuovo senso che queste composizioni quasi astratte contengono; lo spettatore prova una certa meraviglia in questo spaesamento causato da immagini al contempo semplici e familiari eppure dotate di grande capacità evocativa. Secondo Krauss queste immagini «fanno sentire la resistenza del loro oggetto a una sintassi interna, postulano l'assenza di fondamento della composizione» ¹²⁵ e di conseguenza aprono un nuovo orizzonte alla fotografia: il taglio dell'immagine la costituisce e impone una certa forma, crea un nuovo linguaggio basato sulla selezione di un determinato particolare che grazie all'arbitrarietà di tale selezione assume un significato e detta una nuova grammatica visiva rimandando all'insieme ma significando anche nella sua stessa separatezza.

Il fotografo del gruppo di *Camera Work* che più interessa ai fini della nostra analisi è senza dubbio Paul Strand che partendo da posizioni assimilabili a quelle di Stieglitz elaborò tuttavia una personale visione e pratica della fotografia (capace di andare ad esempio oltre le differenti modalità di intendere la forma fotografica ancora presenti nelle opere di Stieglitz e Steichen); dei fotografi di *Camera Work* Strand è quello il cui atteggiamento è maggiormente riconducibile a quello sopra analizzato riconosciuto a Cézanne: «la fotografia che è stata finora il primo e solo importante contributo della scienza all'arte, trova la sua ragione d'essere, come tutti gli altri strumenti espressivi, nell'assoluta unicità del mezzo» ¹²⁶. A questi si deve infatti un'analisi rigorosa e precisa della natura specifica della fotografia e una matura presa di coscienza dei limiti e dei contributi determinati della pratica volti alla produzione di immagini specificatamente fotografiche: la fotografia negli Stati Uniti è stata praticata infatti in maniera “naturale” e consona a un determinato modo di vivere, essa ha sviluppato in simbiosi con lo sviluppo delle grandi metropoli americane un nuovo sguardo e un nuovo modo di rappresentare sfruttando a pieno le potenzialità espressive del mezzo fotografico senza rimanere schiacciati dal continuo e assillante paragone con la pittura o le altre arti figurative. I fotografi americani di *Camera Work* hanno maturato un differente rapporto con l'oggetto delle loro fotografie; hanno praticato una poetica della fotografia che si fonda sul «rispetto per l'oggetto che gli stava davanti, espresso in termini di chiaroscuro – il colore e la fotografia non hanno niente in comune – attraverso una gamma pressoché illimitata di valori tonali che si possono ottenere con il solo ausilio della macchina fotografica» ¹²⁷. Ciò significa che potenzialmente

ogni oggetto ha una sua dignità fotografica perché lo specifico di questa forma nuova di rappresentazione risiede nelle nuove modalità insite nel *medium*: abolendo ogni manipolazione e ogni artificio nel procedimento fotografico si insiste sulla immediatezza e obiettività e di conseguenza sulla necessità di una precisa composizione formale capace di mostrare un aspetto della realtà che altrimenti rimarrebbe inespresso e sfuggirebbe alla visione. La fotografia dunque evidenzia un particolare con una certa immediatezza quasi brutale, con la solerzia del quotidiano, rifuggendo da ogni tipo di inganno: qualcosa che sta sempre innanzi ai nostri occhi è riprodotto sotto una nuova luce, alcuni suoi caratteri sono sottolineati senza alcun artificio ma con maggiore intensità. Così per esempio le fotografie di Strand che illustrano gli ultimi due numeri di *Camera Work* ci invitano a concentrare il nostro sguardo, a soffermare la nostra attenzione e a non farci sfuggire un determinato particolare e nessun dettaglio: nella loro semplicità e sobrietà indicano il definitivo superamento del pittorialismo a favore di una più moderna, completa e autonoma pratica fotografica basata sulla nitidezza del dettaglio, sugli effetti chiaroscurali del bianco e nero; «con lui [Strand], la fotografia riconquista a pieno la maneggevolezza dell'apparecchio, il senso del movimento corporeo e della "ripresa" intesa come una veloce strizzata d'occhio che individua l'immagine nella rapidità dello sguardo»¹²⁸. Con Paul Strand dunque si completa il percorso di presa di coscienza delle capacità della fotografia di essere un mezzo espressivo autonomo e pienamente significante, di poter creare delle immagini che non solo mostrano qualcosa della realtà ma che hanno la capacità di presentare qualcosa di nuovo della realtà: la fotografia opera adesso in maniera autonoma e consapevole, sfrutta a pieno le proprie potenzialità e organizza delle immagini con una struttura e un linguaggio propriamente fotografico; essa ha un rapporto diretto e frontale con i propri soggetti, propone immagini nitide e dettagliate con qualità esplicitamente fotografiche; in tale ottica «la fotografia deve essere "suggestiva", per aumentare la distanza dalla realtà prosaica, essere concepita come un atto di fede verso la bellezza e l'assoluto, in radicale antitesi all'idea tradizionale dell'arte come riproduzione della realtà visibile»¹²⁹. Ma in Strand vi è una nuova consapevolezza che ha definitivamente emancipato la fotografia dalle altre arti visive e che dà vita a una nuova tipologia di fotografie: «cerco di applicare alla fotografia i principi astratti di quegli artisti che allora mi apparivano oltremodo strani. Una volta compresi gli elementi estetici della immagine, cerco di trasferire quella conoscenza alla realtà oggettiva [...]. Né sono più ritornato all'astrazione pura, dal momento che in sé essa non aveva alcun significato per me. E del resto la messe di soggetti attorno a me mi appariva inesauribile»¹³⁰. Strand attua dunque una sorta di processo inverso rispetto a quello fino ad allora utilizzato, ricercando nei soggetti che fotografa gli elementi estetici delle immagini d'arte più innovative e interessanti; indaga la struttura degli oggetti (a

partire da quelli quotidiani e da quelli legati alla cultura americana), ne sottolinea con le sue fotografie le caratteristiche e ne trasfigura alcuni aspetti. L'emblema di questo atteggiamento può essere la foto del 1916 *La staccionata bianca* (Port Kent, New York) poiché racchiude in sé tutti gli elementi al centro della ricerca di Strand: un soggetto che richiama l'attenzione del fotografo che lo riconosce come tipicamente e assolutamente americano ma soprattutto perché con il susseguirsi di elementi bianchi è un buon soggetto fotografico. Infatti la fotografia per Strand è una interpretazione grazie alle logiche espressive del *medium* fotografico di un soggetto che attira l'attenzione per determinate caratteristiche e attributi che la fotografia esalta e rende esteticamente rilevanti: nulla infatti vi sarebbe di interessante o fotogenico in una semplice staccionata, nulla vi è di più comune e quotidiano ma l'occhio del fotografo sa scorgere un elemento di interesse e sa produrre un'immagine che definiamo fotogenica.

8. *Fotografare la quotidianità: Excusado di Edward Weston*

Un banco di prova particolarmente efficace di quanto sino a ora detto può essere la fotografia di oggetti: la rappresentazione di un oggetto in fotografia infatti è un suo genere particolare così come il ritratto, la fotografia di paesaggio o il *reportage*; è un tipo però che, pur nella sua autonomia e con particolari caratteristiche, si pone in maniera trasversale rispetto agli altri avendo elementi di ciascuno di essi. Storicamente la fotografia di oggetti nasce in un ambito vicino alla natura morta, spesso assume il carattere di documentazione scientifica o di immagine pubblicitaria ma non è riconducibile *in toto* a nessuno di questi generi; essa assume inoltre caratteristiche specificatamente fotografiche poiché sfrutta la capacità di rendere il dettaglio più minuto con estrema precisione e fedeltà. Inoltre essa è un genere che può ben evidenziare la natura della fotografia, lo specifico del *medium* rispetto ad altri che hanno affrontato gli stessi generi e indicare qualcosa di preciso circa la relazione tra realtà e rappresentazione che la fotografia instaura. A conferma di ciò basti pensare ai primi tentativi di Niépce e Daguerre o ad alcune delle immagini che illustrano l'opera di Talbot: se agli albori della fotografia una delle ragioni della scelta di fotografare oggetti può essere individuata in una spiccia comodità e semplicità rispetto alle difficoltà e alla fatica della lunga posa necessaria che la fotografia di esseri umani prevedeva, ben presto questo genere si caratterizzò per mezzo della ricerca di specifiche qualità legate alla forma o alla gestione della luce¹³¹. La fotografia di oggetti negli studi fotografici consentirà infatti a questi pionieri di studiare tutti i possibili effetti e le potenzialità della luce di creare le immagini fotografiche, di rappresentare in maniera particolare un determinato oggetto, di evidenziarne aspetti caratteristici: aspetti e forme che possiamo definire fotogenici in quanto definiti sia dall'effetto della luce sia capaci

di dare un *surplus* specificatamente fotografico rispetto ad altri tipi di rappresentazioni; immagini capaci inoltre di mettere ordine nel caos della percezione quotidiana della realtà che non consente la concentrazione su un singolo oggetto.

Il rapporto con la tradizione pittorica della natura morta può inoltre indicare il nuovo carattere sul quale queste fotografie si basano: questo tema è effettivamente un soggetto non specificamente fotografico ma le fotografie meglio riuscite e più interessanti di questo genere non sono accostabili alle nature morte della pittura. Infatti fintantoché ci si pose nella stessa ottica e con gli stessi interessi che avevano determinato il genere natura morta in pittura (una sorta di esercizio virtuosistico basato sulla precisione, sul dettaglio, sulla ripetizione di certi modelli e fortemente denotato dall'illusione di verità), non si fece nulla di più che trasporre in un nuovo *medium* un genere già esistente, non si fece altro che fare con i mezzi della fotografia qualcosa che già si faceva in pittura. A questa modalità ne va inoltre affiancata un'altra, anch'essa incapace di indicare qualcosa di specificamente fotografico: per la sua evidente capacità mimetica (maggiore rispetto a qualunque altra arte) e per la pretesa capacità di rendere in maniera assolutamente oggettiva la realtà, l'immagine fotografica fu un valido sostituto dell'oggetto per i pittori, rendendo inoltre possibile lo studio di oggetti lontani o esotici o di difficile reperibilità.

