

Spettacolo e Comunicazione

FOTOGRAFIA E CULTURE VISUALI DEL XXI SECOLO

a cura di

ENRICO MENDUNI, LORENZO MARMO

in collaborazione con Giacomo Ravesi



Roma TrE-Press

2018



Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo
FILCOSPE

Spettacolo e Comunicazione

2

FOTOGRAFIA E CULTURE VISUALI DEL XXI SECOLO

A cura di ENRICO MENDUNI, LORENZO MARMO
in collaborazione con GIACOMO RAVESI



Roma TrE-Press

2018

Comitato scientifico della collana:

Luca Aversano, Marina Galletti, Raimondo Guarino, Giovanni Guanti,
Edoardo Novelli, Stefania Parigi, Veronica Pravadelli, Mirella Schino, Anna
Lisa Tota, Vito Zagarrìo.

Coordinamento editoriale:

Gruppo di Lavoro *RomaTrE-Press*

Editing:

Matteo Bonfigli

Edizioni: RomaTrE-Press ©

Roma, marzo 2018

ISBN: 978-88-94885-84-2

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International License* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



Immagine di copertina: © Herbert Bayer, *Metamorphosis* (1936)

Indice

ENRICO MENDUNI, LORENZO MARMO, <i>Introduzione</i>	7
--	---

IL PENSIERO FOTOGRAFICO

FRANCESCO CASETTI, <i>La paura della fotografia</i>	13
ANTONIO SOMAINI, <i>Visual Meteorology. Le diverse temperature delle immagini</i>	31
PHILIPPE DUBOIS, <i>La question des régimes de vitesse des images contemporaines (au-delà de l'opposition photographie vs. cinéma)</i>	53
DANIELA ANGELUCCI, <i>«Immaginario malgrado tutto». Note su Didi-Huberman</i>	69
KREŠIMIR PURGAR, <i>A Sign of the Times. Omar Calabrese and the Pictorial Turn</i>	77
FRANCESCO PARISI, <i>Fotografia e scienze della mente. Scenari possibili</i>	85

FOTOGRAFIA E TEORIA DELLE ARTI

RINALDO CENSI, <i>Logica dell'esergo: su alcuni processi iperrealisti</i>	95
GIACOMO RAVESI, <i>Lo sguardo di Medusa. Corpi, scultura, fotografia</i>	107
FLAVIO DE BERNARDINIS, <i>Fotografia/Drammaturgia</i>	115
MARIA IDA CATALANO, <i>Tra la parete e la pagina. L'arte per la fotografia nell'Italia degli anni Trenta</i>	123
MARCELLO WALTER BRUNO, <i>Selfielosophy. I fotografi teorici dell'immagine</i>	133

AVANGUARDIE E AUTORIALITÀ

VALENTINO CATRICALÀ, <i>L'ambiguità del fotografico. Le esperienze fotografiche di Frank B. Gilbreth e Anton Giulio Bragaglia</i>	151
STEFANIA SCHIBECI, <i>La trasformazione del medium fotografico nei primi anni del Novecento: dai Fotogrammen di Moholy-Nagy ai fotogrammi di Franco Grignani, Luigi Veronesi e Bruno Munari</i>	159

MARIE REBECCHI, <i>1929: Film und Foto. Il montaggio dei media</i>	169
GIACOMO DANIELE FRAGAPANE, <i>Le cronologie impure di Paolo Gioli</i>	179

FOTOGRAFIA, TEMPORALITÀ E MEMORIA

ROBERTA AGNESE, <i>Il medium fotografico e la temporalità storica</i>	191
ALICE CATI, <i>Figure dell'assenza. L'immagine privata contro le politiche della sparizione forzata</i>	203
ELIO UGENTI, <i>La pratica fotografica occasionale: dalla dimensione familiare alla condivisione pubblica</i>	217
ILARIA A. DE PASCALIS, <i>Il tempo è fuor di sesto: la riconfigurazione del sé nei video fotografici in time-lapse</i>	227
ALESSANDRA CHIARINI, <i>Modelli di simultaneità nella GIF animata. Il caso Giphoscope</i>	237

LA FOTOGRAFIA E I TERRITORI DELLA MODERNITÀ

MARIA FRANCESCA PIREDDA, <i>Hic sunt leones. Fotografia missionaria e immaginario esotico: l'incontro con l'Altrove</i>	249
MASSIMILIANO COVIELLO, <i>Immaginari e fenomeni migratori nella cultura visuale italiana tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento</i>	259
FEDERICA MUZZARELLI, <i>Il prezzo della modernità. La celebrità fotografica e la nuova immagine del divo di massa</i>	267
RAFFAELE DE BERTI, <i>La fotografia nel racconto d'attualità in «L'Illustrazione» (1929-1930)</i>	277
LUISELLA FARINOTTI, <i>Pensare per immagini: il (foto)amatore come figura della modernità estetica</i>	291
MARCO ANDREANI, <i>Foto-documentari: propaganda, divulgazione e attualità nei supplementi illustrati italiani del dopoguerra</i>	305

FOTOGRAFARE IL CONFLITTO:

DALLA I GUERRA MONDIALE AGLI ANNI DI PIOMBO

LUCA MAZZEI, <i>L'occhio insensibile. Cinema e fotografia durante la prima Campagna di Libia (1911-1913)</i>	323
--	-----

GABRIELE D'AUTILIA, <i>Immagini dall'apocalisse: la «svolta visuale» della Grande Guerra</i>	345
DENIS LOTTI, <i>Rivolgersi agli ossari. Trent'anni di storia patria raccontati dal cinema e dalla fotografia. Dal Carso al Vittoriano e ritorno (1921-1954)</i>	355
ENRICO MENDUNI, <i>Partigiane e figuranti. Una foto di Tino Petrelli nella Milano della Liberazione</i>	369
CHRISTIAN UVA, <i>Fotografia e militanza: note sul dibattito italiano degli anni '70</i>	379

FOTOGRAFIA E CINEMA IN ITALIA

GIULIA BARINI, MARCELLO SEREGNI, <i>Industria ed estetica tra fotografia e cinematografia. Società Anonima Tensi</i>	389
ENRICO BIASIN E HÉLÈNE MITAYNE, <i>Dietro il ritratto fotografico. Fotografia, attorialità e genere nei rotocalchi cinematografici italiani degli anni Trenta</i>	399
ANDREA MARIANI, <i>L'Immagine di ritorno. Gesto, esperienza e medium nelle fotografie di backstage dei Cineguf</i>	413
BARBARA GRESPI, <i>Cinema fotografato. Film neorealisti e cultura fotografica del dopoguerra italiano</i>	421
STEFANIA PARIGI, <i>Michelangelo Antonioni: «Io sono una macchina fotografica»</i>	433

LA CORPOREITÀ DEL MEDIUM

BRUNO ROBERTI, <i>Pasolini: grafie del corpo</i>	443
ORIELLA ESPOSITO, <i>Untitled Film Stills di Cindy Sherman. Evoluzione dello sguardo fotografico tra spazio scenico, costruzione finzionale e dimensione del reale</i>	455
FEDERICA VILLA, <i>Madri mascherate e ritratti di infanzia.</i>	461
KATRIINA HELJAKKA, <i>Bel far niente? Photography as Productive Play in Creative Cultures of the 21st Century</i>	473
ADRIANO D'ALOIA, <i>L'arto fotografico. Estensione e incorporazione nella tecnica e nell'estetica del selfie</i>	479

NEL CONTEMPORANEO

GIOVANNI FIORENTINO, <i>Dalla stereoscopia a Instagram. Origini e destino socio-mediale della fotografia</i>	493
--	-----

EMANUELE CRESCIMANNO, <i>Il ritorno alla fotografia: cultura visuale dall'analogico al digitale</i>	503
MARCO BERTOZZI, <i>Il culto della fotografia dal diva system al mito del selfie</i>	517
GIACOMO DI FOGGIA, <i>Location of #selfie</i>	527
LORENZO MARMO, <i>Fotografia, aura e atmosfera: l'esperienza filtrata ai tempi di Instagram</i>	537

I riferimenti iconografici presenti nel testo sono disponibili al blog:
<<https://fotografiaeculturevisuali.wordpress.com/>>.

Enrico Menduni e Lorenzo Marmo

Introduzione

Per lungo tempo fotografia e il cinema sono stati studiati come oggetti separati tra i quali stabilire, eventualmente, rapporti gerarchici, in nome di una presunta maggiore complessità, influenza o efficacia rappresentativa dell'una o dell'altro, o in riferimento a un diverso rapporto con lo spazio e il tempo. Talvolta l'interdipendenza tra queste due forme della rappresentazione per immagini è stata descritta in termini di filiazione, come se la fotografia fosse la madre del cinema, che sarebbe un medium 'di nuova generazione'. Una concezione di questo tipo ripercorre un percorso consolidato nell'ambito della storia dell'arte. La persistenza italiana nel dividere, negli studi e nella loro organizzazione accademica, il cinema dalla fotografia appare infatti correlato alla grande influenza, nel nostro paese, della tradizione classica e umanistica, che tende ad attribuire il peso maggiore alla storia dei canoni artistici e delle estetiche riconosciute.

Nei contesti internazionali del dibattito teorico e culturale prevale invece, dagli inizi di questo secolo (in significativa coincidenza con l'affermazione egemonica delle culture e dei linguaggi digitali) un'impostazione diversa che, allontanandosi da considerazioni ontologiche di stampo per così dire baziniano, intende mettere in luce una «svolta iconica» ad ampio raggio, come elemento di sintesi tra vicende artistiche, medialità e culturali moderne variamente dislocate, ma comunque lontane da un *logos* alfabetico. Nella riflessione di autori come Belting, Freedberg, Mitchell, Crary, Boehm ed altri, considerare simultaneamente, e non solo comparativamente, i diversi aspetti della cultura visuale è teoricamente decisivo per comprendere a fondo la metamorfosi apportata dai media visuali e audiovisivi tanto nella sfera dell'arte quanto in quella della comunicazione e della persuasione, ed il superamento dei confini netti tra cultura alta e bassa che ha caratterizzato il Novecento.

La fotografia, immagine immobile, densamente sintetica di eventi e concetti, si conferma la culla, lo stadio seminale delle culture visuali di oggi contribuendo in modo sostanziale allo smantellamento delle

identità ferme e salde che caratterizza il mondo sempre più secolarizzato della modernità, grazie alla capacità di far circolare ovunque, con un'accentuata riproducibilità e molteplici regimi della visione, le immagini di oggetti e fenomeni, luoghi e geografie, persone e corpi sociali. Gli effetti di questi simulacri mobili sulla costruzione della soggettività sono assai rilevanti, contribuendo potentemente all'articolazione di una nuova cultura sensoriale (Benjamin, Simmel, Kracauer). Un nuovo regime percettivo che va oltre i registri cognitivo ed emotivo, coinvolgendo anche il corpo e costringendo la riflessione ad allontanarsi da un paradigma oculo-centrico. Un «ventaglio ampliato di sensazioni» (Hansen) che permette al pubblico di confrontarsi con la modernità anche nei suoi aspetti contraddittori: ponendosi al crocevia tra società dello spettacolo e società della sorveglianza, la fotografia manifesta perciò con le sue potenzialità tanto la qualità oppressiva quanto quella liberatoria della società moderna e del suo sviluppo tecnologico-culturale.

Il cinema, e poi gli audiovisivi, non hanno né soppresso, né soppiantato, né marginalizzato la fotografia, che trova anzi nelle nuove condizioni della cultura visuale le ragioni di una rinnovata vitalità. La sua capacità di cogliere il *punctum* (Barthes) di una situazione si dialettizza con l'immagine in movimento che è capace di farlo solo attraverso un rapporto più prolungato con lo spazio e il tempo, attraverso il *peak* del suo *storytelling*. La fotografia, dunque, persiste: la capacità di sintesi rimane il suo punto di forza, in una dialettica con il cinema che continua a marcare un diverso formato all'interno di una cultura visuale sostanzialmente condivisa, a vasi comunicanti. E non è certamente un caso se va ultimamente affermandosi un'area di studi, detta *Still/Moving Field*, che mira per l'appunto a riflettere sullo statuto delle immagini *in-between* tra stasi e movimento. Le radici di questo processo stanno già tutte nel mondo analogico della pellicola impressionata – comune supporto di entrambi – ma sono confermate nell'universo digitale e connesso in cui media *broadcast* e piattaforme *social* costituiscono ormai un complesso integrato, dialettico, competitivo, dalla prevalenza iconica sempre più spiccata. Anche oggi, infatti, pur all'interno di un panorama segnato da continui incroci, combinazioni e scambi tra immagini, testi e suoni, un panorama che più che semplicemente multimediale è ormai «postmediale» (Krauss), l'immagine fissa si rifiuta di abbandonare la propria posizione di preminenza.

Per questo motivo abbiamo promosso e organizzato, all'Università Roma Tre, il convegno «Fotografia e culture visuali del XXI secolo» che

si è svolto a Roma, presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo e al Teatro Palladium dell'Università Roma Tre, dal 3 al 5 dicembre 2014 con grande partecipazione e il contributo di *keynote speakers* internazionali come Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III), Philippe Dubois (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III), Francesco Casetti (Yale University).

Ci siamo proposti di indagare la centralità della fotografia all'interno dei regimi scopici della modernità e del nostro secolo, esaltando il valore interdisciplinare della visualità e oltrepassando le singole specificità mediali per metterne pienamente e finalmente in luce il carattere proteiforme. L'aspirazione di fondo è stata innanzitutto quella di conciliare la riflessione teorica con l'approccio storico. Il convegno si è focalizzato in particolare sull'Italia e sulla situazione degli studi in questo paese, anche con l'obiettivo di compiere una riflessione – di cui avverte un gran bisogno – sul ruolo delle culture visuali nella costituzione dell'identità nazionale, sia individuale sia collettiva. Le aree privilegiate, ma non esclusive, di intervento sono state:

- La riflessione sulle relazioni estetiche e culturali tra fotografia e altre arti, da metà Ottocento a oggi, situando il frastagliato panorama degli scambi e degli incroci nel contesto internazionale.
- Gli intrecci molteplici di fotografia e cinema, sia a livello teorico che nelle pratiche e nei mestieri dello spettacolo, nonché in relazione a fenomeni ed epifenomeni del divismo.
- Il ruolo cruciale svolto dalla fotografia tanto all'interno delle pratiche di ricerca dell'avanguardia, quanto, parallelamente, in relazione all'industria e alle dinamiche del consumo.
- Il rapporto tra fotografia e modernità, tenendo conto della molteplicità di significati e di formazioni discorsive che quest'ultimo termine mobilita. In particolare, per quello che riguarda la nostra storia nazionale, la riflessione su taluni frangenti storici di particolare rilevanza (ad esempio il secondo dopoguerra) e sul ruolo svolto dalla fotografia nel negoziare il passaggio tra vecchi e nuovi stili di vita.
- I cambiamenti introdotti dalla fotografia all'interno della concezione moderna e contemporanea della temporalità, della memoria e della storia, tra impulso archivistico e trionfo delle logiche dell'effimero.

- La fotografia e la sua relazione con la corporeità: per una riflessione che recuperasse il senso originale del termine «estetica» come scienza della percezione.
- Il contributo del medium fotografico alla definizione delle categorie di paesaggio, territorio e ambiente, anche in relazione allo spazio urbano; e la sua straordinaria capacità di configurazione affettiva degli spazi del vissuto, e di costruzione di geografie emozionali.
- La declinazione giornalistica della fotografia e la sua collocazione negli ambiti dell'informazione, dell'inchiesta e del documentario, e la sua capacità di raccontare e riflettere su conflitti e disuguaglianze, fino al rapporto privilegiato delle tecnologie della visione con la dimensione bellica
- La fotografia amatoriale come pratica sociale di elaborazione dell'identità individuale, familiare e collettiva, e la sua evoluzione attuale: i *social media* e il loro investire le immagini di un'importanza sempre maggiore come strumento di rappresentazione e autorappresentazione, di narrazione del quotidiano, di ri-attualizzazione della memoria condivisa, di azione collettiva.

Oggi pubblichiamo gli atti del convegno, come contributo all'affermazione di una visione unitaria e insieme articolata, molteplice ma armonica, delle culture visuali. Si conferma la scelta di impostare la riflessione su un raggio cronologico ampio, analizzando tanto scenari lontani nel tempo quanto i fondali dell'attualità. Tale scelta è basata sulla consapevolezza, ormai consolidata, che passato e presente interagiscono l'uno sull'altro in termini di prefigurazione, di tessitura continua di anacronismi (Didi-Huberman, sulla scorta di Warburg) e di rimediazioni «crossmediali» (Bolter-Grušin, Jenkins). Un rapporto con la memoria e la storia che fa delle immagini non soltanto, come è ormai assodato, una primaria fonte storica, ma l'indice e la traccia del presente.

Enrico Menduni
Lorenzo Marmo

IL PENSIERO FOTOGRAFICO

Francesco Casetti (Yale University)

La paura della fotografia

L'autobiografia di Nadar¹ contiene parecchie pagine sorprendenti. In particolare, essa si apre ricordando una serie di paure che l'invenzione della fotografia ha suscitato. C'è la paura, largamente comune ad altre invenzioni moderne, per qualcosa che contraddice le abitudini e le attese consolidate²; c'è la paura, già più specifica, per un processo che ha del magico o dell'alchemico (e in cui il laboratorio al buio può essere assimilato a un luogo diabolico)³; e infine c'è la paura, che ci riporta a delle reazioni antiche nei confronti dell'immagine, per una sottrazione cui la persona o l'oggetto ritratto può andar incontro. Nadar a questo proposito ricorda l'angoscia di Balzac davanti alla macchina fotografica: per Balzac gli uomini sono spettri compositi, fatti di tanti strati sovrapposti, e la fotografia strappa loro uno strato dopo l'altro, fino a consumarli...⁴ Il racconto di Nadar è pervaso da una sorta di divertita ironia; e nondimeno è interessante che egli senta il bisogno di menzionare tutti questi timori prima di intrattenersi sui successi della nuova invenzione – e propri.

In questo intervento vorrei concentrarmi anch'io sulla paura che ha accompagnato la fotografia, e metterla in parallelo con le paure, forse ancor più pronunciate, suscitate dal cinema. Perché questa mossa per così

¹ Ringrazio per aver letto il primo *draft* di questo testo e per i loro suggerimenti Pietro Montani, Guglielmo Pescatore, Antonio Somaini, Paola D'Agostino e Adriano D'Aloia. NADAR, *Quand j'étais Photographe*, Flammarion, Paris 1900.

² «Il s'en trouva qui regimbaient jusqu'à se refuser à croire. Phénomène accoutumé, car nous sommes hargneux de nature à toute chose qui déconcerte nos idées reçues et dérange notre habitude. La suspicion, l'ironie haineuse, l'impatience de tuer' ... se dressent aussitôt. N'est-ce pas d'hier même, la protestation furibonde de ce membre de l'Institut invite à la première démonstration du phonographe?» *Ibid.*, p. 1.

³ «Rien n'y manquait comme inquiétant: hydroscope, envoutement, évocations, apparitions. La nuit, chère aux thaumaturges, régnait seule dans les sombres profondeurs de la chambre noire, lieu d'élection tout indiqué pour le Prince des Ténèbres» *Ibid.*, p. 5.

⁴ «Donc, selon Balzac, chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens ou l'optique perçoit ce corps ... chaque opération Daguerrienne venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté» *Ibid.*, p. 6.

dire in negativo? Innanzitutto la fotografia suscita al suo apparire grande entusiasmo e forti attese, ma anche dubbi e resistenze. Tener conto dei secondi è importante: significa non trascurare le molte mediazioni che essa ha dovuto affrontare per farsi completamente accettare. È quello che ci ricorda ad esempio Alan Sekula, che non a caso menziona il sovrapporsi da parte del nuovo medium di promesse e minacce⁵.

In secondo luogo ricordare le paure che hanno accompagnato la fotografia, ma anche il cinema, aiuta meglio a coglierne la natura. Le teorie «iconofile» possono affascinare per l'entusiasmo e la forza con cui cercano di legittimare le due nuove invenzioni; ma esse non ne vedono le difficoltà, i punti di stallo, i vicoli ciechi. Una teoria «negativa» ci porta a cogliere i due media in tutto il loro spessore. Un esame delle ansie da essi suscitate rientra in un simile approccio.