Immagini propriamente fotografiche degli oggetti sono invece quelle prodotte a fine Ottocento con l'intenzione di evidenziare il valore artistico della fotografia e differenziarsi dunque dai primi utilizzi di massa della fotografia sfruttando tutto il potenziale della tecnica: se infatti per un ritratto o una fotografia di un *reportage*, il caso, un momentaneo apparire di una espressione sul volto, un gesto subitaneo, una condizione esterna o una necessità impongono al fotografo delle condizioni che non può pienamente controllare e gestire, al contrario un oggetto può da questi essere posto sotto la *giusta* luce, ripreso dalla *corretta* angolazione. Dunque la gestione della fotografia in questo ultimo caso è completa, il fotografo cura e regola a pieno ogni aspetto del mezzo tecnico e ognuna delle sue potenzialità: il risultato di conseguenza dipende esclusivamente dalla sua abilità, dalla *appropriata* gestione di tutti i parametri che consentono di ottenere una *buona* fotografia (cioè di raggiungere la fotogenia). Le immagini così prodotte sono quindi quelle che possono indicare qualcosa di preciso e determinato della fotografia grazie all'incessante altalenare tra la fedeltà alla realtà e la libera scelta dell'artista di rappresentare un particolare aspetto dell'oggetto o di rappresentarlo sotto una specifica luce: l'oggetto rappresentato dunque è riconoscibile nella sua individualità ma l'immagine che lo rappresenta mira a evidenziarne qualcosa di essenziale o di preciso; di conseguenza, ogni fotografo costruisce una forma propria, singolare, di articolazione dell'esperienza visiva. Queste immagini evidenziano che non c'è dunque

un'unica forma di visione né una forma privilegiata del guardare o del rappresentare; non ci si può abbandonare al già visto ma ogni volta è necessario riprendere da capo, adeguare il modo di vedere a una visione diversa che scopre nuove dimensioni del mondo e dell'esperienza: l'oggetto quotidiano diviene un valido mezzo per comprendere la natura del visibile, per rappresentare le sfumature e le variazioni della realtà; le fotografie che lo ritraggono ne esaltano la forma, la bellezza della forma e al contempo manifestano a pieno le potenzialità della fotografia. In questa prospettiva essa non è ridicibile a mera riproduzione di elementi provenienti dalla realtà bensì è una produzione di una immagine viva, di una idea che affonda le sue radici in un oggetto: la forma che esso assume nella rappresentazione fotografica è determinata dall'idea o dall'aspetto che il fotografo intende evidenziare; il caos o il disordine vengono ricondotti a un ordine, a una struttura ordinata e significativa, capace dunque di veicolare un significato, di porre la domanda sul senso di una determinata immagine e di dare a essa una risposta. Ben lungi dunque dall'essere immagine fedele della realtà, testimone autentico e oggettivo di un evento, la macchina fotografica diviene un mezzo privilegiato di guardare la realtà e di produrre immagini capaci di mostrare sino in fondo la natura di ciò che fotografa, ciò che in esso vi è di essenziale e capace di suscitare interesse.

L'interesse dunque che un'immagine suscita a causa della sua buona riuscita è ancor maggiore quando il soggetto rappresentato è qualcosa di comune, qualcosa che proviene dal quotidiano: nota infatti Edgar Morin che la scelta di Lumière – sfruttando la capacità del cinema di rispecchiare la realtà – di filmare l'uscita degli operai dalla fabbrica o l'arrivo di un treno in stazione è sintomatica della volontà di meravigliare gli spettatori facendo loro rivedere qualcosa nell'esperienza quotidiana che non li meravigliava¹³². L'attenzione veniva così spostata dall'evento rappresentato alla modalità della rappresentazione e si sfruttava il fascino che l'immagine suscita: vi è quindi una qualità nell'immagine, la fotogenia, o ancor meglio nel modo in cui l'immagine viene costruita e proposta, una qualità capace di dare un senso nuovo a ciò che è rappresentato. Il quotidiano proposto assume dunque un aspetto di novità e di interesse, attira lo sguardo perché «la fotografia ci lusinga o ci tradisce, essa ci dà o ci nega un certo no so che»¹³³ che nella realtà ci sfugge e che in fotografia invece ci appare ben chiaro. Una domanda lecita potrebbe a questo punto porre il problema dei limiti della fotogenia: ogni oggetto possiede dunque particolari caratteristiche che un fotografo riconosce come riconducibili al concetto di fotogenia al centro di questa ricerca? O esistono piuttosto degli oggetti che seppure trattati da un buon fotografo non riescono a raggiungere la fotogenia?

Pochi anni dopo la *Fontana* (1917) di Duchamp Edward Weston trae ispirazione dall'osservazione delle forme del WC della propria

casa messicana e ne fa soggetto di una fotografia (*Excusado*, 1925). Annota nel proprio diario il 21 ottobre 1925:

Sto facendo delle fotografie al nostro WC, quel lucido ricettacolo smaltato di straordinaria bellezza. Qualcuno potrebbe anche sospettare che ci sia del cinismo in me, vista la scelta di un soggetto del genere, quando avrei potuto dedicarmi alle belle donne o alle meraviglie della natura. Oppure pensare che nella mia mente si nascondano immagini lascive suscitate da appetiti repressi.

Ma no! Si tratta solo del mio senso estetico che risponde con entusiasmo alla forma. Da tempo avevo in mente di fotografare questo utile ed elegante accessorio igienico della vita moderna, ma è solo quando ho contemplato effettivamente l'immagine sul vetro smerigliato che mi sono accorto delle possibilità che avevo davanti. Ero emozionato! lì c'era ogni curva sensuale della "divina forma" umana ripulita da ogni più piccola imperfezione.

Neanche i greci avevano mai trovato una sintesi più significativa della loro cultura, e questo oggetto, nelle sue magnifiche e caste sinuosità, nel suo dilatarsi, restringersi, nel movimento progressivo dei contorni, mi ha ricordato in qualche modo la Nike di Samotracia.

E tuttavia, come ciechi, continuiamo a rivolgerci all'epoca classica per trovare l'arte! Ora aspetto con ansia lo sviluppo della pellicola ¹³⁴.

Conosciuto come il fotografo della quintessenza, per i potentissimi nudi della compagna Tina Modotti, fuggito da Los Angeles per il Messico alla ricerca di tranquillità e di una pratica fotografica libera da eccessivi condizionamenti, figlia della ricerca e capace di sfruttare sino in fondo lo specifico del *medium*, seppure con intenzioni del tutto differenti dall'ironico e rivoluzionario gesto di Duchamp, Weston si trova a riflettere sulla forma e sul valore di (una fotografia di) un WC ¹³⁵. Con le proprie fotografie e con le continue annotazioni sul proprio diario Weston ha meditato sul significato della rappresentazione fotografica, sul senso e sul valore che un oggetto comune assume una volta che richiama l'attenzione del fotografo e cattura il suo sguardo sino a divenire una fotografia. Si tratta innanzi tutto di un mutamento delle modalità di visione del fotografo capace, su sollecitazione del reale, di andare al di là dell'immediatamente visibile, di ciò che quotidianamente sta sotto i propri occhi e viene visto per la funzione specifica che ha: il fotografo è piuttosto capace di scoprire in un oggetto conosciuto, per mezzo di una migliore focalizzazione dello sguardo attirato dalla forma, che questo è visibile in un'altra prospettiva, in una maniera differente e, a partire da questa, è capace di rappresentarlo fotograficamente, in maniera che possiamo definire fotogenica.

La tradizione fotografica in cui Weston si inserisce è riconducibile, con le dovute differenze, a quella della *straight photography* di Stieglitz e di *Camera Work*: sebbene infatti la rivista di Stieglitz faccia capo a New York e l'attività di Weston si sia svolta tra la costa della California e il Messico e i contatti siano stati limitati, è possibile individuare un comune intento teorico nel loro approccio alla fotografia basato sulla fedeltà alla forma vista per mezzo dell'obiettivo della macchi-

na fotografica – potremmo dire alla forma vista fotograficamente: un approccio che consente una visione e una precisione capaci di prefigurare già sul vetro smerigliato della macchina fotografica il risultato della stampa del negativo; lo scopo comune in fondo potrebbe essere indicato nell'intento di creare immagini fedeli al *medium*, immagini specificamente fotografiche risultato dello specifico di questo mezzo con cui il fotografo si relaziona con la realtà ¹³⁶. Sfruttare a pieno il potenziale del mezzo fotografico che «ha certe qualità che le sono proprie – una di queste è la chiarezza del dettaglio» significa utilizzare «uno strumento che ti permettere di estendere la tua visione» ¹³⁷: non dunque una interpretazione della realtà ma una visione di questa in maniera fotografica e la conseguente celebrazione delle forme fotografiche presenti nella realtà. Le fotografie quindi non sono «semplici riproduzioni di immagini, ma fotografie studiate, intenzionali» ¹³⁸ suscitate dall'emozione, dalla meraviglia innanzi a una forma percepita; non si tratta neanche di creare forme piacevoli o fini a se stesse, una sorta di compiaciuto manierismo che svuota di identità l'oggetto rappresentato, pratica che confinerrebbe con l'astrattismo, bensì di procedere lungo la strada del realismo. Catturare un'espressione sul volto, una forma di una nuvola, la forma di un oggetto che si impone allo sguardo, è quanto di specifico può fare, e mostrare in più rispetto alla realtà, la fotografia:

mi chiedo perché dovrebbe suscitare l'emozione di qualcuno, e per quale motivo io sia stato indotto a fotografarla. Si sarebbero potute fare molte fotografie di questa palma, e ciascuna sarebbe stata una semplice fotografia di una palma; in effetti questa immagine è la fotografia di una palma più qualcosa – qualcosa – e non mi riesce di dire cosa sia questo qualcosa: chi è in grado di dirmelo? ¹³⁹

Lungi da approdare a posizioni metafisiche, di disvelamento di una presunta verità delle cose, la fotografia può evidenziare un *quid* dell'oggetto connesso alla sua forma, una nuova connessione tra soggetto percipiente e realtà tale da consentire non solo una riconfigurazione del mondo ma, per mezzo dell'immagine, un *surplus* di conoscenza che arricchisce il mondo per mezzo del potere creativo dell'immagine. La macchina fotografica non è dunque un dispositivo passivo ricettore di una forma determinata, ma strumento che deve registrare quello che il soggetto sente e riceve nella relazione con l'oggetto fotografato ¹⁴⁰: paradossalmente dunque l'oggetto fotografato di per sé conta poco a vantaggio della reazione che questo suscita nel soggetto e che è mediata dalla macchina fotografica capace di vedere più e in maniera diversa dagli occhi stessi ¹⁴¹. È bene dunque comprendere al meglio cos'è questo aspetto quintessenziale che Weston ricerca nella sua fotografia: innanzi tutto esso è figlio di una perfetta padronanza del mezzo tecnico e della coscienza della specificità del *medium* fotografico; in secondo luogo la quintessenza dell'oggetto fotografato dipende dalla capacità di rendere

nell'immagine la forma nella sua parvenza, in maniera specifica; date queste condizioni, è possibile che l'immagine valga al contempo sia per il singolo oggetto fotografato sia per quel qualcosa che di essenziale e comune ha tutta la sua specie. E poco importa se si tratta di un WC, del nudo di un giovinetto o di una donna, di un peperone, un cavolo o una conchiglia, di un ritratto o delle forme che le nuvole assumono nel cielo: l'obiettivo di Weston è acquisire la padronanza di esprimere esteticamente, visivamente, la propria visione, di esprimerla fotograficamente cioè rappresentare quelle «linee, forme e volumi magnifici»¹⁴² che appaiono al proprio sguardo dall'osservazione della realtà. Nei *Diari* spesso i termini essenza e quintessenza vengono connessi alla bellezza delle fotografie, alla buona riuscita di esse, all'interesse e al valore che oggetti comuni assumono una volta fotografati: Weston nella stessa giornata passa da una seduta di ritratti all'ennesima seduta sui peperoni sempre capaci di accrescere il suo stupore e la capacità di vedere non solo l'oggetto fotografato ma grazie a questo anche gli altri oggetti che lo circondano. A questo punto non appare in contraddizione l'estrema concretezza delle immagini così prodotte, la materialità che da esse emerge, con una certa tendenza che a partire dagli anni '30 si riscontra nelle pagine dei *Diari*: la ricerca di un qualcosa di mistico negli oggetti fotografati, un aspetto simbolico che quasi si contrappone all'impressione che le fotografie suscitano; l'apparente distonia è spiegabile poiché la fotografia deve mostrare, evidenziando le forme degli oggetti, sia lo specifico del singolo oggetto, sia quanto vi è di universale; deve mostrare infine, attraverso la forma che assume, un contenuto che va al di là della semplice fedeltà alla forma, allo stesso modo di un ritratto ben riuscito che non esibisce solamente la fisionomia del soggetto fotografato.

Una conferma di questa posizione può venire dal confronto con Brancusi, artista a cui Weston fu accostato per un comune interesse per la «forma astratta»¹⁴³: definizione quasi ossimorica che ben può individuare l'obiettivo della ricerca di entrambi gli artisti. Ambedue infatti – oltre all'interesse per la materialità del reale, per le forme che esso assume, per le forme semplici ma frutto di un intenso lavoro e della cura maniacale di ogni singolo dettaglio – si proponevano di andare direttamente a registrare la forma così come appare in natura senza alcuna interferenza, senza alcuna interpretazione dell'artista ma mirando a una presentazione oggettiva; da qui l'obiettivo di mirare all'essenza ma senza idealizzare o trasfigurare l'oggetto, bensì evidenziandone le forme naturali¹⁴⁴. Dunque la visione della forma pone una sorta di dialettica tra la realtà e l'essenza delle cose che si manifesta nella rappresentazione in cui forma e contenuto coincidono: Brancusi lamenta che «solo gli imbecilli dicono che il mio lavoro è astratto. Quello che chiamano astratto è il più realista possibile perché quello che è reale non è la forma esteriore, ma l'idea, l'essenza delle cose»¹⁴⁵. E così ri-

sponde Weston all'accusa di imitare il lavoro dello scultore sulle forme naturali: «con la mia macchina fotografica io vado direttamente alla fonte di Brancusi. Io trovo *pronto all'uso*, selezionato e isolato, ciò che egli deve 'creare'. Qualcuno potrebbe ben dire sia che Brancusi imita la natura, sia accusare me di imitare Brancusi; solo perché trovo queste forme di prima mano in natura»¹⁴⁶.

Ma torniamo a *Excusado*: il diario di quei giorni è ricco di annotazioni sui problemi tecnici di ripresa e di stampa dell'immagine, sugli stimoli che l'attenta osservazione di un oggetto quotidianamente sotto gli occhi può suscitare una volta che la sua forma ha stimolato l'interesse; Weston ricorda inoltre che questa è una delle sue fotografie «studiate con più sensibilità»¹⁴⁷, che immediatamente suscita l'ammirazione degli amici (Diego Rivera *in primis*): le annotazioni più interessanti vertono sulla natura dell'oggetto fotografato e sul rapporto di questo con la sua rappresentazione. Quello che è in gioco in questa immagine è come «il modo di presentare una cosa possa influire sulla reazione emotiva»¹⁴⁸, come funziona quel mix di calcolo e intuizione mediato dalla padronanza del mezzo per produrre un'immagine bella in cui «la consistenza, la qualità fisica delle cose è resa con la massima precisione: le cose ruvide sono ruvide, quelle morbide sono morbide, la carne è viva, la pietra è dura. Le cose hanno proporzione e peso definiti, e sono poste a una distanza chiaramente determinata l'una dall'altra. In una parola, la bellezza che queste fotografie di Weston posseggono è la Bellezza Fotografica»¹⁴⁹.

Pochi giorni dopo il rompicapo di *Excusado*, Weston, quasi contro voglia, si ritrova a fare una serie di nudi di A.: mai soggetto potrebbe sembrare più distante dal precedente ma invece è la stessa esigenza di mostrare la quintessenza, la vita del soggetto fotografato che ne guida l'azione¹⁵⁰; la fotografia ha infatti la possibilità di mostrare «frammenti di intensità emotiva» che altre pratiche non sono in grado di fare. Weston insiste continuamente sulle proprietà specifiche della fotografia di relazionarsi con la realtà, di scoprire il significato di una forma, «di prendere la vita così com'è»¹⁵¹: una posizione che pone dunque l'equivalenza tra la bellezza e la forma come coerenza e buona struttura dell'immagine, come capacità di mostrare qualcosa del reale che altrimenti sfuggirebbe, espressione di un determinato e cosciente punto di vista. La fotografia ha dunque creato un tipo di sguardo, ha insegnato a vedere in un certo modo la realtà, gli oggetti quotidiani, e questa nuova modalità di visione si è riverberata sul modo di fare fotografie: «ciò che un tempo era visibile soltanto da un occhio molto intelligente, ora lo vede chiunque»¹⁵² poiché grazie al valore paradigmatico che l'immagine assume, la stessa realtà ci appare più ricca e maggiormente dotata di senso. Una fotografia come quella di Weston attiva quindi un processo di rimandi continui tra la realtà e l'immagine, stimola a pensare fotograficamente la realtà e a rappresentare nell'immagine

ciò che c'è di essenziale nella realtà: comporre un'immagine è già un modo di vedere la realtà in maniera prospettica e con l'intenzione di significare, senza sovrapporre la personalità dell'artista all'oggetto fotografato, non una interpretazione ma una rivelazione della natura, della forma che un determinato oggetto può assumere, la comunicazione di una esperienza soggettiva del rapporto fotografo-oggetto fotografato attraverso l'immagine. Ecco dunque manifesto l'approccio specificamente fotografico di guardare, conoscere e rappresentare la realtà in maniera fotogenica: «per mezzo della fotografia vorrei presentare il *significato dei fatti*, così essi sono trasformati da oggetti *visti* a oggetti *conosciuti*. La padronanza del mezzo – la macchina fotografica – rende manifesta questa conoscenza, questa rivelazione, in forma comunicabile allo spettatore»¹⁵³.

Il *surplus* di conoscenza che la fotografia consente rispetto alla visione ordinaria del quotidiano (modalità che percepisce un flusso continuo di eventi) è infatti dovuto al fatto che la macchina fotografica cattura un momento isolato e fa sì che su di esso si concentri l'attenzione; in più le differenti focali o le carte di differente gradazione, capaci di accentuare o diminuire il contrasto, fanno sì che quello della fotografia non sia un semplice guardare bensì un guardare con intenzione, con scopo, uno sguardo studiato sulla realtà capace di trasmettere una conoscenza dal fotografo a colui che guarda le sue immagini: tutto ciò avviene dunque quando l'immagine ha quella determinata caratteristica che è la fotogenia.

9. Il ritratto fotografico: l'epifania della fotogenia

Un ulteriore utile approfondimento dei temi sino a ora trattati può derivare dall'analisi di un genere specifico di fotografia, il ritratto, poiché esso condensa in sé le caratteristiche dell'intera pratica e ne rilancia quelle fondamentali e teoricamente più rilevanti. L'affermazione di questo genere inoltre ha avuto bisogno di alcuni anni e di alcune specificazioni tecniche impossibili all'origine della fotografia: ha dunque comportato una matura riflessione e presa di coscienza della natura del mezzo espressivo e ne ha esaltato la specificità. Il ritratto era un genere già abbondantemente presente nella tradizione pittorica e solitamente era appannaggio della *élite*: era dunque una manifestazione dell'importanza e della rilevanza del soggetto effigiato, del suo stato sociale o politico, del riconoscimento che a questi veniva attribuito. La fotografia grazie alla sua economicità, alla sua rapidità è invece un mezzo più democratico e con differente valore: «i quadri, qualora durino, durano soltanto in quanto testimonianza dell'arte di colui che li ha dipinti. Nel caso della fotografia invece avviene qualcosa di nuovo e singolare: nella pescivendola di New Haven che guarda a terra con pudore così indolente, così seducente, resta qualche cosa che non si risolve nella testimonianza dell'arte del fotografo Hill, qualcosa che non può venir

messo a tacere e che inequivocabilmente esige il nome di colei che lì ha vissuto, che anche nell'effigie è ancora reale e che non potrà mai risolversi totalmente in *arte*»¹⁵⁴. Dunque il ritratto fotografico è un genere che sotto certi aspetti contiene *in nuce* le principali tematiche inerenti la natura della fotografia: una rigorosa analisi del suo statuto può infatti essere una efficace verifica delle potenzialità dell'immagine fotografica di coinvolgere il fruitore poiché è possibile ottenere utili indicazioni non solo sul processo creativo di produzione dell'immagine stessa ma anche perché è possibile comprendere la natura e le modalità di tale produzione; in via preliminare è necessario comprendere lo statuto epistemologico di tali immagini; solo dopo aver chiarito questo elemento è bene interrogarsi sulle relazioni che intercorrono tra soggetto percipiente e percepito. Senza dubbio infatti riconosciamo una certa vitalità nei ritratti fotografici, qualcosa di intrigante che attira lo sguardo poiché come sottolinea Edward Weston «la grande difficoltà della fotografia risiede nell'indispensabile coincidere dello svelarsi della persona ritratta, della realizzazione del fotografo, della prontezza della macchina. Ma quando questi elementi coincidono, i ritratti realizzati con qualsiasi altro mezzo, scultura o pittura, sono a paragone delle cose fredde e morte». In questa ottica evidenziata da Weston dunque il ritratto fotografico vive in una sorta di ossimoro poiché esso è «non un'interpretazione, un'opinione parziale di quello che dovrebbe essere la natura, ma una rivelazione, un riconoscimento assoluto e personale del significato dei fatti»¹⁵⁵: lo sguardo del fotografo e l'immagine che egli produce sono al contempo soggettivi e universali perché pretendono di mostrare quegli elementi non necessari ma altamente significativi del soggetto ritratto; un ritratto fotografico è infatti ben diverso dall'asettica e ufficiale fototessera su un documento di identità, non pretende di essere un'oggettiva rappresentazione universalmente riconoscibile del soggetto ritratto ma una manifestazione del rapporto che per mezzo della macchina fotografica si è creato tra fotografo e modello ritratto. Si tratta dunque di far sì che l'attenzione del fruitore sia concentrata non semplicemente e in maniera generale sul soggetto ritratto ma su quel determinato e specifico aspetto che il fotografo ha posto come elemento fondamentale del ritratto, sulle modalità espressive che determinano l'intensità della rappresentazione, sull'energia coinvolgente che lega fotografo, modello e fruitore.