In terzo luogo un'analisi della paura sia della fotografia che del cinema, può contribuire a cogliere meglio la loro collocazione nel panorama mediale. Sul piano storico si tende infatti a pensare che la fotografia preceda il cinema su una strada che quest'ultimo perfeziona. È quello che sembrano proporre tre capisaldi della teoria cinematografica classica come *Qu'est ce que le cinéma?* di André Bazin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire* di Edgar Morin, e *Theory of Film* di Siegfried Kracauer, che si aprono tutti e tre con un discorso sulla fotografia come radice da cui il cinema è sbocciato e da cui si è poi sviluppato⁶. Un'analisi centrata sulle paure complica questo quadro: essa mette in crisi l'idea che un medium 'anticipi' un altro che a sua volta lo 'supera', a favore di dinamiche assai più articolate e complesse. Contemporaneamente, sul piano tipologico, si tende a pensare che tanto la fotografia quanto il cinema occupino delle caselle ben precise dentro il panorama mediale. Non a caso gran parte della pubblicistica analizza i due media nella loro specificità, e cioè in quello che più compete loro, come se gli straripamenti, le migrazioni, e le sovrapposizioni non contassero

⁵ A. SEKULA, *The Body and the Archive*, «October» (1986), pp. 3-64. Sekula parla appunto di «the simultaneous threat and promise of the new medium».

⁶ In particolare, *Qu'est ce que le cinéma?* si apre con un saggio intitolato *Ontologie de l'image photographique*; *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, dopo un breve prologo, fa ruotare il secondo capitolo attorno al lungo paragrafo *Il genio della fotografia*; infine *Theory of Film* di Siegfried Kracauer, ha una Introduction che si intitola appunto *Photography*. Vedi A. BAZIN, *Qu'est ce que le cinéma*, I-IV, Ed. du Cerf, Paris 1958-1962 (trad. it. parz. *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999); E. MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Minuti, Paris 1956 (trad. it., *Il cinema, o l'uomo immaginario. Saggio di antropologia sociologica*, Feltrinelli, Milano 1982); S. KRACAUER, *Theory of Film*, Oxford University Press, New York 1960 (trad. it. *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962).

quasi nulla. Anche in questo caso un'analisi centrata sulle paure ci aiuta ad allargare la nostra ottica: la fotografia e il cinema hanno parecchio in comune con altri media, e anzi essi aiutano a tener insieme ambiti mediali apparentemente distanti.

Nelle prossime pagine proverò a sviluppare questi ultimi temi, nella speranza di poter cogliere meglio sia la relazione tra i due media, sia il loro posto nel panorama mediale.

1. *La paura della fine dell'arte*

In un commento al Salon del 1859, e pubblicato sotto il titolo de *Le public moderne et la photographie*⁷, Charles Baudelaire porta un attacco frontale contro il nuovo medium. Si tratta di un intervento assai noto, ma conviene ricordare gli argomenti principali che Baudelaire usa. In primo luogo troppi artisti contemporanei cercano di andare incontro al gusto del pubblico, fino a rinunciare all'arte: «Or notre public ... veut être étonné par des moyens étrangers à l'art, et ses artistes obéissants se conforment à son goût; ils veulent le frapper, le surprendre, le stupéfier par des stratagèmes indignes, parce qu'ils le savent incapable de s'extasier devant la tactique naturelle de l'art véritable». Tra le richieste del pubblico, la più diffusa riguarda il vero anziché il bello: «Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau. Où il faudrait ne voir que le Beau (je suppose une belle peinture, et l'on peut aisément deviner celle que je me figure), notre public ne cherche que le Vrai». Questo gusto del vero è soddisfatto ormai pienamente da un'industria, la fotografia, che provvede copie esatte della natura:

«le Credo actuel des gens du monde, surtout en France [...], est celui-ci: "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature ... Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature... Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu". Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie».

Ma tra un'industria e i suoi prodotti e l'arte non ci può che essere conflitto:

«l'industrie faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et [...] la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit

⁷ *Révue Française*, Paris, 10 June-20 Juillet 1859.

bien remplie. La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre».

In questo conflitto tra tecnica e arte, chi deve assumere un ruolo servile è la fotografia:

«Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante, comme l'imprimerie ou la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demande une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors quel malheur à nous!»

Le ansie che Baudelaire esprime a proposito della fotografia (che l'artista si arrenda al suo pubblico, che il vero sostituisca il bello, che la tecnologia prenda il sopravvento, e che la fotografia pretenda d'esser arte) ritornano in parecchi interventi successivi. Basti pensare all'appello firmato tra gli altri da Ingres nel 1862, in coincidenza con alcuni procedimenti giudiziari riguardanti i diritti dei fotografi:

«Considérant que la photographie se résume en une série d'opérations toutes manuelles, qui nécessite sans doute quelque habitude des manipulations qu'elle comporte, mais que les épreuves qui en résultent ne peuvent, en aucune circonstance, être assimilées aux œuvres fruit de l'intelligence et de l'étude de l'art. Par ces motifs les artistes soussignés protestent contre toute assimilation qui pourrait être faite de la photographie à l'art»⁸.

Qui l'attenzione si concentra su un tratto preciso, e cioè la natura di copia meccanica della fotografia. Ed è proprio questa natura che il cinema sembra ereditare, e con essa le ansie baudelairiane.

⁸ «Code des photographes» *Le moniteur de la photographie*, 15 déc. 1862 (n°19).

Non è un caso che Paul Souday, uno dei grandi ‘cinefobi’ dei primi tre decenni del Novecento, riprenda quasi alla lettera le argomentazioni di Baudelaire sulla fotografia nel denunciare lo statuto meramente meccanico della rappresentazione filmica. Nello stesso articolo in cui introduce i termini «cinématophobe» and «cinématophile»⁹, Souday infatti sottolinea come il cinema sia prima di tutto un’industria: «Nous avuerons que il est une invention géniale, une industrie a bon droit prospère, une distraction précieuse dont le bon marche défie toute concurrence». Questa industria è destinata appunto a soddisfare innanzitutto un bisogno sociale: «Nous proclamerions qu’il [le cinématographe] peut être instructif et rendre le plus éminent service comme moyen de vulgarisation». Quanto al versante artistico, invece, il cinema non può ambire allo statuto di arte: «L’essentiel est qu’on ne prenne pas le cinéma pour un art véritable». Perché? «Parce que le cinéma, comme la photographie dont il est un perfectionnement, se borne à décalquer mécaniquement la réalité, tandis que l’art n’est pas une copie mécanique, mais une interprétation intelligente de cette réalité»¹⁰. In conseguenza di questo, l’unico ruolo che si può assegnare al cinema è quello del tutto strumentale di documentare la realtà: in un articolo precedente, criticando ferocemente una riduzione filmica di Salammô, Souday afferma che «Le véritable intérêt du cinéma aurait consisté dans les vues exactes et documentaires: cataractes du Niagara, sources du Nil, mers tropicales, ports d’Extrême-Orient, chasse à l’ours blanc près du pôle-Nord ou au lion dans le centre de l’Afrique, etc., etc.»¹¹.

Giusto un anno dopo la condanna di Souday (che peraltro ritroviamo anche in altri teorici dello stesso periodo), il cinema proverà a uscire da questo presunto stato d’inferiorità proponendo un ripensamento radicale dei valori estetici. Marcel L’Herbier, in un testo di estremo interesse qual è *Hermès et le Silence*¹², affermerà con orgoglio che è vero che il cinema non è un’arte, ma solo perché si continua a pensare l’arte come una forma di manipolazione della realtà ai fini espressivi¹³; se, in modo innovativo, la considera invece come la capacità di catturare una verità fenomenica,

⁹ P. SOUDAY, *Bergsonisme et cinéma*, «Paris Midi», 12 Octobre 1917; ristampato in P.M. HEU, *Le Temps du cinéma. Émile Vuillermoz père de la critique cinématographique, 1910-1930*, L’Harmattan, Paris 2003, pp. 232-33.

¹⁰ Ivi.

¹¹ ID., *Au cinéma*, «Le Temps», 8 Septembre 1916; ristampato in P.M. HEU, *Le Temps du cinéma*, cit., pp. 231-32.

¹² M. L’HERBIER, *Hermès et le silence*, «Le Film», 29 Avril 1918, poi in ID., *Intelligence du Cinématographe*, Correa, Paris 1946, pp. 199-212.

¹³ «Bref, peut-on tenir pour le “cinquième art” celui dont la finalité s’oppose nettement à la finalité des autres arts?» *Ibid.*, p. 203.

portando allo scoperto il tessuto della vita, il cinema è un'arte, anzi, l'unica arte degna di questo nome¹⁴. La provocazione di L'Herbier troverà di lì a poco una sponda nell'elaborazione del concetto di fotogenia, e più avanti un completamento, sia pur in un quadro teorico diverso, nel concetto benjaminiano d'inconscio ottico. La fotogenia si riferisce all'abilità del cinema di esaltare la realtà catturata dalla macchina da presa, mostrandone l'intrinseca bellezza (o come dice Epstein, l'intrinseca qualità morale)¹⁵. L'inconscio ottico, più radicalmente, si riferisce invece alla capacità del cinema di portare allo scoperto formazioni del reale che sono latenti, inaugurando così un nuovo tipo di visione¹⁶. Ora, per quanto i due concetti mobilitino due quadri epistemologici segnati da notevoli differenze, entrambi cercano di garantire una sorta di riscatto della pura copia meccanica: è l'impassibilità della macchina da presa che consente di far emergere il tessuto delle cose (la loro giusta parte di ultravioletto, come suggerisce Epstein, o la presenza di uno spazio elaborato inconsciamente, come suggerisce Benjamin), arrivando in questo modo a regalare al cinema la sua estetica. È del resto un aspetto che si poteva già trovare, almeno in nuce, in un appunto scritto da Theophile Gautier un anno prima del testo di Baudelaire: la fotografia può sembrare una copia esatta del reale, e in parte lo è; ma essa sa anche mettere in luce aspetti del reale che sono del tutto sorprendenti¹⁷. Copiando, essa si apre al bello, e a un bello che è tutto suo. Restando allora alla fotogenia, in cui questo riscatto della copia è più

¹⁴ «Car il n'apparaît-il pas clairement aux yeux de tous, que le but de la cinégraphie, art du réel, est, tout à l'opposée, de transcrire aussi fidèlement, aussi voracement que possible, sans transposition, ni stylisation, et par les moyens d'exactitude qui sont lui propre, une certaine vérité phénoménale ? ... juste le contraire de que essayèrent de rendre manifeste dans leur appétit d'absolue, les arts consolants de l'irréalité». *Ibid.*, p. 205.

¹⁵ «J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique» J. EPSTEIN, *De quelques conditions de la photogenie*, in *Id.*, *Ecrits sur le cinéma*, Tome 1, Seghers, Paris 1975, p. 137. (ed. or. Les Écrivains Réunis, Paris 1926).

¹⁶ «Si capisce così come la natura che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla all'occhio. Diversa specialmente per il fatto che al posto di uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente», W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura dattiloscritta (1935-36)*, in *Id.*, *Aura e Choc*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 42.

¹⁷ T. GAUTIER, *Oeuvre de Paul Delaroche photographié*, «L'Artiste», 7 mars 1858, pp. 153-55. È tuttavia vero che Gauthier si muove ancora nell'idea che l'emergenza di formazioni altrimenti invisibili sia attribuibile a un lavoro di interpretazione che la fotografia farebbe: «Elle efface, elle estompe, elle assourdit et met en relief avec un art dont on ne la juge pas capable», p. 154. È l'esattezza meccanica del dispositivo che interessa invece teorici come Epstein e Benjamin.

accentuato (a spese dei suoi aspetti problematici, che in Benjamin sono invece ben presenti), è appena il caso di notare che se è vero che essa arriva a proporsi come lo «specifico» del cinema¹⁸, è anche vero che la sua radice affonda nel terreno che è proprio della fotografia. Il nome è appunto una spia di questo: fotogenia. Insomma, è chi ha preceduto il cinema che gli offre una risposta.

2. *La paura della perdita di un'identità*

Un'altra paura che la fotografia suscita, differente dalla precedente, è quella che il soggetto fotografato perda la propria identità. Si tratta di una paura per molti versi paradossale, perché la fotografia si propone subito come una pratica onorifica, volta a celebrare l'individuo o la cosa ritratta – e a farlo attraverso la fedeltà con cui il ritratto è eseguito. Ma se è vero che la realtà viene catturata nell'esattezza dei particolari, non è detto che essa si renda automaticamente riconoscibile – anzi, l'eccesso di esattezza può essere motivo di confusione.

Nadar, di nuovo, racconta gustosi episodi di persone che non si riconoscono nella loro immagine, a causa di dettagli di cui non si erano mai accorti. Egli racconta anche che per ovviare all'inconveniente decide di far controllare dalle mogli le prove dei ritratti del marito, e viceversa, con risultati questa volta soddisfacenti (finché un addetto all'atelier, trovandosi di fronte a una coppia di fratelli, dà all'uno il ritratto dell'altro, con la conseguenza, inaspettata, che ciascuno si riconosce nel ritratto sbagliato...). Ma il problema del mancato riconoscimento dell'immagine fotografica trova la sua più ricca illustrazione nelle pagine del saggio che Siegfried Kracauer dedica alla fotografia nel 1927.

Il testo di Kracauer si apre su due foto: quella della diva e quella della nonna. La diva è immediatamente identificabile: «Tutti la riconoscono estasiati, giacché hanno visto l'attrice sullo schermo. L'immagine è così ben riuscita che in nessun modo la diva può essere scambiata con nessuna altra, anche se, in fin dei conti, non è che la dodicesima parte di una dozzina di Tillergirls»¹⁹. La nonna, ormai morta, è meno identificabile: «Che la fotografia raffiguri davvero quella nonna, di cui nel ricordo si è conservato quel poco, che forse

¹⁸ «La photogenie est au cinema ce que le couleur est à la peinture. Le volume a la sculpture; l'element spécifique de cet art». EPSTEIN, *L'element photogenique*, in ID., *Ecrits sur le cinema*, cit., p. 145.

¹⁹ S. KRACAUER, *La fotografia* [1927], in ID., *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, pp. 111-127, p. 112 (ed. or. *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962).

verrà anche dimenticato, bisogna crederlo sulla parola dei genitori, i quali a loro volta sostengono di averlo appreso dalla madre»²⁰. Di qui il rischio che l'identità della nonna svanisca, e che quel che emerge sia semplicemente il ritratto di «una qualsiasi ragazza classe 1864». Abbiamo dunque due situazioni opposte – se si vuole, due diversi gradi di riconoscibilità.

Ora, ciò che differenzia queste due situazioni non è solo l'affievolirsi progressivo del ricordo. Apparentemente, la fotografia è qualcosa che «favorisce» la memoria; ma come la scrittura in Platone, questo presunto ausilio si trasforma anche nel suo contrario, e la memoria affidata a qualcosa di esterno, in questo caso a una figura, può trasformarsi facilmente in oblio. Del resto, per Kracauer, fotografia e memoria seguono due strade del tutto divergenti: mentre la memoria opera una selezione e un rimaneggiamento delle cose fino a ritenere solo ciò che è essenziale, e a costruire con esso un'«immagine definitiva» di chi è ritratto che ce ne restituisce la verità, la fotografia non fa altro che darci uno spaccato di mondo quasi preso a caso, ingombro di dettagli superflui, legato alla contingenza: essa non mira alla verità delle cose, ma, attraverso il minuzioso recupero delle apparenze, alla loro effettualità. Se allora è vero che la possibilità di un riconoscimento diminuisce man mano che il tempo passa, è anche vero che questo affievolirsi del riconoscimento non è dovuto direttamente a una perdita della memoria, ma a qualcosa d'altro. Ebbene, cos'è in gioco? Più ancora che un legame personale dell'osservatore con la persona o con l'oggetto ritratto, quel che conta è la presenza di una serie di agganci oggettivi che inseriscono la persona o l'oggetto ritratto in un sistema di riferimenti incrociati. Se questi agganci sono ancora vivi, la persona o l'oggetto conservano la loro identità; se invece la persona o l'oggetto si trovano isolati in se stessi, confinati sulla superficie della fotografia, essi sprofondano nell'anonimato. Lo vediamo bene nelle due foto di Kracauer: la diva è riconoscibile perché la sua immagine ritorna nei film, nei manifesti, sui giornali, mentre la nonna lo è meno perché abbiamo soltanto una testimonianza di seconda mano da parte dei genitori. Nel primo caso c'è dunque una fitta rete di «discorsi sociali» che rende la diva presente, mentre nel secondo ci possiamo solo affidare a una voce che si affievolisce sempre più. Insomma, quello che assicura il riconoscimento di che cosa o di chi è ritratto è il fatto che l'oggetto e la persona siano parte di un «mondo» a cui si arriva attraverso numerose porte d'ingresso. O anche più radicalmente, che essi siano parte di una «narrazione» che li ancora a una serie di riferimenti, e che anzi li costituisce come riferimento.

²⁰ Ivi.

È in questo quadro che, almeno mi sembra, può essere ripensato l'uso della fotografia come mezzo d'identificazione, così come si viene sviluppando alla fine dell'Ottocento da un lato da parte di Alphonse Bertillon, dall'altro da parte di Francis Galton²¹. Non c'è dubbio che al centro dell'impresa di entrambi ci sia un'intenzione classificatoria: si tratta di definire o un tipo d'individuo, sovrapponendo una serie di ritratti singoli fino a fonderli (è la *composite portraiture* di Galton), o un individuo di un certo tipo, aggregando in un insieme singolo una serie di indicatori generali (è il *portrait parlé* di Bertillon). Tuttavia, innestata in questa impresa tipologica, c'è anche dell'altro. Innanzitutto sia Bertillon sia Galton lavorano all'interno di un archivio, e dunque ancorano ciascuno dei loro risultati a una molteplicità di collegamenti. Poi sia Bertillon sia Galton fanno emergere una narrativa almeno in nuce: rispettivamente la storia criminale di un individuo (con i suoi caratteri e i suoi precedenti), e la storia antropologica di un tipo umano (con i suoi tratti fisiologici e la loro ricorrenza). È su questa molteplicità di connessioni e soprattutto su questo costituirsi quale referente di una possibile storia che, almeno mi pare, si fonda la riconoscibilità dei ritratti che Bertillon e Galton compongono.

Se ora passiamo al cinema, troviamo anche qui la paura di un mancato riconoscimento. Ne incontriamo una bellissima testimonianza in una pagina di *Le cinématographe vu de L'Etna* in cui Jean Epstein racconta di come in un hotel di Catania, scendendo le scale foderate di specchi, e vedendosi riflesso in mille immagini diverse, egli si senta perduto:

«Je me croyais tel, et, m'apercevant autre, ce spectacle brisait toutes les habitudes de mensonge que j'étais arrive à me faire de moi-même. Chacun de ces miroirs me présentait une perversion de moi, une inexactitude de l'espoir que j'avais en moi. Ces verres spectateurs m'obligeaient à me regarder avec leur indifférence, leur vérité»²².

Il cinema, aggiunge Epstein, fa lo stesso: rispecchiati in un occhio «senza pregiudizi, senza morale» noi non ci riconosciamo in noi stessi sullo schermo. Pirandello, qualche anno prima, aveva descritto la medesima situazione: Varia Nestoroff, guardando i film che ha interpretato, ha orrore di se stessa. Di qui una sorta di presa di distanza, basata su un rifiuto di sé e insieme su un desiderio di conoscenza: «vorrebbe non riconoscersi in quella [se stessa sullo schermo], ma almeno conoscersi»²³.

²¹ Su Bertillon e Galton, si veda SEKULA, *The Body and the Archive*, cit.

²² EPSTEIN, *Le cinématographe vue de l'Etna*, in Id., *Ecrits sur le cinéma*, cit.

²³ L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Edizioni Bemporad, Firenze

Il cinema reagisce a questa potenziale perdita di riconoscibilità in un modo simile a quello della fotografia. Esso restaura una storia, e nella storia la figura sullo schermo trova una solida rete di ancoraggi cui riferirsi, anzi, diventa essa stessa punto di riferimento; perde la sua evidenza perturbante, e diventa elemento definibile e definito all'interno di un plot. I processi di proiezione e d'identificazione completeranno questo percorso, consentendo allo spettatore di potersi letteralmente vedere in ciò che è ritratto. Dunque, anche nel cinema, è la narrazione che ci consente di non perderci di fronte a un'immagine troppo perfetta. Aggiungo, per completare il quadro, che in questo caso non abbiamo più un medium che cerca una soluzione nel medium precedente, come era per la paura della copia meccanica; abbiamo invece un medium che si incammina lungo una via parallela, in qualche modo radicalizzandola. Insomma, abbiamo un gioco di sponda, in cui ciascuno si fa forte dell'altro.

3. *La paura della perdita di senso*

Parlando di Bertillon e di Galton, ho evocato l'archivio. La fotografia porta con sé anche una moltiplicazione oltre misura delle immagini, e questa moltiplicazione è fonte di un'altra paura: quella che il mondo, divenuto disponibile in tutti i suoi dettagli, perda alla fine il proprio senso.

Di nuovo, si tratta di un timore che vediamo affacciarsi sulla scena quasi subito. Come ci ricordano Helmut and Alison Gernsheim, l'invenzione di Daguerre suscita entusiasmo, ma anche molte ironie. Nell'agosto del 1839 c'è una canzoncina dal titolo «Phaeton» che circola per Londra: la prima strofa recita: «O Mister Daguerre! Sure you're not aware/ Of half the impressions you're making,/ By the sun's potent rays you'll set Thames in a blaze, /While the National Gallery's breaking»²⁴. Il riferimento al fatto che la neonata fotografia susciti un'enorme impressione (termine con un doppio senso...), alla possibilità che il Tamigi stesso colpito dai raggi del sole «risplenda» (come fosse una lastra...), e infine all'ipotesi che la National Gallery possa come esplodere (sotto la pressione della nuova arte e dei suoi prodotti), dice bene come l'ampiezza del fenomeno non lasci affatto indifferenti. Centoquarant'anni più tardi, Susan Sontag ritornerà

1925 (ora in ID., *Tutti i romanzi in Opere di Luigi Pirandello*, III, Mondadori, Verona 1966). Il romanzo è una parziale riscrittura di *Si gira...*, uscito a puntate su Nuova Antologia dal 1 giugno al 16 agosto 1915, e poi raccolto in volume, Fratelli Treves, Milano 1916.

²⁴ H. & A. GERNSHEIM, *Daguerre*, Dover, New York 1968, p. 105.

sul tema vedendo nella inarrestabile produzione di fotografie una ossessione predatoria: «Photographs are really experience captured ... To photograph is to appropriate the thing photographed»²⁵. Per aggiungere subito dopo che questo gesto finisce anche per avvitarci su se stesso: «A way of certifying experience, taking photographs is also a way of refusing it—by limiting experience to a search for photogenic, by converting experience into an image, a souvenir»²⁶. Le fotografie si moltiplicano, ma diventano sempre più mute.

È ancora una volta Siegfried Kracauer a offrirci la diagnosi più lucida sulla moltiplicazione delle immagini e sulla loro perdita di senso. Sempre nel suo saggio del 1927, parlando di come i quotidiani e le riviste del tempo facciano sempre più spazio alla documentazione fotografica, egli osserva che «mai prima d'ora un'epoca è stata così ben informata su se stessa, se l'essere informati significa avere un'immagine delle cose, simile a esse, come può esserlo la fotografia»²⁷. Tuttavia queste immagini che sembrano documentare il mondo non rimandano per davvero all'originale: esse ricalcano una situazione nei suoi contorni spaziali, ma non ce ne restituiscono lo spessore e la storia. Tanto è vero che tanto più violento è l'assalto di queste immagini fotografiche, tanto più perdiamo la consapevolezza degli elementi essenziali di ciò che è ritratto. Ne deriva che «nelle riviste illustrate il pubblico vede il mondo, ma proprio tali riviste gli impediscono di vederlo»²⁸. L'epoca non è affatto informata.

Ma perché queste fotografie non ci fanno vedere il mondo? La storia delle rappresentazioni figurative ci offre una risposta. Tradizionalmente, le immagini hanno funzionato come simboli o come allegorie: esse ci restituivano i dati della natura carichi di significato. Nella misura in cui la coscienza si libera dalla sua soggezione alla natura, essa può incamminarsi sulla strada dell'astrazione e pensare alla natura in quanto tale, nella sua nudità. Ecco perché l'arte occidentale degli ultimi secoli «ha riprodotto, in misura sempre crescente, una natura spogliata di significati simbolici e allegorici»²⁹. La fotografia completa questo percorso: con essa «viene alla luce il fondamento naturale non compenetrato del significato»³⁰. In altre parole, la fotografia ci mette di fronte la «nuda natura», nei suoi elementi

²⁵ S. SONTAG, *On Photography*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1973, pp. 3-4 (trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1978).

²⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁷ KRACAUER, *La fotografia*, cit., p. 122.

²⁸ *Ibid.*, p. 123.

²⁹ *Ibid.*, p. 125.

³⁰ *Ivi.*

tali e quali, nel suo fondamento naturale, al di fuori di ogni senso addizionale. Questa situazione costituisce una grande opportunità: ciò che possiamo acquisire è un «inventario generale della natura», un «catalogo completo di tutti fenomeni che si manifestano nello spazio»³¹. Ciò che perdiamo tuttavia è la disposizione originale dei frammenti (non più componibili in un «monogramma» capace di restituire l'immagine ultima delle cose). Questi frammenti sono «rimessi alla coscienza perché ne possa disporre liberamente»³²: essi dovranno riorganizzarsi in un nuovo ordine, se si vuole che il mondo riacquisti una qualche significatività.

Ebbene, in che modo è possibile ri-disporre queste immagini frammentarie? Qui la fotografia non sembra in grado di affrontare un tale compito basandosi solo su se stessa. Kracauer osserva che è piuttosto il cinema il medium in grado di ridare una struttura a dei frammenti che ci presentano la natura nella sua nudità³³. Lo può fare perché è il luogo precipuo dove si è venuta definendo la pratica del montaggio – una pratica appunto che consiste nello spogliare del loro presunto significato dei brandelli, ricombinandoli liberamente in un nuovo insieme. Con il montaggio nelle sue diverse forme – l'accostamento, la sovrapposizione, il contrasto – anche un medium come la fotografia potrà delineare formazioni sorprendenti ma rivelatrici, là dove invece «la confusa mescolanza delle immagini delle riviste illustrate è solo caos»³⁴. Aggiungo che le ricombinazioni non potranno che essere provvisorie: l'ordine del mondo è ormai diventato una scommessa. Ma si tratta di una scommessa che inevitabilmente bisognerà fare.

Questa, in estrema sintesi, il ragionamento che Kracauer sviluppa nella parte finale del suo testo. È appena il caso di notare che l'idea di una progressiva dissoluzione dei significati dell'immagine, e il suo rinascere come mera aggregazione di unità di informazione, è qualcosa che altri teorici sono venuti suggerendo in tempi più vicini: basti pensare tra tutti a Vilém Flusser³⁵ o a Jacques Rancière³⁶. Quello che però a me interessa

³¹ *Ibid.*, p. 126.

³² *Ibid.*, p. 127.

³³ «Tra le possibilità intrinseche al film c'è proprio quella di sconvolgere questi elementi. Il film realizza questa possibilità laddove, associando parti e dettagli, dà vita a configurazioni inconsuete». Kracauer aggiunge che questo gioco di ricombinazioni ci riporta al sogno: «questo gioco con la natura ridotta in pezzi fa pensare al sogno, in cui si aggrovigliano i frammenti di vita diurna».

³⁴ *Ibid.*, p. 127.

³⁵ V. FLUSSER, *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Berlin 1983 (trad. it. *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2006).

³⁶ J. RANCIÈRE, *Le destin des images*, La Fabrique, Paris 2003 (trad. it. *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza 2007).

qui sottolineare è come la terza delle paure che abbiamo preso in esame, la paura della perdita di senso, rovescia i rapporti tra fotografia e cinema quali li abbiamo visti fin qui. Il cinema non si mette più nella scia della fotografia come quando cercava di difendersi dalla paura della copia meccanica, né agisce più in parallelo con essa come quando cercava di tutelarsi dalla paura di un mancato riconoscimento. Qui il cinema, pur offrendo una cassa di risonanza alla fotografia³⁷, le detta una soluzione che di per sé essa non avrebbe. Quel che nasce allora è una curiosa ma essenziale inversione temporale. Il cinema non si pone più come «conseguente» rispetto alla fotografia; esso si pone come suo «antecedente». Il cinema veniva «dopo» la fotografia fin che restava nell'ambito della copia meccanica; invece «anticipa» la fotografia, quando si tratta di pensare come recuperare una significatività perduta. Dunque quello che era un modello di riferimento peraltro riconosciuto (il cinema sapeva che la fotografia era alla sua radice), si trova a sua volta a rimodellarsi sulla spinta di ciò che pur era una sua derivazione. Ecco allora che la storia cronologica perde ogni valore: prima e dopo, antecedenti e conseguenti, si scambiano di posto; anzi, si aggregano in una formazione complessa, in cui ciascun momento ridefinisce le relazioni tra le diverse componenti. Ciò che nasce è una sorta di costellazione, che ci riporta alle immagini dialettiche di Benjamin³⁸. Come in quelle, anche qui emerge una diversa considerazione del passato e del presente; e insieme, come in quelle, emerge anche qui una diversa idea del campo complessivo in cui i fenomeni si collocano.

4. *Una cartografia dei media*

Ho accennato or ora alla posizione di fotografia e cinema nel quadro complessivo dei media. La maniera in cui fotografia e cinema intrecciano le loro paure, infatti, ci aiuta a capire meglio non solo il loro sviluppo reciproco, ma anche i loro rapporti con altre tecnologie della rappresentazione e della comunicazione. Lasciamo allora da parte per un momento le questioni relative alla «genealogia dei media» – e cioè relative a uno

³⁷ Anche nel cinema si affaccia spesso la paura della perdita di senso, sia delle immagini in quanto tali, che del mondo di cui le immagini sono il ritratto: si veda ad esempio F.M. MARTINI, *La morte della parola*, in «La Tribuna», 47 (16 febbraio 1912), p. 3.

³⁸ Ho provato a ragionare sulla crisi della storia cronologica, a favore di una storia-costellazione, in *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come*, Columbia UP, New York 2015 (trad. it. *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015).

sviluppo storico nel quale contano non le semplici date di un'invenzione ma piuttosto i modi in cui un medium acquista una sua funzione e una sua identità – e cerchiamo invece di mettere a fuoco una «cartografia dei media» – e cioè il modo in cui essi si distribuiscono sul piano delle pratiche sociali e dell'immaginario collettivo³⁹. Ebbene, le nostre tre paure, e soprattutto le risposte che esse suscitano, mettono in luce una sottile ma decisiva scissione che attraversa il campo dei media otto-novecenteschi.

Prendiamo la paura della copia meccanica. La perdita di un'agenzia umana a causa dell'intervento di una macchina è un'ansia tipicamente moderna, legata all'avvento di tecnologie che sembrano funzionare da sole, soggiogando i propri addetti; la paura della copia in sé, come ci ha magistralmente ricordato Morin⁴⁰, affonda invece le proprie radici nel terrore ancestrale per l'ombra, lo specchio, il riflesso. Prendiamo la paura di non riconoscersi: anche qui abbiamo un aspetto del tutto moderno, quello di un soggetto votato all'alienazione, all'esilio da sé; e insieme abbiamo un'ansia antica, quella di un ritratto che prende vita autonoma, e talvolta costringe chi è raffigurato a seguire le orme del suo alter ego. Esiste dunque una prima divisione di campo che la fotografia e il cinema evocano: quella tra aspetti legati a un «contesto storico», e aspetti invece che sembrano collocarsi in una «dimensione trans-storica».

Su questa prima divisione, se ne innesta una seconda. Quando parliamo di paura per una copia meccanica, facciamo riferimento a un medium che nel bene o nel male funziona come «traccia» del reale. Ciò che abbiamo idealmente di fronte è un dispositivo che registra quello con cui entra in contatto e che grazie a questa registrazione trattiene qualcosa che altrimenti andrebbe perso. Quando invece parliamo di perdita di senso, e di necessità di ricombinare i frammenti per ritrovarlo, evochiamo un medium che lavora soprattutto sull'organizzazione dei dati, sulla loro strutturazione o

³⁹ Uno dei primi tentativi di mettere in parallelo genealogie e cartografie è quello di Peppino Ortoleva in *Mediastoria*, Pratiche, Parma 1995. Le genealogie dei media hanno avuto recentemente un grande sviluppo: si veda almeno *Mediarcheology. Approaches, Applications, and Implications*, E. HUHTAMO & J. PARIKKA, eds., University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 2011. Personalmente ritengo che le cartografie vadano altrettanto sviluppate; in particolare, ritengo che vada sostenuto un approccio attento agli ambienti mediali—e ai media come ambient – nel quadro di una sorta di «ecologia» o «geografia» dei media. L'idea di «ecosistema narrativo» messa a punto dal gruppo di Bologna che promuove la conferenza *Media Mutations* mi sembra vada proprio in questo senso. Si veda *Media Mutations - Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, a cura di C. Bisoni e V. Innocenti, Mucchi Editore, Modena 2013.

⁴⁰ MORIN, *Le cinéma*, cit.

ristrutturazione. Non si tratta più di trattenere la realtà prima che si dilegui; si tratta di formulare un'ipotesi riguardo a essa. Ciò che è in gioco è allora non è più una traccia, ma un lavoro di «configurazione»⁴¹.

Dunque da un lato abbiamo una dimensione trans-storica opposta a una dimensione precipuamente moderna; dall'altro abbiamo una traccia opposta a un processo di configurazione. Le due coppie in qualche modo si incrociano. Vilém Flusser, in un libro scritto negli anni '80 ma in qualche modo profetico, ci aiuta a capire in che maniera. Egli infatti contrappone le immagini tradizionali, prodotte direttamente dall'uomo, alle immagini che egli chiama tecniche, e che nascono dall'intervento di una macchina; e contemporaneamente contrappone una «visione» (*Imagination*) capace di ripercorrere il contorno delle cose e una «uniformazione» (*Einbildungskraft*) che invece ridisegna le cose a partire da una serie di informazioni. Le immagini tradizionali si basavano sulla «visione», mentre quelle contemporanee ormai dipendono da un processo di «uniformazione». Il mondo infatti è ormai esploso in tante schegge indipendenti, che hanno perso contatto con ciò di cui erano parte, e i media attuali non possono che addensare su una superficie queste schegge in una nuova combinazione del tutto azzardata e indipendente dalla volontà di un mediatore. Anzi, i media attuali nascono proprio per compiere una tale operazione: essi riflettono l'attuale cultura techno-operativa, e la loro funzione è produrre «ipotesi di mondo» che, più che riflettere una verità, appaiano funzionanti – e funzionali⁴².

⁴¹ Su traccia e configurazione, e sui loro reciproci rapporti, si vedano i lavori recenti di Pietro Montani, in particolare *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Bari 2010, e *Tecnologie della sensibilità*, Cortina, Milano 2014.

⁴² «Il mondo nel quale gli uomini sono collocati non può più essere contato o raccontato: si è dissolto in elementi puntuali (in fotoni, quanti, elementi elettromagnetici). È diventato inafferrabile, irrepresentabile, inconcettualizzabile. E la sua stessa coscienza, i suoi pensieri, i desideri e i valori si sono dissolti in elementi puntuali (in bit informativi). Un ammasso calcolabile. Si deve computare questo ammasso per rendere il mondo nuovamente afferrabile, rappresentabile, concettualizzabile e la coscienza nuovamente autocosciente. Vale a dire: i punti turbinanti attorno a noi e in noi stessi dovranno essere addensati in superfici, dovranno essere uni-formati», FLUSSER, *Immagini*, Fazi Editore, Roma 2009, p. 43 (ed. or. *Universum der technischen Bilder*, European photography, Berlin 1985). Flusser aggiunge che l'ipotesi offerta dall'uni-formazione, per quanto rappresenti un puro azzardo, ci fa comunque uscire dall'astrazione in cui il mondo è precipitato, e ci fa riconquistare un qualche senso di concretezza: «Uniformare significa quella capacità di ritornare verso il concreto a partire dall'universo disgregato in elementi puntuali a causa dell'astrazione», p. 47; e ancora: grazie alle immagini tecniche, basate sull'uni-formazione «noi siamo davvero, per la prima volta, nuovamente in grado di tornare dal mondo delle astrazioni, svanito in se stesso, al vivere concreto, al conoscere, al valutare e all'agire», p. 52.

Ora se prendiamo le due coppie e il modo in cui si incrociano, ecco che in qualche modo vediamo delinearci alcune delle coordinate essenziali del panorama mediale. A un estremo abbiamo i media che lavorano per così dire a ridosso del reale, e che dunque si basano su una azione diretta; dall'altro i media che lavorano su un assommarsi di informazioni, e che dunque si basano su un calcolo. I primi si propongono come riflessi della natura, documentando un esistente; i secondi si impongono sulla natura, aprendola a un possibile. Ma anche: i primi lavorano in funzione della memoria, quasi partissero dalla precarietà delle cose, mentre i secondi lavorano in vista di un progetto, e dunque nella speranza di ritrovare un'interattività uomo/mondo. Infine: primi appaiono come delle protesi del corpo umano; i secondi come delle macchine che semmai rimodellano il corpo. Uno schizzo fatto a mano, un'impronta lasciata come segnale, un idolo o un feticcio, esemplificano bene il primo dei due poli; i media elettronici, nelle loro numerose espressioni, esemplificano il secondo.

In questo quadro complessivo, che ho indubbiamente tracciato con troppa fretta e troppa disinvoltura, la fotografia e il cinema quale posizione occupano? Ritorniamo alle paure che abbiamo passato in rassegna, e facciamo guidare da loro. Innanzitutto la fotografia e il cinema si dimostrano capaci di abitare entrambi i poli della mappa. Come ci hanno dimostrato le diverse ansie da essi suscitate, la fotografia e il cinema sono contemporaneamente tanto media moderni quanto pre-moderni, e tanto media della traccia quanto della riconfigurazione. Si tratta, infatti, di invenzioni del diciannovesimo secolo, che però affondano le loro radici in una storia pregressa che ci riporta ai primi passi del processo di civilizzazione. Specie per il cinema, è una caratteristica che Vachel Lindsay, Sergei Ejzenstejn, André Bazin, o Edgar Morin, ci hanno spesso ricordato. Insomma, essi sono dispositivi storici e insieme trans-storici, secondo la formulazione che Raymond Bellour ha recentemente usato⁴³. Contemporaneamente, il loro modo di operare si basa su una cattura del reale (sono scritture con la luce, come ci ricordano rispettivamente Fox Talbot e Canudo), ma anche sulla prefigurazione di una realtà a venire. Sono media della registrazione, ma anche della riorganizzazione del reale. Il cinema, nonostante l'invasione delle pratiche di montaggio, rimane traccia a causa della sua base fotografica; la fotografia, nonostante la sua natura di traccia, si apre configurazione applicando, nei suoi modi, quello che il cinema le può insegnare.

I due media però provvedono anche alla transizione da un estremo all'altro della mappa. Per un verso essi diventano delle macchine sempre

⁴³ R. BELLOUR, *La querelle des dispositifs. Cinéma-Installations-expositions*, POL, Paris 2012.

più complesse – magari in vista di una maggior flessibilità e facilità d'uso, ma di fatto aumentando la propria dipendenza dall'evoluzione tecnologica. Per un altro verso essi perdono progressivamente il loro valore di traccia per aprirsi decisamente ad un processo di configurazione – come abbiamo visto parlando della paura della perdita di senso e della necessità di 'rimontare' il mondo andato in frantumi. Insomma, fotografia e cinema da un lato conservano indubbiamente la memoria di quello che sta loro alle spalle, ma dall'altro guardano anche a un futuro che probabilmente sarà fuori di loro. Non a caso Lev Manovic assegna loro un ruolo per così dire di soglia: i due media si basano ancora su immagini analogiche, quali l'uomo ha praticato per molto tempo; ciò che offrono sono ancora tracce del mondo; nello stesso tempo però i procedimenti che essi sono venuti elaborando sono alla radice dei nuovi media elettronici, la cui componente di indexicalità tende a sparire, e in cui quello che emerge è un mondo come pura ipotesi. In questo modo, fotografia e soprattutto cinema preannunciano e preparano il tipo di media che oggi stanno diventando dominanti, senza tuttavia cancellare un lungo passato, ma semmai calandolo in un nuovo contesto; ci preparano al futuro della storia, senza smarrire la storia pregressa.