Il retroterra teorico da cui muoverà questo ulteriore approfondimento e gli strumenti che utilizzerò sono quelli delineati dalla *Gestaltpsychologie*: uno dei temi centrali che quest'approccio evidenzia è infatti quello dell'espressività e dei legami che nella percezione si creano tra percepito e fruitore. L'espressione (di un volto, a esempio) è infatti il «carattere» che emerge nella percezione, cioè quella caratteristica peculiare che definisce una particolare percezione e che rimane impressa nell'osservatore: in un ritratto fotografico quindi l'espressione

è quel determinato aspetto che immediatamente lo mette in sintonia (o distonia) con il fruitore e che fa sì che esso sia riuscito o meno (e che lo sia “fotograficamente”). Si tratta dunque di qualcosa di strettamente connesso alla prima reazione che il soggetto instaura con l’immagine e da essa non si può prescindere.

La domanda da porsi è dunque relativa all’espressività di una immagine, alle caratteristiche che questa deve avere per produrre senso; in maniera più generale e in via preliminare bisogna comprendere quali sono i meccanismi interpretativi dell’immagine e quindi quali facoltà e quali modalità conoscitive vengono attivate. In un suo recente saggio ¹⁵⁶ Lucia Pizzo Russo ha messo in dubbio la bontà dell’accostamento delle teorie basate sulla scoperta dei neuroni specchio con le teorie sull’empatia come spiegazione esauriente e appropriata capace di individuare la corretta interpretazione dei nessi tra mentale e fenomeni, tra corpo e cervello. Alla rinascita della teoria dell’empatia, impropriamente favorita dalla scoperta del meccanismo di funzionamento dei neuroni specchio, Pizzo Russo ha contrapposto la spiegazione gestaltista della percezione, sottolineando che questa è non solo capace di essere una teoria altrettanto esauriente e completa ma è inoltre capace di tenere insieme ambiti erroneamente contrapposti (quali quello scientifico e quello artistico) e di sottolineare l’intelligenza della percezione. L’immagine artistica è in questa prospettiva l’efficace punto di riferimento per testare la bontà di tale approccio perché grazie alla sua complessità attiva tutti i processi cognitivi in maniera integrata e completa: se, secondo la lezione di Arnheim, l’esperienza estetica si basa sull’intelligenza della percezione poiché «percepire visivamente è pensare visivamente» ¹⁵⁷, va superata la tradizionale frattura tra vedere e pensare e va riconosciuto alle immagini non solo il potere di coinvolgere emotivamente lo spettatore ma anche quello di veicolare conoscenza. Bisogna dunque comprendere cosa avviene quando percepiamo, quali caratteristiche percepiamo e come veniamo coinvolti dalle immagini. Gli strumenti forniti dalla *Gestaltpsychologie* possono dare alcune interessanti risposte poiché le qualità espressive – quelle qualità del percolato di complessa comprensione per la loro fuggevolezza – sono quel qualcosa che caratterizza un volto, uno sguardo, le proprietà che destano interesse e attirano l’attenzione in una immagine e costituiscono «il linguaggio dell’arte, vale a dire la dinamica di forze orientate rese visibili agli occhi» ¹⁵⁸. Nella percezione il soggetto infatti coglie significati, strutture e qualità generali: la percezione funziona per concetti percettivi per mezzo dei quali si colgono strutture significative; le rappresentazioni che facciamo di un percolato sono differenti da questo; esse consistono in una sorta di traduzione in forma di oggetti visivi delle strutture percepite al fine di mostrare dei significati afferrabili da un fruitore. Di conseguenza l’espressione che cogliamo su un volto è la caratteristica più significativa e di maggiore interesse che ci colpisce

e determina la configurazione del percetto. È bene dunque, seguendo l'approccio della *Gestaltpsychologie*, interrogare l'immagine artistica non riducendo le qualità cosiddette terziarie a una dimensione soggettiva né affidandole in via esclusiva al mondo dell'arte e affiancandole ai sentimenti e quindi ritenendole qualcosa di soggettivo, non stabile e di conseguenza non studiabile in maniera rigorosa e scientifica: le qualità espressive – ciò che fa di una rappresentazione una buona ed efficace immagine – sono nell'immagine e si percepiscono insieme alle sue forme e ai suoi colori, alla sua dinamica poiché il vedere e il comprendere sono operazioni inseparabili.

L'espressività è senza dubbio uno dei temi centrali del mondo dell'arte e uno di quei problemi su cui Arnheim ha più volte richiamato l'attenzione ritenendolo una delle questioni basilari sia per comprendere la natura della mente e il suo funzionamento sia le modalità con cui avviene l'esperienza. Arnheim definisce l'espressione come il «carattere»¹⁵⁹ che emerge nella percezione delle cose, cioè come quella caratteristica che immediatamente spicca e rimane impressa in colui che guarda, quel particolare singolare che si associa a un determinato oggetto, l'aspetto che più colpisce l'osservatore; le proprietà espressive di un percetto sono le modalità con cui questo carattere si manifesta. In questa prospettiva dunque l'espressione in primo luogo è evidentemente qualcosa che dall'oggetto va verso il soggetto nel momento della fruizione, un significato che è nell'oggetto e che il soggetto può comprendere e del quale si può fidare al di là di ogni ambiguità¹⁶⁰.

Dato il quadro delineato e grazie agli strumenti della *Gestaltpsychologie*, è possibile comprendere al meglio la natura del ritratto fotografico e della relazione che esso instaura con il fruitore centrando l'attenzione sulle qualità espressive e sulle modalità della loro percezione e comprensione? In un ritratto fotografico quello che maggiormente ha rilievo non è la semplice forma del volto o i singoli elementi che compongono il viso del soggetto ritratto; ciò che un buon ritratto deve esprimere è determinato dalle espressioni, dalla fisiognomica, dal particolare aspetto che il soggetto ritratto assume e dal carattere che emerge sia dal modo in cui si è posto innanzi alla macchina fotografica sia dall'espressione che ha assunto. Un ritratto fotografico è infatti ben diverso dalla fototessera che compare su una carta d'identità affiancata dalla breve descrizione dei connotati: questa infatti esaurisce la sua funzione nella semplice corrispondenza con il soggetto ritratto, svolge un semplice ruolo di attestazione dei semplici caratteri riportati lì accanto. Dai primi ritratti di straordinaria bellezza e compostezza, passando per quelli di Nadar essenziali e concentrati sull'espressione del volto nel tentativo di manifestare all'esterno l'interiorità del soggetto ritratto, sino alle esperienze di Annie Leibovitz o Richard Avedon, il ritratto ha messo alla prova ogni fotografo: cosa mostra un ritratto fotografico? Quali caratteristiche deve avere per essere immediatamente efficace?

I ritratti fotografici grazie all'immediata relazione che instaurano tra soggetto e rappresentazione contribuirono al successo della fotografia sin dalla sua invenzione: in pochi anni gli studi fotografici riempirono le principali città e chiunque ne avesse la possibilità si faceva ritrarre; fu l'epoca delle *cartes-de-visite*, dell'entusiasmo per la resa dei particolari e l'estrema verosimiglianza del ritratto. Questa specialità della fotografia contiene in sé tutti i nodi teorici principali della intera disciplina e contribuì alla sua evoluzione e all'acquisizione e maturazione delle sue caratteristiche specifiche: in primo luogo infatti, già Nadar negli ultimi decenni dell'Ottocento, si pose il problema di individuare uno specifico del ritratto fotografico rispetto a quello pittorico, quindi di ricercare un proprio personale stile capace di far risaltare la funzione e la maestria del fotografo rispetto all'anonimo e oggettivo funzionamento meccanico dell'apparecchio fotografico. Il fotografo deve infatti non solo ricercare, attendere l'espressione giusta del soggetto che ritrae ma deve inoltre stimolarlo per apparire autentico, trovare la giusta posa, la corretta inquadratura e l'illuminazione più adeguata; dall'altro lato vi è l'opposta tendenza del soggetto ritratto a mostrare una determinata e precisa espressione di sé, a volersi esprimere in una data maniera, quasi a mostrare un maschera per instaurare un rapporto emotivo immediato con colui che guarderà il ritratto.

L'analisi dei lineamenti del volto gioca un ruolo decisivo nella determinazione e nella percezione dell'espressione e nell'instaurare un legame con il fruitore: le espressioni che il volto assume, il loro variare, quelle che il ritratto immortalava, che natura hanno e cosa possono indicarci sul carattere e sui modi di essere e di apparire del soggetto? Come e in che modo un volto è espressivo e quali sono le ulteriori caratteristiche che questo assume in un ritratto fotografico e che altrimenti rimarrebbero inesprese? Come si spiega il legame con il fruitore? Balázs a partire dalla riscoperta del visibile, del «gesto visibile» e del ruolo del volto in primo piano sottolinea che «tutte le cose, infatti, che ce ne rendiamo conto o meno, ci trasmettono un'impressione fisionomica. Tutte e sempre. Come il tempo e lo spazio sono ineliminabili dal nostro mondo empirico in quanto categorie della nostra percezione, così il fisionomico è insito in ogni fenomeno. È una categoria necessaria della nostra percezione»¹⁶¹: dunque la percezione coglie qualcosa che potremmo definire con Balázs «il volto delle cose», il modo in cui un aspetto interiore appare all'esterno per essere oggetto di comprensione e creare un nesso con lo spettatore. Per il teorico ungherese il modo in cui rappresentare questo aspetto a pieno è il primo piano del volto poiché restituisce la ricchezza della percezione e quegli elementi sfuggenti che caratterizzano l'espressione¹⁶².

La nozione parallela a quella di Balázs è quella di fotogenia così come è stata fino a ora presentata: essa indica il discrimine secondo il quale un'immagine fotografica è capace di attivare una reazione nel

fruitore basata sulle qualità specifiche del *medium*. Se in generale è fotogenica un'immagine che produce un effetto estetico superiore rispetto a quello che l'oggetto rappresentato produce naturalmente, un ritratto fotogenico è di conseguenza quello che, per il modo in cui è stato fatto (l'atteggiamento del modello, le indicazioni del fotografo, il rapporto tra questi due l'idea del soggetto ritratto che il fotografo si è fatta e che vuole mostrare), è capace immediatamente di trasmettere qualcosa al fruitore. Quali sono gli elementi specifici dell'esperienza che un fruitore ha innanzi a un ritratto fotografico? Quali caratteristiche questo tipo di immagini ha e come le trasmette al fruitore? Che tipo di rapporto si instaura tra fotografo, soggetto fotografato e fruitore?

In fotografia l'equivalente del primo piano potrebbe essere il ritratto ¹⁶³: il volto è anche qui il centro dell'attenzione e le espressioni che esso assume fanno sì che il ritratto sia riuscito o meno; inoltre è necessario, da parte del fotografo, non solo cogliere ma anche saper rendere queste espressioni in maniera propria e significativa. Analizzando il complesso procedimento e la lunga posa necessari per i primi ritratti fotografici, Walter Benjamin evidenzia un'importante conseguenza teorica che determina la natura di questo genere di immagini: «Il procedimento stesso induceva i modelli non a vivere proiettandosi fuori di quell'attimo, bensì a sprofondare nel suo interno; nel corso della lunga durata della posa, essi crescevano insieme e dentro l'immagine» ¹⁶⁴; spettava dunque al fotografo trovare l'appropriata strategia espressiva per manifestare nell'immagine tale atteggiamento del soggetto ritratto. Negli stessi anni in cui Balázs riflette sulla fisionomia, in ambito di riflessione sullo statuto del cinema, soprattutto in Francia, si sviluppa la riflessione sulla nozione di fotogenia: come detto essa è quella capacità di un soggetto riprodotto in un'immagine fotografica di produrre un effetto estetico superiore rispetto a quello che produce naturalmente. Non si tratta come si è già evidenziato tuttavia di un *surplus* che il fotografo aggiunge alle caratteristiche del soggetto bensì di una sottolineatura, una messa in evidenza che la fotografia consente rispetto alla quotidiana percezione e che è una proprietà specifica di questo mezzo di produzione di immagini: grazie alla propria maestria, il fotografo sfrutta sino in fondo quelle determinate caratteristiche espressive specifiche del *medium* fotografico e getta un ponte verso il fruitore coinvolgendolo.

Il ritratto fotografico, nello specifico, è capace di «prendere atto della vita nell'immediatezza del reale» ¹⁶⁵, poiché si fonda sulla ricerca della giusta espressione del soggetto fotografato e di quel carattere che il *medium* fotografico è atto a sottolineare e a rendere al meglio: può dunque presentare al fruitore una determinata espressione del volto che sia al contempo singolare e tuttavia capace di rendere l'interesse del soggetto fotografato. La cosiddetta poetica dell'istantaneità di

Cartier-Bresson sottolinea in fin dei conti l'importanza del cogliere una determinata espressione, le profonde differenze che il variare di questa comporta nel rapporto con il fruitore e nella stessa rappresentazione di un soggetto: il repentino mutare di espressione di un volto rende conto della reazione aperta e reciproca tra questi e l'ambiente, espressioni che la macchina fotografica può organizzare e ripresentare con un effetto di sottolineatura, di messa in evidenza di quei caratteri che tendono a sfuggire alla percezione ordinaria. Quando poi la ricerca dell'istante espressivo è coniugata con l'appropriato utilizzo del mezzo tecnico, quindi con la ricerca della bella composizione e dell'organizzazione rigorosa degli elementi all'interno del fotogramma, allora è possibile affermare che un ritratto fotografico ha svolto a pieno la propria funzione poiché ci presenta un istante di realtà di cui coscientemente non avremmo altrimenti avuto consapevolezza: la fotografia in fondo non fa altro che restituire un momento di realtà ma rappresentandola "a modo proprio", cioè in maniera fotografica.

Per concludere questa rapida analisi delle caratteristiche peculiari del genere ritratto fotografico è opportuno ritornare alle parole di Nadar, colui che ha "inventato" il ritratto fotografico e i cui ritratti sono ancora un punto di riferimento imprescindibile:

La fotografia è una scoperta meravigliosa, una scienza che avvince le intelligenze più elette, un'arte che aguzza gli spiriti più sagaci, e la cui applicazione è alla portata dell'ultimo degli imbecilli [...] La teoria fotografica s'impara in un'ora; le prime nozioni pratiche, in un giorno [...].

... Quello che non s'impara... è il senso della luce... è la valutazione artistica degli effetti prodotti dalle luci diverse e combinate – è l'applicazione di questi o quegli effetti a seconda del tipo delle fisionomie che tu artista devi riprodurre.

... Quello che s'impara ancora meno, è l'intelligenza morale del tuo soggetto – è quell'intuizione che ti mette in comunione col modello, te lo fa giudicare, ti guida verso le sue abitudini, le sue idee, il suo carattere, e ti permette di ottenere, non già, banalmente e a caso, una riproduzione plastica qualsiasi, alla portata dell'ultimo inserviente di laboratorio, bensì la somiglianza più favorevole, la somiglianza intima. È il lato psicologico della fotografia, la parola non mi sembra troppo ambiziosa ¹⁶⁶.

Al di là degli interessanti riferimenti generali sullo statuto della fotografia, quello che in questa sede più interessa è la capacità del fotografo di entrare in sintonia profonda con il soggetto che fotografa e la necessità – affinché il ritratto sia riuscito – di trasmettere al fruitore le caratteristiche del soggetto ritratto: scatta allora quell'immediato legame che consente allo spettatore di comprendere a pieno il significato della fotografia, il legame che un ritratto instaura con il fruitore ¹⁶⁷.

Alla base di questo nesso vi è qualcosa di differente e di più complesso della fedeltà dell'immagine al suo modello, del riconoscimento del soggetto fotografato (e che la fotografia ha in maniera precipua rispetto a ogni altro tipo di rappresentazione): lo stile di Nadar sottolinea l'interesse per l'introspezione e la psicologia del soggetto ritratto,

l'intenzione di far emergere attraverso una posa ben studiata e ben determinata l'interesse per l'espressione individuale del modello, un atteggiamento interiore del soggetto fotografato capace di instaurare un preciso legame con il fruitore. Così per esempio i cinque ritratti di Baudelaire che Nadar esegue tra il 1854 e il 1862 sono capaci di evocare lo *spleen* dei versi del poeta, di incarnare le differenti modulazioni della sua inquietudine poiché concentrano l'attenzione del fruitore sullo sguardo del poeta, sui suoi occhi – «due punti neri sotto due archi rialzati»¹⁶⁸ : lo spettatore, in un gioco di rimandi tra il proprio sguardo, quello di Baudelaire e quello di Nadar, percepisce in maniera immediata ed evidente il turbamento del poeta che il fotografo ha voluto sottolineare e viene di conseguenza senza indugio proiettato nell'universo dei *Fleurs du Mal*.

¹ R. Delpire, M. Frizot (a cura di), *Storie di sguardi. La fotografia da Nadar a Elliot Erwitt* (2005), tr. it., Foto Note Contrasto, Roma-Milano 2005, vol. I, p. 6. Ritengo questi volumi una delle fondamentali fonti per ripercorrere con l'ausilio delle immagini la storia e la teoria della fotografia.

² *Ibidem*.

³ Per un inquadramento delle questioni storiche sullo statuto dell'arte e la nascita dell'estetica rimando in prima istanza all'ormai classico *Storia di sei Idee* di Tatarkiewicz e alla recente messa a fuoco di Luigi Russo, *Notte di luce. Il Settecento e la nascita dell'estetica*, in Aa. Vv., *Il secolo dei lumi e l'oscuro*, Mimesis, Milano 2008, pp. 257-78, che fa il punto della situazione indicando i differenti movimenti di pensiero, i caratteri e le esigenze che culminarono nelle opere di Batteux e Baumgarten e nella nascita della nuova disciplina filosofica: le acquisizioni di questo saggio sono i presupposti alla base dell'impianto storico e teorico da cui prende avvio la presente analisi.

⁴ R. Signorini, *Alle origini del fotografico. Lettura di The Pencil of Nature (1844-46) di William Henry Fox Talbot*, Clueb, Bologna 2007, p. 391.

⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), tr. it., Einaudi, Torino 2000, pp. 29-30.

⁶ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1973), tr. it., Einaudi, Torino 2004, p. 75.

⁷ R. Adams, *La bellezza in fotografia. Saggi in difesa dei valori tradizionali* (1983), tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 14.

⁸ Ivi, p. 15.

⁹ Non si intende ovviamente sostenere che la fotografia sia una pratica esclusivamente americana: ritengo piuttosto che essa assume caratteri autonomi e specifici a partire dalla svolta indicata da *Camera Work* e che questa impone certi modelli propriamente fotografici ben presenti nella successiva evoluzione storica della fotografia (cfr. anche G. Dyer, *L'infinito istante. Saggio sulla fotografia* (2005), tr. it., Einaudi, Torino 2007, p. 3 ss.).

¹⁰ W. Benjamin, *L'autore come produttore* (1934), tr. it., in Id., *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973, p. 208. *Il mondo è bello* è il celebre libro del 1928 di Albert Renger-Patzsch: forme naturali, manufatti e panorami industriali fotografati nella loro semplice obiettività dimostrano la loro bellezza e indicano come l'immagine fotografica sia un nuovo modo di mostrare la bellezza della realtà contemporanea nella sua obiettività.

¹¹ Sullo sfondo della presente ricerca – fatto salvo qualche rapido accenno quando risulterà necessario – resterà l'ulteriore sviluppo che le medesime questioni hanno posto alla teoria cinematografica e la teorizzazione del concetto di fotogenia sviluppata nei primi decenni del Novecento principalmente in ambito francese: oltre al naturale rimando agli scritti di Jean Epstein e Louis Delluc che tematizzano questa nozione (J. Epstein, *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma 2002; L. Delluc, *Photogénie* (1920), in Id., *Écrits cinématographiques*, Cinémathèque Française, Paris 1985,

vol. I, pp. 29-77), cfr. C. Tognolotti, *Al cuore dell'immagine. L'idea di fotogenia nel cinema europeo degli anni Venti*, Edizioni della Battaglia, Palermo 2005.

¹² R. Arnheim, *Sulla natura della fotografia* (1974), in Id., *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1987, pp. 129-30.

¹³ Ivi, pp. 136, 138.

¹⁴ E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica* (1956), tr. it., Feltrinelli, Milano 1982, pp. 41 e 51.

¹⁵ Ivi, p. 50.

¹⁶ Cfr. R. Shusterman, *L'arte come drammatizzazione* (2002), tr. it., in A. Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp. 187-211, che indica queste caratteristiche come un'utile definizione dell'arte.

¹⁷ L. Sciascia, *Fotografo nato* (1983), in D. Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, Riuniti/Albatros, Roma 1988, p. 157.

¹⁸ P. Valéry, *L'anima e la danza* (1923), tr. it., in Id., *Tre dialoghi*, Einaudi, Torino 1990, p. 33.

¹⁹ B. Pascal, *Pensieri* (1670), tr. it., Rusconi, Milano 19974, p. 415.

²⁰ H. Cartier-Bresson, *L'immaginario dal vero* (1996), tr. it., Abscondita, Milano 2005, pp. 15, 23, 33.

²¹ Ivi, pp. 85 e 15.

²² E. Weston, *Ritratti dal vivo* (1961), tr. it., Pratiche, Parma 1999, p. 105.