Insomma, fotografia e cinema non solo si dimostrano capaci di annettere zone diverse sulla mappa mediale, ma anche di indicare delle direzioni, di segnare dei percorsi. Essi funzionano come degli «aggregatori» e insieme a dei «vettori». Non so se e quanto la vita dei nostri due media è destinata a durare, né verso che direzione si incamminerà – Cosa c'è nel loro orizzonte? Un'estetica dell'obsolescenza o un'estetica dell'innovazione? La permanenza in una presunta specificità o una fine dolce? – So però che fintanto che essi saranno presenti sulla scena, è proprio questa loro natura d'aggregatori e di vettori che darà loro un valore esemplare.

Antonio Somaini (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

Visual Meteorology.
Le diverse temperature delle immagini

1. *Caldo e freddo, alta e bassa definizione*

La distinzione tra media «caldi» [*hot*] e media «freddi» [*cold, cool*] è una delle pietre angolari della vasta costruzione teorica che McLuhan presenta in *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964). La lunga sequenza di media analizzati da McLuhan nella seconda parte del libro – parola parlata, parola scritta, strade e percorsi di carta, numeri, abbigliamento, alloggi, denaro, orologi, stampa, fumetti, parola stampata, ruota bicicletta e aeroplano, fotografia, giornali, automobile, pubblicità, giochi, telegrafo, macchina da scrivere, telefono, grammofono, cinema, radio, televisione, armi, automazione – conduce il lettore attraverso una serie di passaggi in cui si succedono media caratterizzati da temperature diverse e continui processi di riscaldamento e raffreddamento. Dalla *coolness* della cultura orale con cui si apre il libro si avanza gradualmente verso la *hotness* della stampa e della cultura meccanica, per poi ritornare verso la nuova *coolness* dell'era elettrica e televisiva. L'intero percorso si svolge nel segno di una «meteorologia dei media», capace di distinguere non soltanto le diverse temperature dei singoli media, ma anche i processi di riscaldamento e di raffreddamento a cui ogni singolo medium può essere sottoposto nella sua evoluzione e nella sua continua, inevitabile, coimplicazione con altri media all'interno di ambienti («environments») le cui temperature, come scrive McLuhan in *The Medium is the Massage*, possono essere artificialmente manipolate con una sorta di controllo termostatico che condiziona le nostre capacità percettive:

«All media work us over completely. They are so pervasive in their personal, political, economic, aesthetic, psychological, moral, ethical, and social consequences that they leave no part of us untouched, unaffected, unaltered. The medium is the massage. Any understanding of social and cultural change is impossible without a knowledge of the way media work as environments.[...]

We have now become aware of the possibility of arranging the entire human environment as a work of art, as a teaching machine designed to maximize perception and to make everyday learning a process of discovery. Application of this knowledge would be *the equivalent of a thermostat controlling room temperature*. It would seem only reasonable to extend such controls to all the sensory thresholds of our being»¹.

Il criterio attraverso cui McLuhan distingue le diverse temperature mediali risiede nel livello di «definizione» dei messaggi veicolati dai diversi media, vale a dire nella quantità di dati e di dettagli con cui essi si presentano al proprio destinatario. La «definizione» in McLuhan non è ancora «risoluzione», non è ancora fondata su un calcolo preciso del numero di pixel di un'immagine o di uno schermo, come avverrà con il passaggio alle tecnologie digitali: «definizione» è in McLuhan un termine che riguarda in generale la quantità di dettagli (linee, punti, segni di vario genere capaci di trasmettere determinate informazioni) che possono essere percepiti dal soggetto a cui il messaggio è rivolto. Come scrive McLuhan,

«C'è un principio base che distingue un medium "caldo" come la radio o il cinema, da un medium "freddo" come il telefono o la tv. È caldo il medium che estende un unico senso fino a un'"alta definizione": fino allo stato, cioè, in cui si è abbondantemente colmi di dati. Dal punto di vista visivo, una fotografia è un fattore di "alta definizione", mentre un *cartoon* comporta una "bassa definizione", in quanto contiene una quantità limitata di informazioni visive. Il telefono è un medium freddo, o a bassa definizione, perché attraverso l'orecchio si riceve una scarsa quantità di informazioni, e altrettanto dicasi, ovviamente, di ogni espressione orale rientrante nel discorso in genere perché offre poco ed esige un grosso contributo da parte dell'ascoltatore. Viceversa i media caldi non lasciano molto spazio che il pubblico debba colmare o completare; comportano perciò una limitata partecipazione, mentre i media freddi implicano un alto grado di partecipazione o di completamento da parte del pubblico. È naturale quindi che un medium caldo come la radio abbia sull'utente effetti molto diversi da quelli di un medium freddo come il telefono»².

Presente in diverse forme in tutti i capitoli di *Understanding Media*, la distinzione tra media caldi e media freddi ha una funzione al tempo stesso

¹ M. McLuhan, Q. Fiore, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, produced by J. Agel, Gingko Press, Berkeley (CA) 1967, p. 26 e p. 68.

² M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* (1964), prefazione di P. Ortoleva, postfazione di P. Pallavicini, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 42.

«tassonomica», «genealogica» e «valutativa», e delle implicazioni al tempo stesso «estetiche», «epistemologiche» e «politiche».

Serve innanzitutto a «classificare» i diversi media in base a due criteri correlati: da un lato, la quantità di informazione contenuta nel messaggio, e dall'altro, in modo inversamente proporzionale, il grado di partecipazione che ogni messaggio richiede al proprio destinatario. In quest'ottica, sono *hot* quei media che investono i propri destinatari con una tale ricchezza di informazioni da non richiedere alcuna forma di integrazione, mentre sono *cool* quei media che propongono ai propri destinatari dei messaggi a bassa definizione che devono essere in qualche modo «completati», «integrati» a un punto di vista al tempo stesso percettivo, interpretativo e sociale. «La forma calda esclude, la forma fredda include»³, scrive McLuhan, che in base a questa distinzione considera come media caldi la scrittura alfabetica, il libro stampato, la fotografia, il grammofono, la radio e il cinema, mentre colloca nel campo dei media freddi la parola parlata, il manoscritto, il telefono, il fumetto, il romanzo giallo, il *cool jazz* e la televisione.

In secondo luogo, la distinzione tra *hot* e *cool* serve a McLuhan a

«distinguere diverse epoche» nella storia dei media, sottolineando in particolare i passaggi dalla freddezza dell'oralità originaria al calore della scrittura alfabetica, poi ancora dalla freddezza della cultura medievale fondata sulla trascrizione e sul commento di manoscritti al calore della cultura trasformata dalla diffusione della stampa guttenberghiana a caratteri mobili, per arrivare in ultimo ad evidenziare un nuovo passaggio da un'epoca calda, l'epoca «meccanica», a un'epoca fredda, l'epoca «elettrica»: «era calda l'epoca ormai passata della meccanica, mentre siamo freddi noi dell'era televisiva»⁴.

Infine, la distinzione tra media caldi e media freddi consente a McLuhan di «valutare» la portata epistemica, economica, sociale e politica dei diversi media analizzati nei diversi capitoli di *Understanding Media*, sottolineando da un lato il fatto che i media caldi dell'era meccanica tendono a favorire la diffusione della specializzazione professionale, del sapere logico-lineare, dell'individualismo, del nazionalismo e della de-tribalizzazione della cultura, e dall'altro il fatto che i media freddi dell'era elettrica tendono invece a favorire il ritorno di forme di sapere integrali, non-lineari, simultanee, così come una nuova unità della comunità sociale e nuove forme di tribalismo.

È nel quadro di queste riflessioni sull'impatto culturale, sociale e politico dei media caldi e freddi che McLuhan esprime una chiara preferenza nei

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

confronti dei media freddi, caratterizzati simultaneamente da una bassa definizione e da un'alta partecipazione: «Noi l'avanguardia la troviamo nel freddo e nel primitivo, con la sua promessa di profondo coinvolgimento e di espressione integrale»⁵.

2. *Tessere di mosaico, punti di inchiostro, pixels*

Tra i media freddi, McLuhan attribuisce un chiaro primato alla televisione, che considera come strettamente imparentata con i fumetti e i giornali popolari. Con questi essa condivide non solo il fatto di proporre dei messaggi a bassa definizione (vista la bassa definizione degli schermi televisivi degli anni '60), che necessitano di essere integrati percettivamente da parte del destinatario con un «livello straordinario di partecipazione»⁶, ma anche il fatto di essere costitutivamente una «forma a mosaico», «un piatto mosaico bidimensionale»⁷ che può essere messo in relazione con tutta una serie di forme tratte dalla storia dell'arte e della letteratura come i mosaici bizantini, «le rifrazioni luminose di Monet e Renoir»⁸, la pittura divisionista e *pointilliste* di Seurat, la disposizione delle parole sul foglio nella poesia simbolista di Mallarmé ... Con la sua «maglia a mosaico» [*mosaic mesh*]⁹ l'immagine televisiva, scrive McLuhan, è profondamente diversa dall'immagine fotografica e cinematografica, in quanto

«è visivamente scarsa di dati. Non è un fotogramma immobile. Non è neanche una fotografia ma un profilo in continua formazione di cose dipinte da un pennello elettronico. L'immagine televisiva offre allo spettatore circa tre milioni di puntini al secondo, ma egli ne accetta soltanto qualche dozzina per volta e con esse costruisce un'immagine. L'immagine cinematografica offre ogni secondo molti milioni di dati in più e lo spettatore, per formarsi un'impressione, non deve effettuare la stessa drastica riduzione, ma accettarla in blocco. Viceversa, lo spettatore del mosaico televisivo, dove l'immagine è controllata tecnicamente, riconfigura inconsapevolmente i puntini in un'astratta opera d'arte simile a quelle di Seurat o di Rouault»¹⁰.

⁵ Ivi.

⁶ *Ibid.*, p. 278.

⁷ *Ibid.*, p. 281.

⁸ *Ibid.*, p. 227.

⁹ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰ *Ibid.*, p. 281.

Le tessere dei mosaici antichi, i punti di colore del *pointillisme* pittorico, i punti e le linee del telegrafo, i punti luminosi dello schermo televisivo così come i punti d'inchiostro delle tecniche moderne di riproduzione meccanica delle immagini – il retino fotografico della stampa a mezzatinta (in inglese *halftone*) usata per le «telefoto» (*wirephoto*) pubblicate su giornali e riviste a grande diffusione, con i suoi punti di grandezze variabili, così come i *Benday dots* usati nei fumetti, di grandezza costante, entrambi eredi dei punti e delle linee delle precedenti tecniche d'impressione mediante incisioni su legno, rame o pietra – attraversano come un filo rosso il libro mcluhaniano, dando vita a un'articolata «stigmatologia» (dal greco *stigma*, «punto»)¹¹ in cui la questione dell'alta e della bassa definizione si manifesta con tutte le sue implicazioni. Là dove i punti *sono* chiaramente visibili ad occhio nudo, i messaggi veicolati dai media si collocano nel campo della bassa definizione, stimolando la partecipazione percettiva, cognitiva e sociale dello spettatore, invitato a riempire, per così dire, gli spazi rimasti liberi tra i punti. Là dove invece i punti *non sono* visibili ad occhio nudo, lo spettatore si trova di fronte a una superficie piena, compatta, che non richiede alcuna forma di integrazione e di partecipazione. Là dove, infine, i punti «da invisibili diventano visibili o viceversa», ecco che si assiste a dei fenomeni di raffreddamento o riscaldamento dei media a fronte dei quali lo sguardo teorico deve assumere una dimensione meteorologica, capace di cogliere con precisione tali variazioni termostatiche e di interpretarne le conseguenze.

L'idea mcluhaniana di una meteorologia dei media fondata sullo studio delle diverse temperature mediali in base alla distinzione tra alta e bassa definizione può essere trasposta dal campo generale dei media a quello – più ristretto, eppure vastissimo – delle immagini prodotte attraverso tecniche di visualizzazione che comportano il ricorso a diversi tipi di «punti»: dai punti del retino fotografico nelle fotografie stampate con la tecnica della mezzatinta, ai pixel di uno schermo digitale. In questo modo, la *media meteorology* immaginata da McLuhan diventa una *visual meteorology*, una prospettiva a partire dalla quale possiamo analizzare tutta una serie di scritti teorici e di pratiche artistiche che hanno affrontato in diversi modi la questione dell'alta e della bassa definizione delle immagini. Nelle prossime pagine prenderemo quindi in considerazione una serie di scritti e di opere che vanno dal saggio *La fotografia* (1927) di Siegfried Kracauer ai quadri di Alain Jacquet, Roy Lichtenstein e Sigmar Polke negli anni '60, dal dibattito contemporaneo sulle implicazioni dell'alta e della bassa

¹¹ Il concetto di «stigmatologia» [*stigmatologie*] viene sviluppato in modo affascinante da Peter Szendy nel suo *À coup de points. La ponctuation comme expérience*, Minuit, Paris 2013, senza prendere però in considerazione i «punti» di cui si parla in questo saggio.

definizione nell'era digitale, alle opere di artisti e registi che hanno lavorato sui diversi livelli di risoluzione delle immagini digitali come Thomas Ruff e Jacques Perconte. Il percorso che seguiremo tocca alcune delle tappe di quella vasta «genealogy of visual techniques from prints to pixels» che è stata ricostruita recentemente da Sean Cubitt nel suo *The Practice of Light* (2014): una genealogia che vede nei punti disposti ordinatamente nella griglia ortogonale del retino della stampa fotografica a mezzatinta – elaborata inizialmente da Fox Talbot, perfezionata negli anni '80 del XIX secolo da Frederic Ives, e infine affermatasi nel corso degli anni '20 del XX secolo come la tecnica di stampa grazie a grandi quantità di fotografie cominciano a circolare nei quotidiani e nelle riviste di ampia diffusione – il diretto antecedente dei punti luminosi degli schermi televisivi e dei pixel delle immagini digitali contemporanee¹².

3. *La diva e il retino fotografico: fotografia, storia e memoria in Kracauer*

Quasi quarant'anni prima di *Understanding Media*, la questione della visibilità o meno dei puntini del retino fotografico delle fotografie stampate sui giornali e sulle riviste è al centro di un testo fondamentale per quegli studi sulla cultura visuale che indagano le implicazioni estetiche, epistemologiche e politiche della «materialità» delle immagini e delle loro forme di riproduzione e circolazione: il saggio *La fotografia*, pubblicato da Siegfried Kracauer nell'ottobre 1927 nella *Frankfurter Zeitung*. Negli stessi anni in cui Walter Benjamin, in saggi come *Novità sui fiori* (1928) e *Piccola storia della fotografia* (1931), sottolinea la capacità della fotografia di rivelare, grazie all'ingrandimento e al *ralenti* (in tedesco *Zeitlupe*, letteralmente «lente di ingrandimento del tempo»), «nuovi mondi di immagini»¹³ e un «inconscio ottico»¹⁴ inaccessibile ad occhio nudo, e in cui Moholy-Nagy celebra la fotografia come un «nuovo strumento visivo» dotato di una vista al tempo stesso «esatta», «rapida», tecnologicamente

¹² S. CUBITT, *The Practice of Light. A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, MIT Press, Cambridge (Mass.) – London (England) 2014, in particolare il cap. 3 (*Surface*), pp. 79-111.

¹³ W. BENJAMIN, *Novità sui fiori* (1928), in ID., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 222.

¹⁴ ID., *Piccola storia della fotografia* (1931), in ID., *Aura e choc*, cit., p. 230; ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (prima versione dattiloscritta, 1935-36), in ID., *Aura e choc*, cit., p. 42.

«aumentata» e «penetrante»¹⁵, capace di «rendere visibili [...] fenomeni che sfuggono alla percezione o alla ricezione del nostro strumento ottico, l'occhio»¹⁶, Kracauer presenta nel saggio *La fotografia* un percorso che in poche pagine prende le mosse dalla questione della visibilità del retino fotografico per formulare tutta una serie di tesi circa il rapporto complesso tra fotografia, storia e memoria:

«Ecco come appare la *diva del cinema*. Ha 24 anni. Sulla copertina di un settimanale illustrato è raffigurata al Lido, davanti all'Hotel Excelsior. Siamo in settembre. Se qualcuno guardasse attraverso la lente di ingrandimento vedrebbe il retino [*den Raster*], quei milioni di piccolissimi punti [*die Millionen von Pünktchen*] da cui sono formati la diva, le onde e l'hotel. L'immagine, naturalmente, non è intesa a mostrare il reticolo di punti [*das Punktnetz*], ma la diva, in carne ed ossa, al Lido. Epoca: il tempo presente. La didascalia la definisce demoniaca, la nostra diva demoniaca. Ciò non di meno, la donna non è priva di una certa espressività: la pettinatura con la frangetta, l'atteggiamento seducente del capo, le dodici ciglia a destra e a sinistra – tutti dettagli che vengono ben colti dalla macchina fotografica – sono lì, rigorosamente disposti nello spazio. L'immagine è perfetta. Non manca nulla»¹⁷.

Vista dalla distanza normale da cui si osserva una pagina di giornale, l'immagine fotografica della giovane diva appare come «un'apparizione senza lacune» [*eine lückenlose Erscheinung*]¹⁸: una superficie compatta, continua, piena. Osservata invece con una lente di ingrandimento, ecco che i «milioni di piccolissimi punti» che la compongono – i punti del retino fotografico tipico della tecnica di stampa a mezzatinta – diventa visibile: da continua, l'immagine diventa discontinua, composta da unità discrete, tra le quali sono visibili degli interstizi, degli spazi vuoti.

Nel prosieguo del saggio, il modo in cui Kracauer discute la relazione tra fotografia, storia e memoria dipende strettamente da queste due diverse visioni dell'immagine fotografica: da un lato come immagine ad alta definizione, ricca di dettagli al punto che questi diventano impercettibili ad occhio nudo, e dall'altro come immagine a bassa definizione, i

¹⁵ L. MOHOLY-NAGY, *A New Instrument of Vision* (1933), in Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Thames & Hudson, London 1985, p. 327.

¹⁶ ID., *Pittura fotografia film* (1925, 1927), nuova edizione italiana a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010, p. 26.

¹⁷ S. KRACAUER, *La fotografia* (1927), in ID., *La massa come ornamento*, prefazione di R. Bodei, Prismi, Napoli 1982, pp. 111-112.

¹⁸ Ivi.

cui frammenti sono visibili grazie a quello sguardo tecnicizzato che è lo sguardo attraverso la lente di ingrandimento.

Per quanto riguarda la relazione tra fotografia e memoria, Kracauer afferma che mentre l'immagine fotografica è un'immagine che riproduce in modo completo, neutro e oggettivo una porzione di spazio e di tempo – «la fotografia coglie il dato fattuale come un continuum spaziale (e temporale)»¹⁹ – l'immagine mnestica è invece sempre un'immagine incompleta, parziale, frammentaria: «la memoria non comprende né l'immagine spaziale totale né l'intero decorso temporale di un evento. Rispetto alla fotografia, le sue annotazioni sono incomplete»²⁰.

Per quanto riguarda invece la relazione tra fotografia e storia, Kracauer sostiene la tesi secondo cui, considerata come immagine in «alta definizione», in cui i «milioni di piccolissimi punti» del retino fotografico non sono visibili, l'immagine fotografica sembra avere un'analogia profonda con la concezione della storia propria dello storicismo [*Historismus*] tedesco ottocentesco, con la sua ambizione a ricostruire in modo completo, senza lacune, il *continuum* dei processi storici:

«[Lo *storicismo*] si è affermato pressappoco contemporaneamente alla moderna tecnica fotografica. I suoi rappresentanti, tutto sommato, ritengono di poter spiegare qualunque fenomeno sulla sola base della sua genesi. Essi ritengono, ad ogni modo, di poter cogliere la realtà storica ricostruendo la catena degli avvenimenti nella loro successione temporale, senza tralasciare nulla. Mentre la fotografia offre un continuum spaziale, lo storicismo vorrebbe colmare il continuum temporale. [...] Allo storicismo interessa la fotografia del tempo. Alla fotografia del tempo da esso effettuata corrisponderebbe un film di dimensioni titaniche [*ein Riesenfilm*, “un film gigantesco”] capace di riprodurre, assumendoli da ogni angolo visuale, tutti i processi connessi nel tempo»²¹.

¹⁹ *Ibid.*, p. 115.

²⁰ *Ibid.*, p. 114.

²¹ *Ibid.* L'idea che la visione della storia propria dello storicismo ottocentesco sia quella di una storia da ricostruire con precisione «punto per punto», senza lacune, viene menzionata anche da Walter Benjamin nell'*Exposé* con cui nel 1939, in francese, presenta i contenuti del libro che avrebbe dovuto intitolarsi *Paris, Capitale du XIXe siècle*: «L'objet de ce livre est une illusion exprimée par Schopenhauer, dans cette formule que pour saisir l'essence de l'histoire il suffit de comparer Hérodote et la Presse du Matin. C'est là l'expression de la sensation de vertige caractéristique pour la conception que le siècle dernier se faisait de l'histoire. Elle correspond à un point de vue qui compose le cours du monde d'une série illimitée de faits figés sous forme de choses. Le résidu caractéristique de cette conception est ce qu'on a appelé “L'Histoire de la Civilisation”, qui fait l'inventaire des formes de vie et des créations de l'humanité *point par point*» (W. BENJAMIN,

Considerata però come immagine in «bassa definizione», in cui i punti del retino fotografico diventano visibili esibendo al tempo stesso i vuoti, le lacune che li separano, l'immagine fotografica si presta ad essere presa come modello per un'altra visione della storia: una visione che non mira a ricostruire il passato come un continuum, bensì a scomporlo in frammenti e a rimontarli in nuove configurazioni secondo il principio operativo del «montaggio». Nelle ultime pagine del suo saggio, Kracauer parla della fotografia come di una tecnica capace di scomporre il reale in una serie di frammenti che sono gli elementi sparsi di una «natura non penetrata dalla coscienza»²². «Dal momento in cui nulla tiene più insieme i singoli elementi – scrive Kracauer – le entità naturali vanno in pezzi. L'archivio fotografico raccoglie, riproducendoli, gli ultimi elementi della natura estraniata dal significato» e «le immagini dell'entità naturale dissolta nei suoi elementi sono rimesse alla coscienza perché ne possa disporre liberamente»²³. Ecco che allora a quel «film gigantesco» che corrispondeva all'idea di storia propria dello storicismo, subentra un'idea di storia che prende piuttosto come modello un cinema in cui il montaggio sia in grado di «dimostrare la *provisorietà* di tutte le configurazioni date»:

«Nulla può rendere più evidente il disordine dei residui rispecchiati nella fotografia che l'annullare ogni normale rapporto tra gli elementi della natura. Tra le possibilità intrinseche al film c'è proprio quella di sconvolgere questi elementi. Il film realizza questa possibilità laddove, associando parti e dettagli, dà vita a configurazioni inconsuete»²⁴.

Se ora dagli anni '20 e '30, in cui autori come Kracauer, Benjamin e Moholy Nagy si interrogano sulle implicazioni dell'alta e della bassa definizione delle immagini foto-cinematografiche, ritorniamo verso gli anni '60, quelli in cui McLuhan scrive *Understanding Media*, possiamo notare come la questione dei diversi livelli di definizione delle immagini tecnicamente riprodotte diventa l'oggetto centrale di una serie di pratiche che si interrogano, ancora una volta, sul significato del retino fotografico e sulla sua visibilità o invisibilità. Artisti come Alain Jacquet in Francia, Roy Lichtenstein negli Stati Uniti e Sigmar Polke in Germania introducono nelle loro opere grafiche o pittoriche i punti di grandezza variabile dei procedimenti meccanici di stampa a mezzatina e i *Benday dots* di grandezza

Paris, Capitale du XIXe siècle, in ID., *I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 19).

²² KRACAUER, *La fotografia*, cit., p. 125.

²³ *Ibid.*, p. 126.

²⁴ *Ivi.*

omogenea usati per i fumetti, traendone di volta in volta delle conclusioni per quanto riguarda lo statuto dell'opera d'arte nell'epoca della riproduzione tecnica delle immagini, così come lo statuto della pittura come ambiente, come «medium», in cui è possibile «rimontare» tutta una serie di immagini provenienti dal passato o dalla più stretta attualità.

4. Art Mécanique, Benday dots, halftone: riproduzione tecnica e bassa definizione in Alain Jacquet, Roy Lichtenstein, Sigmar Polke

In *Understanding Media*, McLuhan insiste a più riprese sul ruolo che l'arte può giocare all'interno di un panorama mediale caratterizzato da continui processi di rimediazione e da continue variazioni di temperatura. In un quadro complessivo in cui «l'incrocio o l'ibridazione dei media libera un gran numero di forze ed energie nuove come accade con la fissione o la fusione»²⁵, l'artista ha come compito, scrive McLuhan, quello di «cercar di fare assumere ai media più antichi [*older media*] posizioni che permettano di prestare attenzione ai nuovi»²⁶. Quest'ultima frase sembra riassumere esattamente l'approccio alla pittura di artisti come Alain Jacquet, Roy Lichtenstein e Sigmar Polke che, attraverso gli strumenti offerti dalla pittura come *older medium*, cercano di indirizzare l'attenzione verso le nuove forme di riproduzione tecnica delle immagini, a cominciare dal reticolato di punti delle *wirephotos* e dai *Benday dots* dei fumetti.

In un breve manifesto pubblicato nel 1966 con il titolo *L'Art mécanique*, il critico francese Pierre Restany parla di una «vita artistica contemporanea» che deve prendere coscienza della nuova «natura moderna, industriale e urbana» nella quale l'arte è ormai collocata²⁷. Tra le forme maggiormente capaci di rispondere a questa situazione, secondo Restany, vi sono quei tentativi che «tendono alla ristrutturazione dell'immagine bidimensionale, vale a dire di un'immagine che resta legata alla bidimensionalità del supporto

²⁵ McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 58.

²⁶ *Ibid.*, p. 231. Sul ruolo attribuito da McLuhan all'arte in *Understanding Media*, cfr. anche questo passo: «Se gli uomini riuscissero a convincersi che l'arte è una precisa conoscenza anticipata di come affrontare le conseguenze psichiche e sociali della prossima tecnologia, non diventerebbero forse tutti artisti? O non comincerebbero forse a tradurre con cura le nuove forme d'arte in *carte di navigazione sociale*? Sarei curioso di sapere che cosa accadrebbe se l'arte all'improvviso fosse riconosciuta per quello che è, un'esatta informazione, cioè, del modo in cui va predisposta la psiche per prevenire il prossimo colpo delle nostre estese facoltà» (p. 79).

²⁷ P. RESTANY, *L'Art mécanique*, articolo pubblicato nel catalogo *Donner à voir 4*, Galerie Zunini, Paris 1966, senza numero di pagina.

della tela sebbene sia prodotta attraverso procedimenti industriali»²⁸. Tra questi «procedimenti industriali», Restany menziona

«le tecniche di riporto fotografico attraverso serigrafia, gli ingrandimenti di belinogrammi [fotografie trasmesse a distanza con la tecnica della *fortotelegrafia*], le stampe dirette o le decalcomanie di clichés, i riquadri tipografici, le stampe a grande tiratura su tela o su plastica»²⁹.

Tra gli artisti nominati da Restany nel suo manifesto come rappresentanti di una nuova «art mécanique» – Bégulier, Bertini, Pol Bury, Jacquet, Nikos, Rotella – Alain Jacquet, in particolare, sembra interessarsi alle proprietà e alle implicazioni del retino fotografico. Nel suo *Déjeuner sur l'herbe* (1964), prima opera di *Mec'art* (da *art mécanique*) dell'artista³⁰, il celebre quadro di Manet viene reinterpretato attraverso un procedimento di serigrafia che trasferisce sulla tela vari strati di punti di colori e grandezze variabili. Il risultato è un quadro che sembra un ingrandimento eccessivo di una riproduzione fotografica, in cui il retino si è sgranato ed è diventato pienamente visibile³¹.

Negli stessi anni, negli Stati Uniti, Andy Warhol adotta il procedimento della serigrafia per produrre diverse versioni di immagini iconiche come i volti di Marilyn Monroe e Liz Taylor, o di immagini di cronaca che circolano sui quotidiani popolari come gli incidenti mortali e le sedie elettriche della serie *Death and Disaster*. Roy Lichtenstein, dal canto suo, riproduce accuratamente nei propri quadri, anche lui con una tecnica serigrafica sempre più accurata, i *Benday dots* circolari, di dimensioni costanti, tipici dei fumetti, alternandoli con vaste aree di colore uniforme. *Look Mickey* (1961) è il primo di una serie di quadri in cui Lichtenstein utilizza quei punti che diventeranno il segno distintivo di tutta la sua opera, fino alla sua morte nel 1997. La bassa definizione delle immagini dei fumetti – già sottolineata da McLuhan che, come abbiamo visto, in *Understanding Media* parla delle *comics* come di un tipico medium freddo, strettamente imparentato con la televisione – viene evidenziata da Lichtenstein nei suoi quadri, in cui quei punti che nel fumetto stampato sono a malapena

²⁸ Ivi.

²⁹ Ivi.

³⁰ Il termine *Mec'art* indica una corrente artistica formatasi nel 1963 e consacrata da una mostra organizzata da Pierre Restany nel 1965 presso la Galerie J a Parigi. Cfr. *Mec-Art*, Il Dialogo, Milano 1979.

³¹ Le figure rappresentate nel *Déjeuner sur l'herbe* di Jacquet sono il critico Pierre Restany, sua moglie, la gallerista Jeannine de Goldschmidt, il pittore Mario Schifano e Jacqueline Lafon, sorella della moglie di Restany.

visibili vengono chiaramente esibiti. In un quadro emblematico come *Magnifying Glass* (1963), il ricorso a una lente d'ingrandimento – proprio come quella usata da Kracauer per osservare da vicino il reticolato di punti della fotografia della giovane diva – serve a evidenziare, con un gesto chiaramente auto-referenziale, gli elementi costitutivi dell'immagine tecnicamente riprodotta che la pittura reinterpreta e rimedia. In un'intervista con John Coplans realizzata nel 1970, dieci anni dopo aver cominciato a riprodurre nei suoi quadri immagini tratte dai fumetti, Lichtenstein sottolinea i molteplici significati del suo ricorso ai *Benday dots*: «The dots can have a purely decorative meaning, or they can mean an industrial way of extending the color, or data information, or that the image is a fake»³².

In Germania, il riferimento al retino fotografico diventa sin dai primi anni '60 uno dei tratti distintivi dell'opera pittorica e grafica di Sigmar Polke, le cui *Rasterbilder* riprendono immagini diverse come immagini di cronaca [*Raster Drawing (Portrait of Lee Harvey Oswald)* (1963)], immagini pubblicitarie [*Doughnuts/Berliner* (1965)], ritratti fotografici [*Girlfriends* (1965-66), *Female Head* (1966)], fotografie di anonimi paesaggi urbani [*Front of the Housing Block* (1967)] o ancora immagini che sembrano richiamarsi alle avanguardie storiche degli anni '20 [*Constructivist* (1968)]. Nei decenni successivi, Polke usa il riferimento al retino fotografico – perlopiù dipinto a mano, senza lo schermo serigrafico usato da Warhol e Lichtenstein, come vediamo in due foto del 1967 e del 2006 che lo ritraggono intento a dipingere, rispettivamente, *Front of the Housing Block* (1967) e *Putti (You Experience Countless Moments of Joy in Your Private Life Today)* (2007) – come strumento attraverso cui lavorare su immagini stratificate, in cui frammenti estratti da contesti storico-culturali diversi coesistono anacronicamente all'interno dei margini del quadro. *Degenerate Art* (1983) impiega il retino fotografico ingrandito e ridipinto per sovrapporre un frammento di una fotografia che vede una lunga fila di persone in coda di fronte all'ingresso della famigerata mostra *Entartete Kunst* (1937) a uno sfondo giallo-grigio in cui sono visibili ampie pennellate e diverse colature di vernice a smalto, mentre *Putti (You Experience Countless Moments of Joy in Your Private Life Today)* (2007) fa ricorso a una tecnica simile per sovrapporre un frammento di una stampa barocca viennese che mostra dei putti alati che tirano un carretto a uno sfondo astratto, azzurro e violaceo. Attraverso una serie di rimediazioni che vedono il passaggio da un originale (la fotografia del pubblico di *Entartete Kunst*, la stampa

³² Roy Lichtenstein in J. COPLANS, *Interview: Roy Lichtenstein* (1970), cit. in *Roy Lichtenstein: A Retrospective*, ed. by James Rondeau and Sheena Wagstaff, The Art Institute of Chicago – Tate Modern, London 2012, p. 34.

barocca) alla sua riproduzione fotografica, e poi da questa a una stampa a mezzatinta il cui retino viene a sua volta ingrandito, rifotografato, proiettato sulla superficie del quadro e ridipinto, Polke sottolinea la capacità delle immagini di migrare da un contesto all'altro attraverso diverse forme di riproduzione meccanica e manuale, ma anche gli slittamenti di senso, le distorsioni e le anacronie prodotte da tali migrazioni.

5. *Il raster come Kulturtechnik*

In un articolo pubblicato nel 1966 con il titolo *Kultur des Rasters*, in cui il *Raster* è il retino della stampa a mezzatinta, Polke sottolinea come questo retino, con la sua natura di griglia ortogonale, sia in realtà «un sistema, un principio, un metodo, una struttura» per «dividere, disperdere, organizzare e rendere tutto uguale»: non solo quindi una sistema per la stampa di immagini, ma anche una tecnica dalle ampie implicazioni epistemiche e sociali. Come scrive Polke,

«I like the technical character of the raster images, as well as their cliché quality. This quality makes me think of multiplication and reproduction, which is also related to imitation. I like the impersonal, neutral, and manufactured quality of these images. The raster, to me, is a system, a principle, a method, a structure. It divides, disperses, arranges and makes everything the same. I also like it that enlarging the pictures makes them blurry and sets the dots in motion; I like that the motifs switch between being recognizable and being unrecognizable, the ambiguity of this situation, the fact that it stays open... In that perspective, I think that the raster I am using does show a specific view, that it is a general situation and interpretation: the structure of our time, the structure of a social order, of a culture. Standardized, divided, fragmented, rationed, grouped, specialized»³³.

Nel suo *Cultural Technologies: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real* (2015), Bernhard Siegert insiste, come Polke negli anni '60, sulle implicazioni epistemiche e sociali della griglia, del *Raster*, presentandola come un esempio paradigmatico di *Kulturtechnik*: una tecnica capace di contribuire in modo significativo alla costituzione

³³ Sigmar Polke in D. HÜLSMANN, *Kultur des Rasters*, cit. in K. ROTTMANN, *Polke in Context: A Chronology*, in *Alibis. Sigmar Polke 1963-2010*, ed. by Kathy Halbreich with Mark Godfrey, Lanka Tattersall, and Magnus Schaefer, The Museum of Modern Art, New York 2014, p. 53.

di ciò che consideriamo come «cultura», dispiegando la sua funzione di ordinamento, disposizione, collocazione, rappresentazione, controllo, uniformazione, in campi diversi che vanno dalla rappresentazione pittorica a quella topografica, dall'amministrazione al controllo politico e sociale. Interpretata in questo senso, la griglia è un «medium» nel senso di un ambiente bidimensionale chiaramente strutturato e ordinato in cui ogni elemento che si trova nello spazio tridimensionale può essere chiaramente rappresentato, individuato e indicato attraverso una forma di *deixis*: «The grid – scrive Siegert - is a medium that operationalizes deixis. It allows us to link deictic procedures with chains of symbolic operations that have effects in the real»³⁴.

Anche Cubitt, nella sua «genealogy of visual techniques from prints to pixels», insiste sull'implicita funzione di ordinamento e controllo che è insita nella griglia, e proprio come Siegert inserisce il retino fotografico della stampa a mezzatinta in una lunga genealogia delle tecniche di visualizzazione. Se nel caso di Siegert la genealogia prende le mosse dall'uso del velo teorizzato da Leon Battista Alberti nel *De pictura* – «Alberti's veil is the basis for all technological imaging procedures, until the twentieth century, that employ reprographic techniques such as hole patterns and halftone. Since the late nineteenth century, industrial graphics has used coded perforation patterns to resolve and make transmittable a template's halftones. Thus the veil survives in today's printing technologies»³⁵ – nel caso di Cubitt la genealogia conduce dalle tecniche fondate sull'intaglio alla stampa a mezzatina fino alle *raster images* digitali e ai tabulati Excel, sottolineando la crescente portata epistemica e sociale della griglia cartesiana nelle sue diverse forme:

«One of the great signatures of modernity, from its origins in the mathematics of graphs to urban planning and modern art, the cartographer's longitude and latitude, and the rows and columns of Microsoft Excel, the Cartesian grid became the central tool of both statistical social science and the emergent biopolitical management of populations in the later nineteenth century. In its core application in finance, from double-entry bookkeeping to spreadsheets, just as in the serried ranks of supermarket shelves, the grid is also a central organizing tool of contemporary economics: the visible expression of the general equivalence of all commodities, their fundamental identity with one another. The grid as it emerges in electronic screen design is then an expression of

³⁴ B. SIEGERT, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, translated by G. Winthrop-Young, Fordham University, New York 2015, p. 98.

³⁵ *Ibid.*, p. 99.

the age that produces it and an organizing principle that, shaping and structuring images and texts in the commonest media of transmission, shapes the age that gives it shape»³⁶.

Lo stretto legame tra griglia, visualizzazione, organizzazione e controllo sottolineato da Sievert e Cubitt è al centro di una delle ultime mostre di Polke, la mostra *History of Everything* del 2002. Polke fa ricorso ancora una volta ai punti di un retino e alle loro variazioni di scala – questa volta non i punti del retino della stampa fotografica a mezzatinta, ma quello delle stampanti a getto d'inchiostro, ampiamente diffuse all'inizio degli anni 2000 – per mostrare come anche le immagini ad alta definizione prodotte da dispositivi di sorveglianza come le videocamere installate sui droni usati durante la guerra contro i Taliban e Al Qaeda in Afghanistan possono produrre degli effetti opposti rispetto a quelli per cui sono stati concepiti, in modo tale che la precisione panottica finisce per dar vita a delle immagini in cui le figure si dissolvono in punti sparsi diventando completamente irriconoscibili.

Il punto di partenza della mostra *History of Everything* è una riproduzione in grande formato di un diagramma con cui un quotidiano tedesco, *Die Welt am Sonntag*, aveva spiegato l'uso dei droni in Afghanistan nella guerra scatenata in seguito agli attacchi dell'11 settembre: il modo in cui le immagini captate dai droni venivano inviate via satellite alle basi militari americane negli Stati Uniti, in modo che da tali basi partisse poi pochi secondi dopo l'ordine di bersagliare gli obiettivi selezionati. Polke comincia con il riprodurre in grande formato, disponendolo come carta da parati in due pareti ad angolo, un frammento del diagramma, con il risultato che i punti del retino, ingranditi e visti da vicino, diventano un'immagine astratta e irriconoscibile (il titolo dell'opera è *Corner Piece: War and/or Peace*, 2002). Un quadro di grandi dimensioni, intitolato *I Live in My Own World, But It's Ok, They Know Me Here* (2002), ripropone ulteriormente ingrandito e irriconoscibile il frammento del diagramma in cui sono mostrati i bersagli da colpire, due supposti guerriglieri taliban afgani in sella a un cavallo. Un'altra opera, un pannello con dodici riquadri intitolato *I Don't Really Think About Anything Too Much* (2002), mostra al centro l'immagine ingrandita, quasi irriconoscibile dei due taliban a cavallo, con i punti del retino ben visibili e spazati, e intorno tutta una serie di immagini che assomigliano in qualche modo a quella dei taliban pur ritraendo cose completamente diverse: una persona in piedi, una persona seduta, due bambini che giocano... La disposizione reticolare dei punti

³⁶ CUBITT, *The Practice of Light*, cit., pp. 99-100.

perde la sua natura di griglia capace di attribuire con precisione un'identità a tutti gli elementi che vi sono disposti, e diventa invece uno spazio indeterminato che genera una serie indefinita di errori e fraintendimenti. Attraverso una serie di passaggi e di ingrandimenti, quella che doveva essere una dimostrazione dell'onnipotenza visiva e panottica dei droni, capaci di permettere la distruzione quasi immediata di bersagli individuati dall'alto e da lontano, finisce per essere un'esibizione di tutti gli errori, i fraintendimenti e le perdite di senso che possono essere causati dalle variazioni di scala e di livello di definizione, così come avviene peraltro anche nei quadri appartenenti alla serie dei *Printing Errors* – per esempio, *As Long as the Connections to Reality are Missing* (1998).