²³ Cfr. F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, che evidenzia le reciproche influenze tra il Novecento e il cinema; ma soprattutto le riflessioni di Jean-Luc Godard in *Histoire(s) du cinéma* che, già a partire dalla polisemia del titolo, sottolineano il diritto/dovere del cinema di raccontare la storia del Novecento e, nel dispiegarsi delle differenti parti, evidenziano ora la riuscita ora il fallimento di questo compito.

²⁴ Cfr. B. Balázs, *L'uomo visibile* (1924), tr. it., Lindau, Torino 2008, p. 123 ss.; Id., *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova* (1949), Torino, Einaudi 2002, pp. 5, 30 ss.

²⁵ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1931), in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 62.

²⁶ P. Valéry, *La conquista dell'ubiquità* (1928), in Id., *Scritti sull'arte*, tr. it., Tea, Milano 1996, pp. 107-108. Vale la pena notare di passaggio che siamo di fronte alla stupefacente previsione di uno schermo *touch screen* di un *i-Pod* o di un telefonino di ultima generazione!

²⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 40.

²⁸ Id., *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 62.

²⁹ Ivi, p. 70.

³⁰ Ivi, p. 62.

³¹ Ivi, pp. 73-74.

³² H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos* (1902), tr. it., Rizzoli, Milano 1985, pp. 47-49.

³³ Ivi, pp. 53, 57, 61 (terza citazione leggermente modificata).

³⁴ Per sottolineare questo atteggiamento diffuso sono illuminanti due pubblicità degli anni '70 del Novecento della Polaroid SX-70 riportate in appendice ai propri saggi sulla fotografia da Susan Sontag: «*Questa fotografia Polaroid SX-70 fa parte della raccolta del Museum of Modern Art. L'opera è di Lucas Samaras, uno dei massimi fotografi americani. Fa parte di una delle più importanti raccolte del mondo. È stata prodotta usando il miglior sistema di fotografia istantanea che esista al mondo, la Polaroid SX-70 Land. Questa macchina la posseggono milioni di persone. È una macchina straordinaria per qualità e versatilità, capace di esposizioni da 10,4 pollici all'infinito... L'opera d'arte di Samaras è fatta con la SX-70, essa pure è un'opera d'arte.*» «*Polaroid SX-70. Non ti permetterà di fermarti. Vedrai improvvisamente una foto ovunque tu guardi [...] La SX-70 diventa come una parte di te...*» (S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., pp. 162, 170).

³⁵ Ivi, p. 3.

³⁶ Su questo aspetto è decisivo inoltre il ruolo del titolo, della didascalia, del contesto dell'immagine: basti pensare all'utilizzo politico o di propaganda delle immagini su cui riflette Gisele Freund (cfr. G. Freund, *Fotografia e società* (1974), tr. it., Einaudi, Torino 2007, p. 96 ss.).

³⁷ E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-atravverso* (1992), Garzanti, Milano, pp. 13-16, 18-19.

³⁸ K. Fiedler, *Sulla valutazione delle opere d'arte figurative* (1876), tr. it., in Id., *Scritti sull'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo 2006, pp. 51, 53.

³⁹ Ivi, p. 55.

⁴⁰ Id., *Sull'origine dell'attività artistica* (1887), tr. it., in Id., *Scritti sull'arte figurativa*, cit., p. 95.

⁴¹ «Se poi si pensa che la fotografia restituisca questa immagine visiva nella maniera più infallibile (poiché l'occhio può ben ingannarsi, ma una macchina no), bisogna partire dalla premessa che il processo attraverso il quale l'immagine visiva nasce nell'occhio e nel cervello dell'uomo sia in tutto e per tutto uguale a quello attraverso il quale si produce la fotografia nell'apparecchio fotografico: una premessa che nessuno può prendere sul serio. In sostanza, con la macchina fotografica si potrà produrre qualcosa che non costituisce alcuna rappresentazione visiva, ma semplicemente un oggetto di cui poi noi dovremo formarci una rappresentazione visiva. Se, pur nella loro differente natura, un oggetto fotografico e un oggetto prodotto altrimenti (come nel caso di scritture, stampe, figure planimetriche, disegni e così via, e delle riproduzioni che di oggetti vengono realizzate) concordano, allora l'originale e la riproduzione producono la medesima immagine visiva. Ma se non concordano, allora la fotografia non è un'immagine fedele dell'originale; piuttosto, l'originale apparirà totalmente diverso dalla copia» (ivi, p. 97).

⁴² Ivi, pp. 99-100.

⁴³ Ivi, p. 107.

⁴⁴ R. Arnheim, *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva* (1969), tr. it., Einaudi, Torino 1974, p. IX.

⁴⁵ Ivi, p. 3.

⁴⁶ Ivi, pp. 19, 20, 24.

⁴⁷ Ivi, p. 18.

⁴⁸ Ivi, p. 35. Per comprendere a pieno la portata di tale prospettiva basti ricordare il retroterra teorico più generale da cui muove la posizione di Arnheim, quello della *Gestalt-psychologie*, che considera la percezione della forma come una attività capace di cogliere elementi strutturali generici: «Gli schemi di stimolo percepiti a questo modo sono dotati di due proprietà che consentono loro di svolgere il ruolo di concetti visivi: possiedono il carattere della generalità, e sono identificabili facilmente. Parlando in senso ristretto, nessun percepito si riferisce mai ad una configurazione unica e singola, ma piuttosto alla specie di pattern di cui il percepito consiste. [...] Persino l'immagine di una persona particolare è una veduta di un pattern particolare di certe qualità, di quel "tipo" di persona. Non vi è, pertanto, alcuna differenza in linea di principio tra percepito e concetto, in perfetta armonia con la funzione biologica della percezione. Per essere utile, la percezione deve istruirci circa tipi di cose; altrimenti gli organismi non potrebbero trar profitto dall'esperienza» (ivi, pp. 36-37).

⁴⁹ Ivi, p. 96.

⁵⁰ Ivi, p. 299.

⁵¹ Ivi, p. 43.

⁵² Ivi, p. 45.

⁵³ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 21.

⁵⁴ R. Arnheim, *Film come arte* (1932), tr. it., Feltrinelli, Milano 1989, pp. 14-15.

⁵⁵ Si tratta della celebre fotografia di una forchetta eseguita senza preparazione alla fine di un pasto presso lo studio di Ferdinand Léger nel 1928, utilizzata l'anno dopo per una pubblicità di una ditta di posate: essa riassume tutta la poetica del fotografo ungherese volta a selezionare frammenti di realtà quotidiana e a farli oggetto di immagini dotate di una profonda capacità evocativa: «cronista del banale, del quotidiano in cui realtà e finzione sono indissociabili, Kertész è diventato un fotografo singolare a cui il visibile, e l'invisibile che ne trapela, si offre apparentemente con estrema semplicità; è difficile captarlo con una maggiore economia di mezzi» (P. Borhan, *Lo specchio di una vita* (1994), tr. it., in Id. (a cura di), *André Kertész. Lo specchio di una vita*, Motta, Milano 1998, p. 22. Per la fotografia cfr. p. 175).

⁵⁶ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 62.

⁵⁷ Kracauer ritiene che sono differenti le matrici che hanno dato origine al cinema: in prima istanza la fotografia istantanea – specialmente quella nell'utilizzo fattone da Muybridge e Marey – congiunta alla lanterna magica e al fenachistoscopio; solo in un secondo momento altri elementi non fotografici contribuirono al pieno sviluppo del cinema, primi fra tutti montaggio e sonoro. Le proprietà fondamentali del cinema restano comunque per Kracauer quelle di natura fotografica (cfr. S. Kracauer, *Teoria del film. Ritorno alla realtà fisica*, (1960), tr. it., Il Saggiatore, Milano 1995, p. 85 ss.).

- ⁵⁸ Ivi, pp. 47-48 (citazione leggermente modificata).
- ⁵⁹ *Ibidem*.
- ⁶⁰ Ivi, p. 65.
- ⁶¹ Ivi, pp. 56-60.
- ⁶² Ivi, p. 61.
- ⁶³ Ma non solo la fotografia ci ha mostrato in maniera differente la realtà quotidiana: i modi di vedere della fotografia hanno influenzato l'arte, basti pensare alle opere di Man Ray, al *Nudo che discende le scale* di Duchamp e alle continue interazioni tra le differenti pratiche (cfr. ivi, pp. 62-63).
- ⁶⁴ Ivi, p. 67.
- ⁶⁵ Ivi, p. 69.
- ⁶⁶ Ivi, p. 70.
- ⁶⁷ Ivi, p. 74.
- ⁶⁸ Ivi, p. 77.
- ⁶⁹ Ivi, p. 78.
- ⁷⁰ H. Schwarz, *Arte e fotografia. Precursori e influenze* (1985), tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 4-5.
- ⁷¹ J. Jeffrey, *Fotografia* (1981), tr. it., Rizzoli/Skira, Milano 2003, p. 11.
- ⁷² G. Freund, *Fotografia e società*, cit., pp. 4-5.
- ⁷³ A. Scharf, *Arte e fotografia* (1968; 1974²), tr. it., Einaudi, Torino 1979, p. 340.
- ⁷⁴ G. Freund, *Fotografia e società*, cit., p. 4.
- ⁷⁵ Cfr. C. Chéroux, *L'errore fotografico. Una breve storia* (2003), tr. it., Einaudi, Torino 2009. Gli esempi che il critico francese riporta sono numerosi e di molteplice natura: evidenza per esempio a proposito delle prime foto del *D-day* che sono ricche di informazioni malgrado le sfocature, i mossi e gli sviluppi approssimativi e anzi che lo sono in maniera più efficace rispetto ad altre tecnicamente meglio riuscite (ivi, p. 35). Va al di là dello specifico della presente ricerca l'analisi delle immagini della Shoah che conduce Georges Didi-Huberman seppure per certi versi è rintracciabile un medesimo intento metodologico e teorico: le immagini oggetto dell'attenzione del filosofo francese infatti non sono fotografie "ben riuscite" ma in questa loro lacunosità e imprecisione risiede la loro stessa capacità di essere testimonianza dell'Olocausto (cfr. G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* (2003), tr. it., Raffaello Cortina, Milano 2005).
- ⁷⁶ C. Chéroux, *L'errore fotografico*, cit., p. 136.
- ⁷⁷ Cfr. A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica* (1945), tr. it., in Id., *Che cosa è il cinema*, tr. it., Garzanti, Milano 1999, p. 5.
- ⁷⁸ Ivi, p. 6.
- ⁷⁹ *Ibidem*.
- ⁸⁰ C. Mollino, *Il messaggio della camera oscura* (1949), AdArte, Torino 2006, p. 34.
- ⁸¹ «Per la prima volta, un'immagine del mondo esterno si forma automaticamente senza l'intervento creativo dell'uomo, secondo un determinismo rigoroso. La personalità del fotografo non entra in gioco che per la scelta, l'orientamento, la pedagogia del fenomeno; per quanto possa essere visibile nell'opera finita, essa non vi figura allo stesso titolo di quella del pittore. Tutte le arti sono fondate sulla presenza dell'uomo; solo nella fotografia ne godiamo l'assenza. Essa agisce su noi in quanto fenomeno "naturale", come un fiore o un cristallo di neve la cui bellezza è inseparabile dalle origini vegetali o telluriche» (A. Bazin, *Ontologia dell'immagine fotografica*, cit., p. 9).
- ⁸² L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film* (1925), tr. it., Einaudi, Torino 1987, p. 25.
- ⁸³ Ivi, p. 26. Cfr. le immagini riportate alle pp. 55, 58, 59, 60 come esempi di fotografie che sfruttano al meglio le nuove potenzialità del mezzo fotografico, modificano l'esperienza della realtà e che «nella loro continuità chiariscono visivamente i problemi dibattuti nel testo» (ivi, p. 45).
- ⁸⁴ *Ibidem*.
- ⁸⁵ Ivi, p. 28.
- ⁸⁶ Ivi, p. 30.
- ⁸⁷ Cfr. B. Newhall, *Storia della fotografia* (1982), tr. it., Einaudi, Torino 1984, p. 102 che riporta un testo di un critico inglese del 1861: «Finora la fotografia ha avuto come principale scopo di rappresentare la Verità. Non può allargare la sua sfera? Non si può aspirare a descrivere anche la Bellezza?».
- ⁸⁸ Ivi, p. IX.
- ⁸⁹ P. Dubois, *L'atto fotografico* (1990²), tr. it., QuattroVenti, Urbino 1996, p. 102.

⁹⁰ Ch. Baudelaire, *Il pubblico moderno e la fotografia* (1859), tr. it., in Id., *Salon del 1859*, in *Opere*, Mondadori, Milano 1996, p. 1197.

⁹¹ S. Kracauer, *Teoria del film*, cit., p. 58. Cfr. inoltre B. Newhall, *Storia della fotografia*, cit., che ripercorre con dovizia di esempi lo sviluppo contrapposto delle differenti tendenze.

⁹² F. Muzzarelli, *Le origini contemporanee della fotografia. Esperienze e prospettive delle pratiche ottocentesche*, Quinlan, Bologna 2007, p. 34. Lo stesso saggio indica inoltre altre interessanti linee di continuità tra le origini ottocentesche e gli sviluppi novecenteschi della fotografia: alcuni percorsi alternativi della fotografia contemporanea (la polaroid, alcuni aspetti della fotografia digitale, le esperienze di Man Ray) non sono altro che sviluppo di potenzialità già presenti all'origine della fotografia ma non ancora espresse.

⁹³ Cfr. Ch. Baudelaire, *Il pubblico moderno e la fotografia*, cit., p. 1191 ss.

⁹⁴ R. Delpire, M. Frizot (a cura di), *Storie di sguardi*, cit., vol. I, p. 7.

⁹⁵ R. Arnheim, *Splendore e miseria del fotografo* (1970), tr. it., in Id., *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 139-40.

⁹⁶ Cfr. F. Alinovi, C. Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, nuova edizione con un'inedita introduzione di R. Barilli e una nota di C. Marra, Quinlan, Bologna 2006 (1ª ed. 1981), pp. 21, 26.

⁹⁷ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 29-30.

⁹⁸ Non è oggetto della presente trattazione l'ulteriore sviluppo conseguente alla diffusione della fotografia digitale: i rapporti tra questa e quella analogica e i problemi teorici che ne derivano pongono difficoltà della stessa natura di quelli che l'invenzione della fotografia pose alla pittura; risulta quindi utile riprendere le osservazioni di Benjamin su quella svolta che indicavano la necessità di elaborare un nuovo concetto di arte a causa della carica innovativa insita nella fotografia. Di certo la fotografia analogica e quella digitale hanno in comune il nome e alcune procedure: differenti sono le modalità di utilizzo e di produzione delle immagini che a nostro avviso indicano uno statuto teorico altro; la disponibilità immediata, la flessibilità dell'immagine, l'economicità del procedimento e la tendenza alla bulimia sono senza dubbio caratteristiche che comportano una differente natura teorica.

⁹⁹ A questo proposito è indicativo che Keim nella sua storia della fotografia inizi con una preistoria affrontando questi temi: cfr. J.-A. Keim, *Breve storia della fotografia* (1970), tr. it., Einaudi, Torino 2001, pp. 3-6.

¹⁰⁰ E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri saggi* (1927), tr. it., Feltrinelli, Milano 1999¹³, p. 66.

¹⁰¹ D. Mormorio, *Un'altra lontananza. L'Occidente e il rifugio della fotografia*, Sellerio, Palermo 1997, p. 34.

¹⁰² P. Galassi, *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia* (1981), tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 17.

¹⁰³ Ivi, pp. 26, 37. Esempio paradigmatico di questa prospettiva sono queste parole di Constable che seppure riferite alla pittura possono essere riprese per la fotografia: «la pittura è una scienza, e dovrebbe essere praticata come una ricerca delle leggi naturali. Perché non si dovrebbe allora considerare la pittura di paesaggio come una branca della filosofia della natura, di cui i quadri non sarebbero che esperimenti» (ivi, p. 38).

¹⁰⁴ La prospettiva inaugurata dalle riflessioni di Alois Riegl e di Heinrich Wölfflin evidenzia il criterio dello stile, quindi un criterio interno per trattare e ordinare la storia dell'arte: essa comporta una descrizione dei fenomeni artistici basata sull'aspetto stilistico-formale capace di mettere a fuoco il potenziale espressivo di ogni opera e di sottolineare come il processo artistico non sia imitazione di un modello naturale bensì di interpretazione e miglioramento di esso. Su questi temi cfr. A. Riegl, *Grammatica storica delle arti figurative* (1897-98), Quodlibet, Macerata 2008; H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), Neri Pozza, Vicenza 1999; A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, "Aesthetica preprint: Supplementa", 2, Palermo 1998.

¹⁰⁵ P. Galassi, *Prima della fotografia*, cit., p. 23. Per la definizione della prospettiva Galassi fa ovviamente riferimento al *De Pictura* di Alberti e in base a ciò individua tre elementi fondamentali che la determinano: l'artista che deve individuare la disposizione spazio-temporale del soggetto, il punto di vista e l'estensione, i limiti dell'immagine che vuole rappresentare.

¹⁰⁶ Ivi, p. 26.

¹⁰⁷ Cfr. F. Arago, *Relazione sulla dagherrotipia*, in D. Mormorio, *Un'altra lontananza*, cit., pp. 147-59.

¹⁰⁸ Cfr. B. Edelman, *Addio alle arti. 1926: l'«affaire» Brancusi* (2000), tr. it., Medusa, Milano 2001, pp. 37-39 che cita le sentenze riportate.

¹⁰⁹ P. Valéry, *Discorso per il centenario della fotografia* (1939), tr. it., in D. Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, cit., p. 44.

¹¹⁰ Ivi, p. 49.

¹¹¹ Cfr. R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, cit., p. 333: questo testo offre un interessante inquadramento dell'opera di Talbot, ne riproduce il testo e ne offre un'esauriente traduzione e commento utile per comprendere a pieno la portata teorica dell'opera (cfr. per esempio per il resoconto dell'origine e degli sviluppi dell'invenzione di Talbot e le relative implicazioni teoriche, ivi, p. 43 ss.).

¹¹² Su questo punto rimando inoltre alle interessanti notazioni di Signorini che evidenziano il contesto in cui Talbot si inserisce e alcuni nessi tra natura e artista già presenti nelle riflessioni dell'empirismo inglese, sfondo culturale da cui muove Talbot: cfr. ivi, p. 240 ss.

¹¹³ Cfr. ivi, p. 67 per l'origine del termine e il significato nell'opera di Talbot in base ai resoconti dei suoi diari e della sua corrispondenza: Signorini con estrema precisione riporta infatti numerosi passi e ripercorre la genesi del libro di Talbot e i molteplici esperimenti che lo condussero alla pubblicazione del volume.

¹¹⁴ Il libro di Talbot ne è esempio paradigmatico: le tavole sono infatti accompagnate dalla loro descrizione, da indicazioni volte a chiarirne le caratteristiche tecniche, il senso, le necessarie note di ripresa, le differenze di modalità di ripresa dettate dagli oggetti fotografati (cfr. per es. ivi, p. 165 ss.). A Talbot dobbiamo anche le prime germinali riflessioni di estetica fotografica: «Un casuale sprazzo di sole o un'ombra che si proietta sul cammino, una quercia disseccata dal tempo o una pietra coperta di muschio, possono risvegliare tutto un succedersi di pensieri e sensazioni, e pittoresche fantasie» (ivi, p. 367).

¹¹⁵ Cfr. ivi, pp. 372-75.

¹¹⁶ Ivi, p. 379.

¹¹⁷ R. Krauss, *Sulle tracce di Nadar* (1977), in Ead., *Teoria e storia della fotografia* (1990), tr. it., Bruno Mondadori, Milano 1996, p. 20.

¹¹⁸ R. Signorini, *All'origine del fotografico*, cit., p. 367.

¹¹⁹ Al padre che definisce «orribile» una foto di un grattacielo newyorkese, Alfred Stieglitz risponde: «Non è orribile, esso rappresenta per l'America quello che il Partenone era per la Grecia» (cfr. M. Vanon, *Camera Work. Un'antologia* (1981), Einaudi, Torino, p. 7 che riporta questo passo). Del resto è bene ricordare che nell'ottica di Stieglitz «la fotografia è infatti stata l'unico contributo originale dell'America all'arte, l'unico campo artistico in cui gli Stati Uniti sono stati una guida e non gli epigoni della tradizione europea» (ivi, p. 141). Ma non solo i panorami urbani contribuirono: già nel 1875 William Henry Jackson con un apparecchio a lastre 50 x 60 cm aveva fotografato le Montagne Rocciose rendendo giustizia della maestosità della natura americana (cfr. B. Newhall, *Storia della fotografia*, cit., p. 140). Per una panoramica di tutta l'attività di Stieglitz e di *Camera Work* e per le immagini della rivista cfr. inoltre P. Roberts (a cura di), *Camera Work. The Complete Photographs*, Taschen, Köln 2008.

¹²⁰ Cézanne «vedeva la natura [...] non solo con l'occhio dell'ottica, ma anche con l'occhio della logica. Sottoponeva le sensazioni al vaglio di un esame analitico e cercava di tradurle sulla tela in modo tale che avrebbero retto la prova di un esame scientifico» (M. Vanon, *Camera Work*, cit., p. 90).

¹²¹ Ivi, pp. 93, 94.

¹²² Cfr. ivi, pp. 100-102.

¹²³ Cfr. B. Newhall, *Storia della fotografia*, cit., p. 235.