Con opere di questo tipo, Polke ritorna ancora una volta sulle implicazioni del reticolato di punti che caratterizza tutta una serie di tecniche per la riproduzione di immagini, dalla stampa a mezzatinta alle stampanti laser. Una mostra come *History of Everything*, però, si colloca in una fase che è ormai caratterizzata dalla diffusione ormai capillare delle immagini e degli schermi «digitali»: una fase in cui la questione dell'alta e bassa definizione tende a diventare sempre più una questione di «risoluzione», di numero di pixel. Anche in questa fase, come vedremo ora nell'ultima sezione di questo testo, è possibile individuare tutta una serie di artisti, fotografi e registi che si comportano come «meteorologi» della cultura visuale che li circonda, studiando da vicino le tecniche che producono le variazioni di definizione e di temperatura delle immagini, ed esplorandone le diverse implicazioni estetiche, epistemologiche e politiche³⁷.

6. Ingrandimento, compressione, data moshing

Le implicazioni economiche e politiche dell'alta e della bassa definizione nell'era di internet, dei social media, e dei siti di condivisione di files digitali *peer-to-peer* sono ben riassunte da Hito Steyerl in un articolo intitolato *In Defense of the Poor Image* (2009). Steyerl presenta le «poor images» come una sorta di «lumpen proletarian in the class society of appearances», il sottoproletariato di un sistema mediale dominato da

³⁷ Sul tema dell'alta e della bassa definizione delle immagini, cfr. il catalogo della mostra *Auflösung* organizzata in tre fasi da Friederike Anders, Anke Hoffmann e Christin Lahr alla Neue Gesellschaft für Bildende Kunst di Berlino nel 2006. Il catalogo, edito da NGBK, contiene saggi di Claus Pias, Birgit Schneider, Ute Holl, Holly Willis, Martin Conrads, Christiane Schulzki-Haddouti. Cfr. anche *Basse déf. Partage de données*, Les Presses du réel, Dijon 2007, con saggi di Nicolas Thély e Dominique Pasquier.

un'industria e da un marketing che promuovono senza sosta un progresso continuo e illimitato verso l'alta definizione degli schermi e delle videocamere digitali, un'alta definizione a cui viene associato il prestigio della tecnologia avanzata:

«The poor image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution.

The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletarian in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty, at the expense of its own substance. The poor image tends towards abstraction: it is a visual idea in its very becoming.

The poor image is an illicit fifth-generation bastard of an original image. Its genealogy is dubious. Its filenames are deliberately misspelled. It often defies patrimony, national culture, or indeed copyright. It is passed on as a lure, a decoy, an index, or as a reminder of its former visual self. It mocks the promises of digital technology. Not only is it often degraded to the point of being just a hurried blur, one even doubts whether it could be called an image at all. Only digital technology could produce such a dilapidated image in the first place»³⁸.

All'interno di questo panorama iconico gerarchico e caratterizzato da una corsa continua verso l'alta definizione – una corsa in cui i parametri cambiano in continuazione, dal momento che l'alta definizione di oggi è destinata con ogni probabilità a diventare la bassa definizione di domani – le immagini «povere» possiedono delle caratteristiche specifiche. Grazie alla compressione e alla leggerezza dei files e dei formati in cui sono codificate (.jpg, .avi, .mp4, .mov, .gif, etc.), hanno delle capacità di circolazione, di condivisione e di trasformazione superiori a quelle delle immagini in alta definizione. Sono delle entità plastiche, instabili, costantemente in movimento, e sottoposte a una serie indefinita di migrazioni, manipolazioni,

³⁸ Hito Steyerl, *In Defense of the Poor Image*, «e-flux journal» #10, 11-2009, <<http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>> (ultimo accesso 14.07.2015).

de- e ri-codificazioni, condivisioni e disseminazioni, appropriazioni e riappropriazioni che finiscono spesso per degradarle ulteriormente, ma che al tempo stesso mettono in crisi ogni tentativo di limitarne la circolazione e difenderne il copyright. Come scrive Hito Steyerl, le proprietà delle immagini in bassa definizione ci invitano a ridefinire ciò che intendiamo per «valore» di un'immagine:

«Apart from resolution and exchange value, one might imagine another form of value defined by velocity, intensity, and spread. Poor images are poor because they are heavily compressed and travel quickly. They lose matter and gain speed»³⁹.

All'interno di questo panorama iconico e mediale in cui coesistono livelli estremamente diversi di definizione, troviamo, proprio come negli anni '60, tutta una serie di artisti, fotografi e registi le cui opere mettono in gioco in modo sempre più consapevole ed articolato tutte le implicazioni estetiche, epistemiche e politiche delle diverse «temperature» delle immagini e dei loro diversi processi di riscaldamento e raffreddamento.

Nel suo ultimo libro, *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come* (2015), Francesco Casetti presenta il cinema contemporaneo in tutte le sue forme – *mainstream* e sperimentale, documentario e di finzione – come un ampio territorio all'interno del quale vengono costantemente esplorati i diversi livelli di definizione delle immagini, e in cui il cinema ridefinisce costantemente la propria identità rispetto ai media e alle diverse forme di visualizzazione e di visione delle immagini che lo circondano⁴⁰. Tra gli esempi analizzati da Casetti troviamo una serie di film di ampia diffusione – *In the Valley of Elah* (*Nella valle di Elah*, P. HAGGIS, 2007), *Redacted* (*Id.*, B. DE PALMA, 2007), *Zero Dark Thirty* (*Id.*, K. BIGELOW, 2012) – che hanno trattato in modo diverso le vicende collegate alle guerre in Afghanistan e in Irak e alla caccia a Osama Bin Laden, in un contesto militare e mediatico in cui le immagini di guerra (prodotte da videocamere installate su missili, droni, satelliti, o gestite manualmente da soldati, civili, *troupes* televisive) finiscono per circolare attraverso la rete, sottoponendosi allo sguardo di pubblici profondamente diversi e proponendosi di volta in volta come forme di testimonianza e documentazione o come strumento di propaganda politica e ideologica. Gli esempi che si potrebbero fare in riferimento al cinema *mainstream* sono molti, e includono l'uso delle immagini

³⁹ Ivi.

⁴⁰ F. CASETTI, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, in particolare il cap. 4, *Espansione*.

di sorveglianza, in alta e bassa definizione, in film come *Enemy of the State* (*Nemico pubblico*, T. SCOTT, 1998), l'uso della bassa definizione in film d'orrore come *The Blair Witch Project* (*Id.*, D. MYRICK, E. SANCHEZ, 1999) e la serie dei *Paranormal Activity* (di cui il primo è stato diretto da Oren Peli nel 2007), o ancora film d'animazione come *Pixels* (*Id.*, C. COLUMBUS, 2015).

Nel campo dell'arte contemporanea e del cinema sperimentale, due esempi tra i tanti che si potrebbero fare ci possono aiutare a capire come la questione dell'alta e della bassa definizione delle immagini sia al centro di diverse pratiche che si ricollegano in modi diverse all'esplorazione delle *raster images* che abbiamo trovato in Alain Jacquet, Roy Lichtenstein e Sigmar Polke. La griglia-come-*Kulturtechnik* con cui artisti e registi attivi negli ultimi anni si confrontano incessantemente non è più quella del reticolato fotografico della stampa a mezzatinta, ma piuttosto quella, onnipresente, dei pixel delle immagini e degli schermi digitali.

Il primo esempio è quello del fotografo tedesco Thomas Ruff, nell'opera del quale alta e bassa definizione coesistono alternandosi o intrecciandosi l'una con l'altra. Se da un lato Ruff, allievo di Bernd e Hilla Becher alla Kunstakademie di Düsseldorf, persegue un'idea di fotografia come visione statica, oggettiva, frontale, seriale e in alta definizione di oggetti, luoghi e persone – pensiamo a serie fotografiche come *Portraits* (1981-1991) e *Häuser* (1987-1991), che richiamano da un lato la serialità *neusachlich* dei ritratti di August Sander e dall'altro le serie fotografiche dei Becher dedicate all'architettura industriale – dall'altro, in serie come *Nacht* (1992-1996), *Nudes* (2003) e, soprattutto, *jpegs* (2004-2009), è la bassa definizione delle immagini a venire in primo piano.

Realizzata durante gli anni della prima Guerra del golfo, in un momento in cui il pubblico mondiale scopriva le immagini prodotte dalle videocamere a raggi infrarossi usate dall'esercito americano e da reti televisive come la CNN, così come le immagini sgranate delle videocamere installate sulle punte dei missili lanciati contro gli obiettivi sul territorio iracheno, la serie *Nacht* presenta una serie di immagini di edifici e di spazi urbani che sembrano provenire da videocamere di sorveglianza a raggi infrarossi. Con i loro margini circolari che rinviano alla visione attraverso uno zoom a distanza, il loro colore verdastro uniforme, le sfuocature prodotte dal riverbero delle fonti di luce artificiale (finestre con la luce accesa, lampioni, fari), le immagini di Ruff evocano la presenza di uno sguardo sorvegliante notturno, tecnologico, panottico e opprimente.

La serie *Nudes* gioca anch'essa sulla bassa definizione, ma in modo diverso, mostrando immagini pornografiche riprese da internet e sfuocate con

tecniche digitali, mentre la serie *jpeg*s presenta delle stampe in grande formato (188x188 cm o 297x364 cm) di immagini in bassa definizione in formato .jpg⁴¹: un formato di compressione comunemente usato sin dall'inizio degli anni '90 che deriva il suo nome dal Joint Photographic Experts Group, che per primo ha prodotto questo algoritmo di compressione che si è imposto rapidamente come un formato standard sia per le fotocamere digitali che per le immagini che circolano su internet⁴². Le immagini utilizzate da Ruff sono immagini «trovate» su internet, e mostrano scene diverse tra cui vi sono catastrofi umane e naturali – le nuvole a fungo causate dalle esplosioni atomiche, le immagini iconiche dell'attacco al World Trade Center, i campi petroliferi in fiamme durante la seconda Guerra del golfo, l'eruzione di un vulcano – ma anche paesaggi naturali come diverse scene di bosco con neve, foschia o i raggi di luce filtrati dai rami, lo scorrere dell'acqua di una cascata, una veduta marina, un fiume, delle rovine avvolte dalla vegetazione... L'ingrandimento di queste immagini altamente compresse (la compressione prodotta dal formato .jpg può ridurre di nove decimi il peso dell'immagine di partenza, senza effetti visibili se l'immagine rimane di dimensioni medio-piccole) produce delle forme estreme di *pixelatura* che la stampa in alta definizione esibisce in tutti i loro dettagli, pixel per pixel, finendo, paradossalmente, per «mostrare in alta definizione gli effetti della bassa definizione». Gli elementi atmosferici spesso presenti nelle immagini della serie *jpeg*s – vapore, fumo, pioggia, acqua, raggi di luce – vengono resi attraverso l'effetto di sfocatura prodotto da una *pixelatura* che è essa stessa, in un certo senso, una testimonianza del carattere «atmosferico» di queste immagini: della loro natura «leggera», «dispersa» e «diffusa» e della loro capacità di circolare rapidamente attraverso quell'immenso ambiente in costante trasformazione che è la rete, cambiando continuamente di definizione e quindi di temperatura. Riallacciandosi a tutta una tradizione pittorica e fotografica che ha fatto dello sfumato atmosferico il suo tratto distintivo – pensiamo ai quadri di Turner, al pittorialismo fotografico di Robert Demachy o Alfred Stieglitz, all'impressionismo di Monet o al *pointillisme* di Seurat già menzionato da McLuhan in relazione al «mosaico» dell'immagine televisiva⁴³ – Ruff reinterpreta il senso dello sfumato e la dimensione atmosferica delle immagini nell'era del digitale, esibendo il reticolato di pixels che in cui si manifesta ancora una volta la griglia come *Kulturtechnik*.

⁴¹ T. RUFF, *jpeg*s, con un saggio di Bennett Simpson, Aperture, New York 2009.

⁴² Un contributo importante a quella che potremmo considerare come una *format theory*, una teoria dei diversi formati digitali, si trova in J. STERNE, *Mp3: The Meaning of a Format*, Duke UP, Durham and London 2012.

⁴³ Per una storia dello sfumato tra pittura, fotografia, cinema e media, cfr. W. ULLRICH, *Die Geschichte der Unschärfe*, Wagenbach, Berlin 2009.

Un tentativo, per alcuni aspetti analogo e per molti altri profondamente diverso, di reinterpretare l'estetica del sublime tradizionalmente associata allo sfumato e alla rappresentazione di panorami naturali, lo troviamo nell'opera di un altro artista, il francese Jacques Perconte, i cui film e le cui opere video costituiscono una vasta esplorazione dei diversi livelli di definizione delle immagini digitali. Perconte lavora in modo creativo e anarchico su diverse forme di compressione delle immagini digitali, in particolare su quelle forme di *lossy data compression* che, al contrario delle forme di *lossless compression*, producono delle distorsioni e delle pixelizzazioni evidenti, chiamate in inglese *compression artifacts*: degli «artefatti», delle configurazioni di pixel prodotte da un intenzionale pervertimento delle tecniche di compressione, una forma di *compression hacking* conosciuto anche con il termine *datamoshing*⁴⁴.

Così come in Ruff, anche in Perconte uno dei punti di partenza è l'estetica del sublime associata allo sfumato. Un'opera come *Chuva* (2012), per esempio, prende le mosse dalla veduta in alta definizione di un'ampia distesa marina con tutti gli elementi atmosferici che la caratterizzano (nuvole, vento, pioggia, riflessi di luce), per poi deformarla progressivamente, facendo emergere delle forme di «plasticità» e di «matericità» che sono specifiche delle immagini digitali: degli effetti di *pixelatura*, di sgranatura, di aberrazione formale e cromatica che sono il risultato di un'alterazione del 'corretto' funzionamento di programmi di compressione normalmente finalizzati a ridurre il peso delle immagini senza comprometterne la riconoscibilità. In un panorama mediatico e tecnologico che, come abbiamo visto, è caratterizzato da una corsa continua verso l'alta definizione, l'opera di Perconte si inserisce in modo controcorrente e parassitario, operando un *détournement* di software concepiti con altre funzioni, cancellando determinate parti dei programmi e inserendone di nuove, studiando con attenzione ciò che produce determinati *glitch*, con l'obiettivo di portare alla luce tutta una serie di effetti visivi che in un'ottica 'standard' sarebbero considerate come degli errori. Così come Ruff, anche Perconte è mosso dall'intenzione di esibire pienamente, attraverso le sue aberrazioni, quella che potremmo considerare come la *faktura* delle immagini digitali, producendo, come l'artista dichiara in un'intervista, «des images qui contiennent l'expression de leur support, c'est-à-dire des images où se manifeste à même la surface le transport *via* les dispositifs technologiques des informations enregistrées»⁴⁵.

⁴⁴ Sulla pratica del *datamoshing*, cfr. la conferenza online di Thomas Y. Levin, *Datamoshing as Syntactic Form*, <<https://www.youtube.com/watch?v=iuLu-LIRO7Y>> (ultimo accesso il 14.07.2015).

⁴⁵ La citazione proviene dall'intervista di Raphaël Nieuwjaer a Jacques Perconte, *Traversées*,

A cinquant'anni dalla pubblicazione di *Understanding Media*, e a quasi novant'anni da quella del saggio sulla fotografia di Kracauer, la questione delle implicazioni estetiche, epistemiche e politiche dell'alta e della bassa definizione delle immagini resta dunque una questione di grande attualità. Lo sviluppo tecnologico ha fatto sì che al reticolato ortogonale di punti delle stampe fotografiche a mezzatinta si sia gradualmente sostituita la griglia cartesiana dei pixel degli schermi digitali. Ciò che però non è cambiato, è il fatto che queste diverse tecniche di visualizzazione, fondate sul ricorso alla *Kulturtechnik* della griglia, producono una serie indefinita di immagini dotate di diversi livelli di definizione e quindi, in termini McLuhaniani, di diverse temperature. Interpretata in questa prospettiva, la cultura visuale contemporanea può diventare l'oggetto di una nuova iconologia concepita come una forma di *visual meteorology*: un'analisi del formarsi e dello sciogliersi di diverse correnti termiche che caratterizzano il nostro ambiente iconico mediale, e del modo in cui tali correnti ridefiniscono il nostro panorama percettivo.

<<http://www.debordements.fr/spip.php?article365>> (ultimo accesso 14.07.2015). Sull'opera di Jacques Perconte, cfr. la tesi di dottorato di B. Jacobs, *Vers une esthétique du signal. Dynamiques du flou et libération du code dans les arts filmiques (1990-2010)*, 2014.

Philippe Dubois
(Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
LIRA/Laboratoire International de Recherches en Arts)

*La question des régimes de vitesse des images.
De Etienne-Jules Marey à David Claerbout:
au-delà de l'opposition entre photographie et cinéma*

Introduction

Alors qu'on a souvent pris l'habitude d'opposer de façon très manichéenne le monde de l'image fixe (la photo) à celui de l'image mobile (le cinéma), comme s'il s'agissait d'un partage établi et stabilisé, il s'agira pour moi d'interroger ici le problème du «temps (et du mouvement) dans l'image» en posant la question des «variations de vitesse» des images, de leur (in)stabilité et de leurs enjeux.

Le schématisme théorique dominant est en effet structuré autour de cette opposition mouvement vs immobilité, instant vs durée, éternité vs éphémérité, etc. Par exemple, dans les années 70-80, les choses semblaient bien tranchées: d'un côté, Roland Barthes imposait le concept de «punctum» en jouant la photo 'contre' le cinéma (avec tous les corollaires sur la pose/pause, le temps mort, l'arrêt sur image, l'effet mortifère de la prise, etc.). D'un autre côté, la philosophie bergsono-deleuzienne du cinéma imposait les concepts d'«image mouvement/image temps», qui reposaient encore entièrement sur l'idée que le film est un défilement régulier d'images reproduisant le mouvement apparent (avec ses corollaires là aussi : le flux, l'emportement, la fuite des images, etc.). Comme si l'un et l'autre, le mobile et l'immobile, le fixe et le mouvant, ne pouvaient exister que dans un rapport d'exclusion réciproque. Il fallait choisir (son camp). Cela est assez connu.

Ce qui m'intéresse, c'est justement tout ce qui va à l'encontre de cette opposition reçue. Je voudrais montrer dans ce texte que, de Marey à Claerbout, c'est-à-dire de la fin du 19^{ème} siècle à nos jours, la photographie n'a jamais cessé d'être obsédée par l'idée de capter et de rendre le mouvement dans

et par l'image elle-même – que ce soit à l'ère de l'analogique comme à celui du numérique. En me concentrant sur les deux noms cités, un scientifique obsédé par le rendu visuel du mouvement (Marey) et un artiste contemporain très attentif au travail technologique des interstices entre le mobile et l'immobile (Claerbout), je montrerai que les régimes temporels d'images sont en fait considérablement plus «élasticisés» qu'on ne le pense. La photographie (ancienne autant que contemporaine) a toujours, dans certains de ses usages, aimé changer de vitesse, passer d'un régime à l'autre, et cela, si possible, en toute souplesse, par variation continue, sans coupure ni changement de nature. Le défilement ne s'oppose pas radicalement à l'arrêt, comme s'il s'agissait de deux mondes contradictoires. Avec Marey et Claerbout, on n'est plus dans le jeu de «la photo vs. le cinéma». On est au-delà, dans des formes d'images qui dépassent ce découpage archaïque. On est dans l'idée de changement de vitesse permanent, dans la recherche du temps élastique et du mouvement en variation continue. Et ce n'est pas une nouveauté.