¹²⁴ «Volevo fotografare le nuvole per scoprire che cosa avessi imparato in quarant'anni di fotografia. Attraverso le nuvole esporre la mia filosofia della vita, mostrare che le mie fotografie non erano dovute al soggetto, non a privilegi speciali: le nuvole erano lì per tutti, non erano soggette a tasse: erano libere» (A. Stieglitz, *How I Came to Photograph Clouds* (1923), citato in B. Newhall, cit., p. 242).

¹²⁵ R. Krauss, *Stieglitz: equivalenti* (1979), in Ead., *Teoria e storia della fotografia*, cit., pp. 133-36.

¹²⁶ M. Vanon, *Camera Work*, cit., p. 153.

¹²⁷ Ivi, pp. 153-54.

¹²⁸ R. Delpire, M. Frizot (a cura di), *Storie di sguardi*, cit., vol. II, p. 86.

- ¹²⁹ M. Vanon, *Camera Work*, cit., p. 14.
- ¹³⁰ Da una lettera di Strand, riportata ivi, p. 37. Gli artisti "strani" cui Strand fa riferimento sono Picasso, Brancusi e Braque.
- ¹³¹ «Il dagherrotipo, in quanto si concentra sugli oggetti statici, solleva un aspetto di cruciale importanza per tutta la fotografia: il fascino prodotto dalle registrazioni accurate delle cose nell'ambito di un più vasto atto di classificazione e possesso» (G. Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale* (1997), tr. it., Einaudi, Torino 2009, p. 7).
- ¹³² Cfr. E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, cit., p. 32 ss.
- ¹³³ Ivi, p. 35.
- ¹³⁴ E. Weston, *Ritratti al vivo* (1961), tr. it., Pratiche, Milano 1999, p. 192.
- ¹³⁵ Non risulta che Weston conoscesse l'opera di Duchamp, seppure questi avesse esposto presso la galleria 291 di Stieglitz. Cfr. inoltre G. Dyer, *L'infinito istante*, cit., p. 81.
- ¹³⁶ Cfr. E. Weston, *Ritratti al vivo*, cit., pp. 27, 113 e, per un più ampio approfondimento e inquadramento storico, B. Newhall, *Storia della fotografia*, cit., p. 235 ss.
- ¹³⁷ E. Weston, *Ritratti al vivo*, cit., p. 31.
- ¹³⁸ Ivi, p. 39.
- ¹³⁹ Ivi, p. 139. Weston fa riferimento alla fotografia di una palma (*Palma Cuernavaca*, 1925) che vede così carica di intensità da obbligarlo a lavorarci febbrilmente sino a rispondere «dovevo farlo» alla domanda sul suo legame con l'oggetto di questa foto (ivi, p. 202).
- ¹⁴⁰ A questo proposito infatti Weston, insoddisfatto dal punto di vista tecnico della stampa di un proprio negativo, lamenta l'impossibilità di farne un altro anche se l'oggetto ripreso è inanimato poiché non è possibile ricreare le medesime condizioni in un'altra seduta fotografica (cfr. ivi, pp. 141-42, 157).
- ¹⁴¹ Cfr. ivi, p. 174.
- ¹⁴² Ivi, p. 198.
- ¹⁴³ E. Weston, *The Daybooks of Edward Weston. II. California*, New York, Aperture 1990, p. 194 (trad. mia). Lo stesso Weston inserisce, in un'altra pagina del diario, lo scultore rumeno in un breve elenco di artisti (insieme a Stieglitz, Kandinsky, Van Gogh ed El Greco) le cui opere ha lungamente osservato e che hanno segnato il suo modo di operare: è interessante che Weston utilizzi il termine «guardare» a discapito di un più abusato «ispirato a» per sottolineare una sorta di educazione a scorgere nella realtà delle forme che accomuna questi artisti (cfr. ivi, p. 234).
- ¹⁴⁴ Cfr. ivi, p. 194.
- ¹⁴⁵ C. Brancusi, *Aforismi*, tr. it., Abscondita, Milano 2001, p. 18. Degna di nota è inoltre l'attività di fotografo di Brancusi: lo scultore era solito fotografare le proprie opere nel suo atelier, luogo ideale per la loro migliore collazione grazie alla giusta illuminazione che ne determinava la corretta visione (cfr. *Brancusi. L'opera al bianco*, a cura di P. Mola, tr. it., Skira, Milano 2005).
- ¹⁴⁶ E. Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, cit., pp. 239-40 (trad. mia).
- ¹⁴⁷ E. Weston, *Ritratti al vivo*, cit., p. 194. Vale la pena ricordare che la poetica di Weston prevede che il risultato dello scatto si previsualizzi già sul vetro smerigliato della macchina fotografica poiché l'immagine deve essere ottenuta al momento stesso dell'esposizione; il negativo è preminente rispetto alla stampa, sua semplice trasposizione senza alcuna manipolazione o ritocco.
- ¹⁴⁸ Ivi, p. 195.
- ¹⁴⁹ Ivi, p. 188: è il testo di una recensione di Alvaro Siqueiros a una mostra di Weston a Guadalajara nell'autunno del 1925 riportata dal fotografo nel proprio diario.
- ¹⁵⁰ Per comprendere l'identità di intenti cfr. per es. le due foto che presenta nella stessa pagina Newhall (B. Newhall, *Storia della fotografia*, cit., p. 256), un *Nudo* del 1925 e *Nuvole* in Messico dell'anno successivo; tale accostamento rivela in maniera immediata ed evidente l'unità di intenti della ricerca che sta alla loro base. Cfr. inoltre G. Dyer, *L'infinito istante*, cit., pp. 81-82.
- ¹⁵¹ E. Weston, *Ritratti al vivo*, cit., pp. 92, 209.
- ¹⁵² S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 87.
- ¹⁵³ E. Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, cit., p. 241 (trad. mia).
- ¹⁵⁴ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, cit., pp. 61-62. Il riferimento è all'opera di David Octavius Hill (1802-1870), pittore e fotografo scozzese autore di interessanti "reportage" sul lavoro di pescatori.
- ¹⁵⁵ E. Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, cit., pp. 162 e 246, citato in G. Dyer, *L'infinito istante*, cit., p. 60.

- ¹⁵⁶ L. Pizzo Russo, *So quel che senti. Neuron specchio, arte ed empatia*, Ets, Pisa 2009.
- ¹⁵⁷ R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, cit., 1974, p. 19.
- ¹⁵⁸ Id., *Pensieri sull'educazione artistica* (1989), tr. it., Aesthetica, Palermo 2007², p. 73.
- ¹⁵⁹ Id., *La teoria gestaltica dell'espressione* (1949), in Id., *Verso una psicologia dell'arte* (1966), tr. it., Einaudi, Torino 1969, p. 68.
- ¹⁶⁰ Cfr. Id., *Percetti oggettivi, valori oggettivi* (1979-80), in Id., *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, tr. it., Feltrinelli, Milano 1987, p. 343 ss.
- ¹⁶¹ B. Balázs, *L'uomo visibile*, cit., p. 207. Su espressione ed espressività nel cinema cfr. A. Cervini, *Il volto sullo schermo: il contributo del cinema a una nuova idea di espressività*, in L. Russo (a cura di), *Logiche dell'espressione*, "Aesthetica Preprint", 85, Palermo 2009, pp. 17-27.
- ¹⁶² «Nel primo piano, infatti, ogni minima ruga del volto diventa un tratto decisivo del carattere e ogni fuggente contrazione di un muscolo possiede un pathos sorprendente, indice di grandi eventi interiori. Il primo piano di un volto, molto spesso usato come immagine d'effetto a conclusione di una grande scena, dev'essere una sintesi lirica dell'intero dramma. Se non vogliamo che l'apparizione improvvisa e isolata di un volto in primo piano risulti priva di senso ed esuli dal contesto, allora dobbiamo far sì che nei suoi lineamenti siano riconoscibili i nessi con il dramma. [...] Al cinema, invece, quando un volto in primo piano si estende su tutta la superficie dello schermo, per alcuni minuti il volto stesso diventa la "totalità" in cui è racchiuso il dramma» (B. Balázs, *L'uomo visibile*, cit., pp. 172-73).
- ¹⁶³ Lo stesso Balázs riconosce la filiazione del cinema dalla fotografia per quanto riguarda i mezzi di espressione in quanto entrambi sono «un gioco di luce» (ivi, p. 247).
- ¹⁶⁴ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 64.
- ¹⁶⁵ H. Cartier-Bresson, *L'immaginario dal vero*, cit., p. 25.
- ¹⁶⁶ Testimonianza di Nadar innanzi alla Corte Imperiale di Parigi, I Sezione, udienza del sabato 12 dicembre 1857 (il testo citato si trova alle pagine *n* e *o* del Supplemento alla Memoria, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, Na 163 (41); cfr. J. Prinnet, A. Dilasser (a cura di), *Nadar* (1966), tr. it., Einaudi, Torino 1973, pp. 64-65).
- ¹⁶⁷ «Davanti all'obbiettivo, io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte» (R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), tr. it., Einaudi, Torino 1980, p. 15).
- ¹⁶⁸ J. Prinnet, A. Dilasser (a cura di), *Nadar*, cit., p. 141. Rimando alle tavole dello stesso volume per un'esauriente antologia di ritratti (quelli di Baudelaire alle pp. 174-83).

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Oruel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Battlori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricerca Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettegini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicologica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
- 79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
- 80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
- 81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
- 82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu
- 83 *Il suono eloquente*, a cura di M. Semi
- 84 *Estetica analitica. Un breviario critico*, di S. Velotti
- 85 *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo
- 86 *Il Gabinetto delle Belle Arti*, di Ch. Perrault
- 87 *La rappresentazione pittorica*, a cura di G. Tomasi
- 88 *La fotogenia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, di E. Crescimanno

Aesthetica Preprint[®]

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andaloro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Mario Costa, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Photogeny: The Truth and Power of Photographic Images

Photography inaugurated a new way of making and conceptualizing art. Even before cinema, photography created the need to re-think the notion of art because of the high technical content of its images. Photography is, first and foremost, a way of looking at reality, of focusing on specific details that in the flux of ordinary perception would otherwise go unnoticed. The notion of *photogeny* (i.e., the aesthetic enhancement an object acquires through photographic representation) enables an interpretation of photography. When photographed, an object acquires characteristics that are different from those it possesses in reality and that depend directly on the expressive logic of the medium used to represent it. Mastering photographic technique requires paying attention to those fleeting details that, if well captured in a photo, make it photogenic.

The present study by Emanuele Crescimanno (e.crescimanno@gmail.com) analyzes the nature of photographic images foregrounding their specificity within the context of our “civilization of images”. Crescimanno foregrounds key moments in the history of photography and focuses on the process that led to its emancipation from painting and to the development of a theoretical awareness that enabled the creation of distinctively photographic images. The possible completion of this process is discussed through an examination of the theoretical and photographic works of Alfred Stieglitz, Paul Strand, and Edward Weston, as well as through a discussion of photo portraits.