1^{ère} partie: *Etienne Jules Marey (fin du 19^{ème} siècle)*

Pour commencer je prendrai comme point de départ les travaux célèbres d'Etienne-Jules Marey, connu surtout comme inventeur de la «chronophotographie», mais dont le travail, justement, et c'est tout son intérêt, ne se limite pas à la seule «photographie». Médecin, physiologiste, né en 1830 (c'est-à-dire avec la photographie), et mort en 1904 (c'est-à-dire avec le cinéma), Marey n'avait qu'un seul grand centre d'intérêt: étudier le mouvement, dans tous ses états, sous toutes ses formes et par tous les moyens: étudier les mouvements de la nature (l'air et le vent, l'eau et les vagues, etc.), étudier les mouvements des choses vivantes, en particulier la locomotion des animaux comme celle des hommes, et aussi bien les mouvements internes du corps (battements cardiaques, pouls, respiration, contractions musculaires) que les mouvements externes (la marche, le saut, la course, la nage, le vol, etc.). Ses «études» comme il les appelait, répondaient essentiellement à des objectifs «scientifiques»: apprendre et comprendre, découvrir et expliquer, en se basant sur des observations «techniques» plus précises et plus exactes que ce que permet «l'œil nu». Il fallait d'abord (mieux) voir, pour pouvoir (bien) montrer, et ainsi mieux observer pour comprendre davantage la mécanique du mouvement. Plutôt que se fier à notre «pauvre» sens de la vue (ordinaire), il fallait «transcrire» visuellement le mouvement par des procédés «nouveaux», de façon scrupuleuse et méthodique, pour pouvoir mieux le comprendre, et donc pour

essayer d'expliquer certains phénomènes. Voir (mieux) pour savoir (plus), tel était l'enjeu. Pour atteindre cet objectif de connaissance, Marey a utilisé ou inventé au fil des années toutes sortes de moyens techniques de captation et de reproduction du mouvement, qu'on peut classer en trois grandes rubriques: graphiques, photographiques et cinématographiques.

Rappelons d'abord, on a tendance parfois à l'oublier, qu'il a commencé, dès les années 1860, par ce qu'il a appelé «la méthode graphique» (titre de son livre paru en 1878), c'est-à-dire par des tracés directs (qui ne concernent aucunement la photographie) obtenus par des machines à transcription des mouvements du corps, qu'il s'agisse du mouvement des organes à l'intérieur du corps ou du mouvement des parties extérieures: par exemple, le «sphygmographe» (1863) pour enregistrer et reproduire graphiquement les battements du sang dans les veines et les pulsations cardiaques (le «tracé du pouls»), ou le «myographe» (1868) pour retranscrire les mouvements des contractions musculaires lors de l'effort (avec marqueurs des indices de fatigue), ou une forme de sonde respiratoire, ou un appareil pour marquer le rythme du toucher au sol des pas lors de la marche, et beaucoup d'autres machines à inscrire les mouvements corporels (intérieurs et extérieurs) sous forme d'un tracé graphique. Cette retranscription mécanique est l'affaire de capteurs, d'enregistreurs et de graveurs, qui inscrivent les variations du mouvement sur un support (souvent un cylindre mobile ou une plaque allongée) qui, par un défilement ou une rotation, garde la trace graphique spatialisée de ces battements répétés dans le temps.

C'est ensuite seulement, au cours des années 1870, que Marey va découvrir et utiliser la photographie, et avoir l'idée de tirer parti, dans la même perspective de retranscription des mouvements corporels, d'une de ses particularités: sa capacité à saisir de façon nette et immobilisée, un instant particulier, «capturé» et «arrêté», dans un mouvement plus ou moins rapide (c'est la logique de ce qui ne s'appelle pas encore l'instantané mais en est déjà une forme effective). Marey va développer une pratique singulière et systématique de cette «capacité», qui fera sa notoriété: la «chronophotographie». Spécialement, il invente en 1882 la «chronophotographie sur plaque fixe» (au gélatinobromure sur plaque de verre). Voici la description que le physiologiste donne de sa nouvelle méthode (après la méthode graphique) dans un article de *La Nature* paru en juillet 1882 et intitulé «la photographie du mouvement»:

«Il m'a paru, et l'expérience vient de confirmer cette prévision, qu'on pouvait demander à la photographie des photographies de

ce genre, c'est-à-dire réunir sur la même plaque une série d'images successives représentant les différentes positions qu'un être vivant, cheminant à une allure quelconque, a occupées dans l'espace à *une série d'instantanés connus*. Supposons, en effet, qu'un appareil photographique soit braqué sur le chemin que parcourt un marcheur et que nous prenions une première image en un temps très court. Si la plaque conservait sa sensibilité, nous pourrions, au bout d'un instant, prendre une autre image qui montrerait le marcheur dans une autre attitude et dans un autre lieu de l'espace; cette deuxième image, comparée à la première, indiquerait exactement tous les déplacements qui s'étaient effectués à des intervalles très courts, on obtiendrait, avec une authenticité parfaite, la succession des phases de la locomotion. Or, pour conserver à la glace photographique la sensibilité nécessaire pour des impressions successives, il faut qu'au devant de l'appareil règne une obscurité absolue et que l'homme ou l'animal qui passe se détache en blanc sur un fond noir».

La base de la chronophotographie (sur plaque fixe) est donc double: d'une part c'est la captation de l'image figée «instantanée» d'un corps en mouvement, d'autre part c'est la répétition à intervalles réguliers (par multi-exposition) de ces saisies successives d'instantanés, une répétition qui déroule dans le temps la captation «en phases» du mouvement.

Sur la question de l'instantané comme base indispensable à la chronophotographie, on rappellera cette donnée historique importante: l'instantané n'est en rien une donnée inhérente à la prise de vue photographique, elle ne s'est constituée, d'abord comme technique puis comme esthétique, que très progressivement au fil de l'histoire de la photographie. C'est pour cela qu'André Gunthert a parlé (titre de sa thèse) d'une *Conquête de l'instantané* (au sens fort du mot «conquête»). On le sait, en effet, il fallait au début (à l'époque du daguerréotype) un temps d'exposition très long pour impressionner la plaque sensible, souvent plusieurs minutes, parfois un quart d'heure ou une demie heure, ce qui ne permettait pas d'enregistrer des traces du mouvement. La photographie de cette époque (en gros avant 1850) ne nous offre (presque) rien qui bouge, seulement des images de choses plus ou moins immobiles: des paysages, de l'architecture, des façades d'immeubles, des intérieurs, des objets de toutes sortes (des «natures mortes»), parfois des corps, oui, mais soit flous (par le bougé inéluctable), soit déjà figés (ce qu'on appelait alors des «portraits après décès» - *post-mortem*). Le portrait «vivant» (au sens de la grande tradition des Nadar, Disdéri, etc.) ne surgira qu'après, dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Dans les premières années de la photographie, tout est

«nature morte» car tout doit rester immobile assez longtemps pour être enregistré de façon nette sur la surface sensible. Ce n'est qu'avec l'évolution technique, en particulier avec l'apparition du gélatino-bromure d'argent, que les temps de pose vont pouvoir se raccourcir, descendre sous la minute d'abord, puis atteindre la seconde, voire la fraction de seconde, et que l'on va, petit à petit, pouvoir saisir non seulement des moments de plus en plus courts, brefs, mais surtout des mouvements de plus en plus rapides. Les étapes de cette «conquête» des temps de pose et des vues de plus en plus «prises sur le vif» sont connues : elles commencent toujours par le célèbre daguerréotype de Louis Daguerre *Boulevard du Temple* – un des premiers connus, qui date de 1839, qui a demandé sans doute entre 10 et 15 minutes de temps d'exposition, et n'offre aucun mouvement visible (aucun *passant*) dans cette rue pourtant très fréquentée de Paris, sauf la petite silhouette, floue, en bas à gauche, de quelqu'un qui est resté plus longtemps au même endroit pour se faire cirer les chaussures. Ensuite, il y a diverses figurations de choses ou de corps, en (plus ou moins léger) mouvement, mais sans netteté, le plus souvent sous formes de traces floues, de tremblés, de bougés, de filés, qui donnent parfois des airs de fantômes ou de spectres aux êtres mobiles. Puis, autre étape obligée, il y a la fameuse photographie de Charles Nègre, *Ramoneurs en marche*, prise à Lyon en 1951, et qui est considérée comme un des premiers essais visant à donner à voir le mouvement d'hommes marchant dans la rue. Et ensuite encore, la technique aidant, on atteindra facilement, dans les années 1850 puis 1860, des temps de pose inférieur à la seconde, c'est-à-dire permettant désormais de rendre le mouvement (rapide) avec une relative netteté et assez de précision. L'instantané est né, d'abord comme technique, puis surtout, mais un peu plus tard, comme esthétique: une esthétique non seulement de la vue rapide, mais de la vue «prise sur le vif», associée à l'idée de captation figée et nette d'un mouvement d'une certaine vitesse. Les chronophotographies d'Etienne Jules Marey à partir de 1882 sont l'aboutissement technique de cette conquête de l'instant photographique, qui va devenir l'affirmation exemplaire et définitive de cette logique de l'instantané. Il en est pratiquement et théoriquement le fondement. Après Marey, l'histoire de la photographie du début du XX^{ème} siècle verra dans l'instantané une sorte de spécificité de la photographie même, théorisée par exemple par des conceptions comme celle d'«instant décisif» de Henri Cartier Bresson, par des pratiques comme celle de Jacques Henri Lartigue ou celles, toute puissantes, de photojournalisme et du photoreportage. D'une certaine façon, on pourrait presque dire que «l'instantané» tend à

devenir (au moins dans certains domaines) le synonyme de «la photographie». Ce qui est une sorte d'aveuglement, mais celui-ci est néanmoins symptomatique de cette pensée de la photographie comme «immobilisation du mouvement», comme saisissement de la vitesse en pause figée, comme fixité capturée de la vie-même.

Mais il ne faut pas oublier l'autre dimension «essentielle» de la chronophotographie de Marey: le caractère successif et répétitif de ses prises de vues, le déroulement de ces «phases» arrêtées du mouvement. Car beaucoup de choses se jouent là aussi, qui sont importantes théoriquement (mais moins évidentes). L'enjeu central ici est en effet philosophique et épistémique: s'il s'agit d'«étudier le mouvement», la *fixation* de celui-ci en phases d'immobilité n'est-elle pas une limite à sa perception-compréhension? Voir des images arrêtées d'un mouvement décomposé, peut-il valoir comme vue «du mouvement même»? Ne confond-t-on pas le mobile et le mouvement? Ne rate-t-on pas le «propre du mouvement»? Sans vouloir ici convoquer toute la philosophie d'Henri Bergson, qui se développera justement à la fin de la carrière de Marey, à partir de 1895 (*Matière et Mémoire*), il est clair que le problème posé par la chronophotographie (sur plaque fixe), c'est de relever entièrement d'une conception analytique (mathématique) du mouvement et d'écarter toute modalité d'approche phénoménologique de celui-ci. Rappel: pour Bergson, le mouvement n'est pas un mobile mais un événement. La main qui bouge, pensée comme succession de positions fixes dans l'espace à des moments de temps différents, n'est qu'un mobile, elle n'est pas le mouvement même, qui est ce qui se passe «entre» les positions de la main, qui est donc un pur processus «en train de se faire», dont la spatialisation par décomposition ne peut pas rendre compte. Le mouvement est d'abord un événement en soi, un acte simple, intensif et non extensif, c'est «tout ou rien». Il ne peut être pensé à partir de l'espace. Il n'est pas analysable, mesurable, objectivable par des moments d'immobilités. Il est une expérience de la perception et de la conscience. Certes, en tant que scientifique revendiqué, Marey assume parfaitement la posture analytique. Mais il n'en reste pas moins que sa pratique de la décomposition chronophotographique (sur plaque fixe) semble lui poser quelques problèmes, pratiques et théoriques.

D'abord ce sont des problèmes «pragmatiques»: s'il entend bien répéter à une certaine vitesse les prises de vues instantanées de corps en mouvement, la «figurabilité» de ceux-ci sera très variable en fonction des intervalles de temps entre les prises: plus les intervalles sont clairement espacés, plus la lisibilité des positions du corps est grande, mais aussi plus

les intermédiaires «liant» ces positions sont absentes et plus l'ensemble ne «restitue» pas bien le mouvement; inversement, plus les intervalles sont rapprochés (et les prises nombreuses et fréquentes), plus le «mouvement» comme continuité sera perceptible dans son ensemble mais aussi plus la lisibilité des expositions multiples sur la même plaque sera affaiblie: effets de superpositions des formes, de surexposition, de confusion, de fusion même parfois dans des masses illisibles (où on ne peut plus discriminer les «phases» séparées).

Devant ce problème pratique de lisibilité, Marey trouve une première solution: l'invention de la méthode dite «géométrique», qui consiste à remplacer les corps «entiers» par de simples lignes et des points d'articulation (des bandes blanches, bien visibles, collées sur le corps des sujets, corps dissimulés dans des vêtements noirs sur fond noir), ce qui permet une beaucoup plus grande «vitesse» des prises de vue (une cadence plus rapide des intervalles), donc une démultiplication des «positions» puisqu'elles sont réduites à un simple trait, et leur enchaînement serré dessine beaucoup mieux le mouvement comme continuité. Une certaine «abstractisation des formes» est ainsi générée par cette méthode «géométrique».

Mais c'est une autre solution, beaucoup plus intéressante (et plus radicale) qui sera ensuite utilisée avec la technique de «la chronophotographie sur pellicule mobile». Et comme son nom l'indique, celle-ci nous rapproche fortement du cinéma(tographe). Cette fois, la discontinuité figée (sur plaque fixe) de la décomposition en moments d'immobilité, sera renversée, ou plutôt remplacée, par une décomposition elle-même en mouvement (sur pellicule mobile) restituant non seulement de la continuité mais même du mouvement, de «l'événement» dans l'analyse même des formes. Car cette idée d'enregistrer les positions d'un mouvement sur une pellicule mobile est à la fois littéralement et complètement «cinématographique» mais en même temps, on va le voir, elle se différencie par un aspect, limité mais essentiel, du cinématographe (disons du cinéma-Lumière) – qui est justement en train de se mettre en place exactement au même moment. Marey, rappelons-le, a 65 ans en 1895 (il mourra en 1904), il connaît le cinéma naissant; non seulement il a assisté aux projections des vues Lumières, mais sa Station Physiologique travaille même avec les industriels lyonnais en leur achetant parmi les premiers de la pellicule pour leurs expériences (pellicule que les Lumière importaient des États Unis, de la George Eastman Cie). On a beaucoup écrit sur ces liens historiques entre Marey et Lumière. Notamment sur le fait que Marey ne voyait «aucun intérêt» dans l'invention du cinématographe, dès lors que celui se contentait de donner à voir le mouvement «tel

qu'on pouvait le voir à l'œil nu» dans la réalité. La reproduction en image du mouvement «à l'identique» de la vie ne lui semblait pas «utile» scientifiquement puisqu'elle n'apportait rien de nouveau à la compréhension du mouvement. Et sa dimension spectaculaire n'avait guère d'importance à ses yeux. Le fameux cri d'admiration des premiers spectateurs de vue Lumière («Les feuilles bougent!») ne l'impressionnait en rien.

Pourtant Marey va se lancer dans la réalisation de «films chronophotographiques sur pellicule mobile». Et en nombre, pendant plusieurs années. Lui et ses assistants de la Station Physiologique réaliseront ainsi plus de 1000 bandes «sur pellicule mobile», dont plus de 400 ont été restaurées par la Cinémathèque française, éditées en DVD et sont donc désormais facilement accessibles. Ces films de Marey sont très intéressants pour nous aujourd'hui parce que ce sont des objets étranges, sans vrai équivalent: ils s'offrent comme un état intermédiaire des images, assez unique, qu'on ne retrouvera qu'épisodiquement et ponctuellement par la suite, un état intermédiaire «exactement entre photographie et cinéma». Entre l'immobilité de l'image fixe et le mouvement apparent «à l'identique» du cinématographe Lumière. Un état d'images qui s'avère en fait «en systématique variation de vitesse» dans le rendu du mouvement.

Car la différence entre le «*cinéma chronophotographique*» de Marey et le cinématographe-Lumière (et au-delà tout le cinéma qui s'ensuivra) porte exactement sur ce point bien précis: la vitesse de défilement. Les films de Marey, ces petites bandes de 90 cm de longueur (donc de quelques secondes seulement), sans perforations (donc instables, sans régularité dans leur entraînement par le projecteur, où elles patinent souvent), ces bandes, Marey les visualisait en les projetant certes, mais pas comme le cinématographe. En les projetant «à des vitesses variables», en les ralentissant selon divers rythmes, c'est-à-dire en ne cherchant pas à reproduire le mouvement réel (tel qu'on le voit à l'œil nu) mais au contraire en cherchant par les variations de vitesses à voir des choses qu'on ne peut voir «en vrai». Les variations de vitesse sont là pour «étudier le mouvement», par et dans les images, pour voir, bien voir, mieux voir, ce qui se passe dans un mouvement. Les films chronophotographiques cherchent à voir/montrer le mouvement, certes, mais autrement, différemment, plus lentement, dans ses différents états. Voir «le mouvement en mouvement», (càd sans la fixité de l'image photographique), voir le mouvement non comme un état arrêté mais comme «événement» (Bergson), voir le mouvement en mouvement, mais aussi sans le reproduire «à l'identique» (càd en le travaillant, en le modulant, en le décomposant «dans un mouvement différent de lui-même»), voilà l'enjeu,

voilà ce qui fascinait Marey dans ces expériences avec la modulation de la vitesse. Voilà la force, inouïe, de ces images singulières.

Et c'est pour cela que les restaurateurs de la Cinémathèque, qui ont travaillé sur ces 400 bandes sur pellicule mobile, les ont restaurées (numériquement), non seulement en stabilisant l'image et en régularisant son déroulement (ça ne saute plus – plus trop –, ça ne patine plus), mais en répétant plusieurs fois pour chacune, par une sorte de mise en boucle, de *loop*, le passage d'un même mouvement filmé, le répéter mais «en variant les vitesses de défilement». Le résultat, formidable, c'est une «vision nouvelle» du mouvement «lui-même», du mouvement par le mouvement, sans que la vitesse du mouvement filmique reproduise mimétiquement la vitesse du mouvement réel. En introduisant un décalage de vitesse dans le défilement, en modulant cette vitesse et la variant de façon continue, Marey s'offre, à l'instant même où «le cinéma» s'invente comme spectacle mimétique (transparent) des mouvements du monde, il s'offre cette formidable opportunité (que l'on oubliera longtemps par la suite sauf dans quelques circonstances), il s'offre ce que 30 ans plus tard Jean Epstein appellera «la quatrième dimension» du cinéma et qu'il qualifiera comme la puissance visuelle inouïe de la machine cinéma: la possibilité de traiter directement la «matière temps» des images et de la donner à voir comme perception même (c'est la fameuse phrase reprise par Jean Louis Schefer: «Le cinéma est le seul art où le temps m'est donné comme une perception»).

2^{ème} partie: *David Claerbout*

A l'autre bout de la chaîne, à l'autre extrémité du spectre historique que ce texte entend dessiner, je prendrai exemple, à titre d'emblème, sur le travail d'un artiste contemporain, d'origine belge et aujourd'hui bien connu internationalement: le photographe et vidéaste David Claerbout. Je l'ai choisi pour la beauté visuelle et l'extrême subtilité de l'exemple, mais j'aurai pu tout aussi bien prendre d'autres exemples, comparables, car ils sont de plus en plus nombreux à travailler cette question du temps et du mouvement dans l'image si mal dite «fixe», et pas seulement parce qu'ils travaillent avec les technologies digitales – j'aurai pu choisir par exemple de vous parler et de vous montrer des œuvres de Egbert Mittelstadt, Katia Maciel, Lo Iacono, Harmut Lerch et Klaus Holtz, Lo Iacono, etc.

Observons pour commencer une pièce ancienne, qui pour moi a toujours été une œuvre-*princeps* de David Claerbout (c'est par elle que j'ai

commencé à découvrir son travail – elle a donc acquis pour moi une valeur emblématique): *Untitled (Single-Channel View)* – 1998/2000. Dans cette installation vidéo avec image unique projetée sur grand écran, entièrement muette, d'une durée de dix minutes (en boucle), le spectateur se trouve, à première vue, devant l'agrandissement d'une photographie ancienne (une image d'archive, comme souvent chez lui), montrant une salle de classe assez banale dans une école de garçons. L'angle de vue est oblique. Tous les enfants sont sagement assis à leur place devant leur pupitre. Ils regardent vers une grande fenêtre à droite qui donne sur l'extérieur. Cette fenêtre forme un grand rectangle surexposé qui occupe un bon quart de l'image, et qui «projette» dans une découpe sur le mur vide du fond de la classe, les ombres magnifiques de deux grands arbres invisibles par la fenêtre. Le dehors, qui fixe l'attention des enfants-spectateurs, est un grand vide, une béance lumineuse, d'une blancheur éblouissante, qu'une barre verticale (un montant de la fenêtre) vient diviser en diptyque virtuel. Il n'y a rien à voir dans ce vide extérieur, mais c'est l'ombre projetée des arbres qui fait trace, et qui vient littéralement «faire image» (et faire événement), dans le dos des enfants, cadrée sur le mur-écran de la salle de classe. Un vrai dispositif de vision, avec lumière, projection, trace, spectacle. L'ambiance est sereine. L'immobilité des enfants est totale, comme dans un instantané «pétrifié» qui fait la «matière temps» de la photographie (les gestes, les poses, les mimiques, les regards, les mains, tout est figé net).

Mais justement: si on prend le temps de regarder (vraiment) cette image (vidéo !), quelque chose «apparaît», doucement mais sûrement, avec la force d'une certitude: «les feuilles bougent!» (c'est ce que clamaient les premiers spectateurs de cinéma en découvrant les vues des frères Lumière). Elles bougent légèrement. Elles tremblent (on vérifie avec nos yeux que ce n'est pas un tremblé de la projection vidéo agrandie). Non, elles vibrent «vraiment». Un peu comme dans un extrême ralenti. Voilà l'événement. Un pur événement «d'image» (et non pas un événement «dans» l'image). Un événement de temps. Rendu visible par contraste, ou plutôt par incompatibilité de principe avec la supposée immobilité photographique. Les ombres des feuillages d'arbre projetées sur le mur du fond sont bel et bien animées de micro-mouvements, d'ondulations variées, qui semblent produites par le vent qui souffle peut-être dehors. Cette figure du tremblement à peine perceptible du feuillage d'arbre, est chère à l'artiste. Il l'a expérimentée dans d'autres pièces. Cette «animation» du mur de fond, qui tranche avec l'immobilité figée des enfants de la photographie, et qui ne s'adresse qu'au spectateur (aucun enfant ne regarde les ombres mouvantes),

cette mobilité discrète, au limite de la perception (in)attentive, ne cesse pas de nous troubler, d'interroger notre perception et notre rapport aux images: est-ce que ça bouge vraiment? qu'est-ce qui bouge? qu'est-ce qui est figé? comment peut-on introduire du mouvement «dans» une image fixe? du cinéma «dans» de la photographie? est-ce bien une photo? serait-ce du cinéma? est-ce une combinaison des deux? comment est-ce réalisé? par montage, surimpression, incrustation, pixelisation? comment masquer (pour l'œil) la 'couture' entre les deux images «mixées», tout en laissant entrevoir (dans la pensée visuelle) qu'il y a deux régimes de temps différents qui opèrent dans cette «robe sans couture» de l'image? Bref: qu'est-ce qui se passe devant nous? où sommes-nous? à quelle (type d')image avons-nous affaire? Voilà le paradoxe, le petit abîme perceptif (et cognitif), à la fois simple et profond, que David Claerbout propose à notre contemplation.

Elargissons et historicisons un peu le problème qui est ici en jeu. On a souvent pris l'habitude, tout au long du 20^{ème} siècle (et de sa prétendue «modernité»), d'opposer de façon très manichéenne le monde (et donc le temps) de l'image fixe à celui de l'image mobile, comme s'il s'agissait d'un partage établi et stabilisé, d'un acquis séculaire, d'une histoire clairement installée, et même instituée: la photo ici («l'héritière du 19^{ème} siècle»), avec son culte de l'«instant», conquis par la machine, de la tranche de temps figée dans la posture de l'instantané et éternisée dans son état de temps arrêté, la «photo-photo» donc, contre le cinéma («l'art du 20^{ème} siècle»), avec son défilement de la pellicule, avec ses plans «dans la durée», avec ses mouvements de prise de vue, etc. Le cinéma comme «vraie durée», avec son temps «réel» pour le spectateur, le cinéma qui passe, qui coule, qui fuit, comme la vie, le cinéma qui nous emporte, qui fait coulée continue, qu'on ne peut que suivre comme un fil qui se déroule. Cette opposition, forte et massive, s'est voulue véritablement structurante tout au long du siècle dernier pour penser le rapport de l'image (technologique) au temps. De Muybridge à Cartier Bresson, de la chronophotographie à l'instant décisif, de Lartigue au photoreportage, de Walter Benjamin à Roland Barthes, l'arrêt était ontologiquement au cœur de l'imaginaire photographique; tout comme, de Lumière à Epstein ou de Bergson à Deleuze, le mouvement a été le nœud phénoménologique du cinéma. Il y avait là, dans ce partage, dans ce clivage, quelque chose de l'ordre de l'évidence, qui s'imposait depuis l'origine (la fin du 19^{ème} siècle) et qui, après tout un siècle de fonctionnement, à la fin du 20^{ème} siècle donc, s'est conceptualisé avec éclat chez deux théoriciens majeurs qui ont scellé les années 80: d'un côté, Roland Barthes, qui dans son livre ultime, *La Chambre claire*

(1980), imposait le concept de «punctum» en jouant la photo contre le cinéma (avec tous les corollaires sur la pose/pause, le temps mort, l'arrêt sur image, l'effet mortifère de la prise, etc.). Et d'un autre côté, la philosophie bergsono-deleuzienne du cinéma qui imposait, elle, les concepts d'«image mouvement» (1983) et d'«image temps» (1985), pour accroître l'idée que le film est un défilement perpétuel d'images reproduisant le mouvement apparent (avec ses corollaires là aussi: le flux, l'emportement, la fuite, l'insaisissabilité des images, etc. – et les difficultés que cela pouvait poser à l'analyste de film: comment arrêter le fleuve, comment faire prendre «la pensivité» – Barthes, Bellour – sur ce qui disparaît en même temps qu'il apparaît, etc. ?). Jusque dans les années 80, tout semblait donc encore assez clair entre «photo» et «cinéma». La ligne de démarcation était (à peu près) franche, comme si l'un et l'autre, le mobile et l'immobile, le fixe et le mouvant, l'instant et la durée, ne pouvaient exister que dans un rapport d'exclusion réciproque. Il suffisait de choisir (son camp). Cela est assez connu, et fondait la modernité.

C'est ce qui s'est passé après qui devient intéressant.

Dans les années 1990-2000, en effet, et ce n'est qu'aujourd'hui que nous pouvons en prendre toute la dimension théorique (l'âge du «Post-»), il est clair que, sous les effets de la vidéo d'abord et surtout du numérique ensuite, les régimes temporels de l'image se sont considérablement «élastifiés», rendant de plus en plus obsolètes ou indiscernables les vieux clivages «modernistes». L'opposition franche (entre immobilité et mouvement) est devenue une «modulation». C'est sans doute une des caractéristiques majeures des modes contemporains de l'image que de changer sans cesse de vitesse, de passer d'un régime de temps à l'autre, et cela en toute souplesse, par variation continue, sans coupure ni changement de nature. Aujourd'hui, le défilement ne s'oppose plus radicalement à l'arrêt, comme s'il s'agissait de deux mondes contradictoires. L'instant n'est plus le contraire de la durée, ni le mouvement la négation de l'immobilité. On n'est plus dans le jeu de «la photo vs. le cinéma». On est au-delà. Toujours dans le jeu entre les deux. Dans des formes d'images (comment les nommer d'ailleurs?) qui dépassent ce découpage devenu archaïque. On est passé dans l'ère du changement de vitesse permanent de l'image, quelle que soit sa «nature». De l'opposition radicale (la négation réciproque), on est passé à l'inclusion mutuelle. L'immobilité (apparente) est pensée comme une forme de mouvement. L'instant comme une forme de durée. Et c'est ainsi que s'ouvrent pour la perception, les jeux de paradoxes temporels des images contemporaines. On est, par exemple, dans l'immobile

mobile (c'est exactement le cas de *Untitled* de Claerbout que nous avons décrit plus haut), ou dans le mobile immobile (la pose longue en photo, l'arrêt sur image dans un film qui défile, la vue panoramique dans l'image fixe, etc.) ou dans le ralenti-accélééré systématique (on ne fait même plus la différence puisque qu'il n'y a plus de temps de référence, comme dans le *morphing*, qui crée sa propre temporalité et sa propre vitesse d'image). Bien sûr, ce ne sont pas là des formes «nouvelles». Elles étaient déjà très présentes, par exemple dans les avant-gardes des années 20. Seulement elles tendent aujourd'hui à devenir une norme (finalement Marey est peut-être en train de l'emporter sur Lumière...). Il suffit de dialoguer avec des artistes contemporains pour s'apercevoir qu'ils n'ont plus les mêmes rapports perceptifs ou imaginatifs, les mêmes formes d'analyse ou les mêmes modes de penser que la vieille génération «de la photo-photo» ou du «cinéma-cinéma». Nous sommes passés dans une ère à la fois «post-photographique» et «post-cinématographique», où le temps et le mouvement sont devenus des formes d'élasticité de l'image, et non plus un état donné (une fois pour toutes) de celle-ci. Au-delà de «la photographie» et du «cinéma», l'image contemporaine fabrique son propre temps, comme on travaille un matériau, et c'est cette «matière temps» de l'image qui se donne frontalement à la perception du spectateur. Voilà le changement de fond qui m'intéresse au plus haut point et dont l'œuvre de David Claerbout tout entière me semble le parfait symptôme, un des plus éclatants et des plus remarquables.

Observons une deuxième pièce, plus récente que la première (réalisée presque dix ans plus tard), et fascinante elle aussi par sa machination temporelle et ses effets perceptifs paradoxaux: *Long Goodbye* (2007). Il s'agit ici aussi d'une installation muette avec projection vidéo sur grand écran d'une seule image, mais celle-ci est en couleurs et la vidéo est beaucoup plus longue: elle dure 45 minutes. Cette fois, on n'est plus dans une photographie d'archive en noir et blanc (même animée d'un micro-mouvement discret). On est pleinement dans un film (une vidéo). Partout, il y a du «vrai» mouvement. Il n'y a que cela. On peut même dire: il y a une vraie «action», qui n'est pas virtuelle, une action à potentiel narratif (encore très simple, certes): une femme filmée d'abord en plan rapproché s'avance avec à la main un plateau pour servir le café. Au début, elle se détache sur un fond noir. Puis, la caméra reculant lentement, on se rend compte qu'elle sort d'une maison par la porte ouverte donnant sur une terrasse. La femme vient poser son plateau sur une table de jardin et verse la boisson dans une tasse. Puis elle fait mine de se rendre compte de la

présence de la caméra et se met à la (nous) regarder, fixement. Elle sourit. Tout cela est montré au ralenti. Elle commence alors à faire un geste de la main, c'est un au revoir, un geste d'adieu qui semble s'adresser à nous. La caméra, comme prise de pudeur, continue de reculer. C'est lent, c'est long. Cela va durer. Voilà «l'action», l'événement. Pendant tout ce temps étiré (la sensation de lenteur, de temps qui passe doucement, est très forte), la caméra continue son mouvement de travelling arrière, qui semble se prolonger sans fin, découvrant progressivement la façade d'une magnifique demeure, aux beaux volets clos, puis le jardin, le parc même, les arbres immenses qui l'entourent. Plus la caméra recule, plus la magnificence du lieu se révèle. La femme agite toujours sa main, elle est de plus en plus loin. Jusqu'à disparaître dans l'obscurité qui, avec le temps, a envahi l'image. *A long goodbye*. Tout semble se dérouler en un seul plan séquence de trois quart d'heure.

Car simultanément à cette «action» du personnage, de la figure unique du «récit», un autre «événement de temps» se produit, qui va affecter le spectateur d'un certain vertige: le «temps qui passe», au sens cette fois du temps chronique, non celui du corps et du geste de la femme mais celui du monde, de la nature, de la vie, des jours et des nuits, se marque dans l'image d'une autre façon, en laissant des traces dans le décor, dans la toile de fond. Et ce temps-là va donner une sensation exactement inverse à la première, qui emportera tout. En effet, il semble que la scène ait été filmée en fin de journée. Le soleil qui baigne la maison et le parc, se laisse «voir» (deviner) par le spectacle des ombres des arbres qui envahissent la façade de la belle demeure – exactement comme dans *Untitled* les ombres des arbres en mouvement étaient projetées sur le mur de fond de la salle de classe par la lumière venue du dehors. Double phénomène ici: un événement de lumière et un événement de temps. La lumière apparaît d'abord chaude, dorée par un soleil qu'on imagine très bas, se couchant, puis elle évolue vers l'obscurité, l'ombre gagne progressivement l'espace, comme un crépuscule menant à la nuit qui tombe – on pense beaucoup, à la fin de la vidéo, au célèbre tableau de René Magritte, *L'Empire des lumières*, avec son paradoxal jour/nuit, lumineux et obscur à la fois. Mais c'est l'événement de temps, qui accompagne ce jeu de lumière, qui est le plus surprenant, et structurant. Le mouvement de la lumière vers la ténèbre se révèle étonnamment rapide dans la visualité spectaculaire qu'offre la projection des ombres d'arbres sur la façade de la maison. Les ombres des immenses arbres du parc traversent littéralement l'image «à vitesse accélérée». Comme si le soleil, placé sur un chariot de travelling (!), se

déplaçait latéralement à haute vitesse. Le sentiment est celui d'un accéléré du coucher de soleil, d'une singulière vitesse de la lumière par un accéléré d'image et de montage.

Ce qui est singulier à l'usage de cette figure du mouvement solaire et du temps chronique dans *Long Goodbye*, c'est le mélange «impossible» entre le montage accéléré du temps solaire (qui se lit sur le décor de fond de l'image: la façade de la maison avec son défilé accéléré d'ombres) et le travail sur le ralenti de l'image (qui, lui, affecte le corps et les gestes de la figure féminine qui s'avance avec son plateau et nous fait le signe d'adieu). Même si le procédé est celui du montage de deux plans successifs (le premier avec la femme, le second avec le jeu d'ombres projetées), le raccord est invisible, les deux plans sont «collés ensemble» comme dit Claerbout, et l'impression globale (l'effet «plan séquence») est celle d'un ralenti qui est aussi un accéléré. Voilà le paradoxe perceptif de la matière temps travaillée par *Long Goodbye*: comment, dans une image ralentie, faire voir un temps accéléré? Comment avoir deux régimes de temps opposés, deux types différents de vitesse d'image, dans un même ensemble visuel, dans ce qui semble un même «plan»? Un corps qui bouge au ralenti, qui se déplace et nous salue de la main dans son temps d'image propre, et en même temps un espace d'arrière-plan où le temps passe à l'accéléré, dans un temps d'image qui lui est propre aussi, mais qui est comme le contraire du premier: le ralenti de la figure et l'accéléré du fond, ensemble. C'est l'imbrication de ces deux temporalités contraires (aucune n'est «normale», réaliste, mimétique – c'est en cela que ce sont bien des temps «de» l'image) qui produit sur le spectateur ce sentiment d'étrangeté (inquiétante?) devant l'objet visuel proposé à notre contemplation. L'idée que la matière temps de l'image est désormais une affaire directe de perception (c'est ce qui fait d'elle une «matière» justement), qu'elle est une donnée plastique variable, autonome, indépendante, modulable pour elle-même, qu'elle n'est plus ni homogène ni unique (comme dans le «plan» de cinéma) mais hétérogène et multiple («composite»), qu'elle n'est plus «référentielle» mais purement perceptive, qu'elle n'est plus régie par des grandes logiques manichéistes héritées des modes classiques de penser le temps et les images (photo vs. cinéma), c'est tout cela que révèle le dispositif paradoxal d'élasticité temporelle des pièces de David Claerbout, et fait de lui un artiste/penseur du temps contemporain des images techniques.

Là non plus, cet exemple de Claerbout n'est pas unique ni même rare. On en trouve divers exemples ailleurs, y compris dans le cinéma contemporain (par exemple dans l'œuvre cinématographique de Wong Kar Wai

(dans *Chungking Express* [1994], *Fallen Angel* [1995], *2046* [2004], etc.) ou dans celle d'Aleksandr Sokourov (en particulier dans la longue première séquence de *Spiritual Voices* [1995]), ou encore chez Gus van Sant (en particulier *Gerry* [2002] et *Elephant* [2003]). Sans les analyser, ils me serviront de conclusions pour montrer que les « variations de vitesses de l'image » et l'idée d'« élasticité temporelle » des images contemporaines rejoint ce que Etienne Jules Marey, à la fin du 19^{ème} siècle, avait déjà senti avant même l'invention du cinématographe Lumière: l'opposition supposée (fantasmée!) entre « l'immobilité photographique » et le « mouvement apparent naturel » du cinéma, ne tient pas, n'est pas une norme, un cadre de pensée établi et inamovible, n'est en rien un absolu de la pensée – contrairement à ce qu'on pu nous faire croire, il y a plus de 30 ans, des penseurs comme Roland Barthes et Gilles Deleuze.

Daniela Angelucci (Università Roma Tre)

«Immaginario malgrado tutto».
Note su Didi-Huberman

Nella storia dell'estetica è possibile rintracciare due interpretazioni contrapposte del ruolo dell'immagine nel suo rapporto con la realtà: l'immagine è stata concepita da una parte come inganno, come velo che nasconde o mediazione che allontana (dalla critica ontologica svolta da Platone nel X libro della *Repubblica*, fino alle tendenze iconoclaste); dall'altra, come possibilità di vedere di più, vedere qualcosa che altrimenti non riusciremmo a vedere. Questa seconda interpretazione ascrive all'immagine la capacità di fissare qualcosa che altrimenti si configurerebbe come dissolto e disseminato nella molteplicità della nostra esperienza, oppure la capacità di rendere visibile qualcosa che da cui altrimenti distoglieremmo il nostro sguardo, a causa del suo orrore, troppo grande perché possa essere oggetto di una visione diretta.

Rispetto all'intera questione, le immagini dalla genesi tecnica, fotografiche e cinematografiche, sembrano possedere un elemento di duplicità, si potrebbe dire un vantaggio che è insieme, nello stesso tempo, uno svantaggio, nella possibilità di una riproduzione ancora più fedele, poiché automatica, meccanica. Mi spiego meglio: la registrazione del reale possibile in questo tipo di immagini sembra allontanare il fantasma di una seduzione ingannevole e di una visione illusoria, ma, una volta ammesso l'ampliamento delle potenzialità della percezione naturale attraverso l'apparecchio, questo apre la strada ai problemi connessi al tema della rappresentabilità e della testimonianza. Vedere meglio, vedere di più è corretto, è giusto, nel caso in cui ciò che si vede meglio e di più è l'orrore? E ancora: ridurre a immagine l'orrore non rappresenta un suo addomesticamento, un depotenziamento e una colpevole anestetizzazione della sensibilità dello spettatore? Su questo tema molto è stato scritto¹, ma lascerei inespresa – sebbene naturalmente sempre operante e presente come conseguenza

¹ Cfr. S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003; P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

diretta di quanto sto dicendo – la questione specificamente etica, per risalire all'origine teorica della discussione: lo statuto dell'immagine e il rapporto tra immagine e reale.

Affronterò naturalmente una minima parte di questo enorme tema, seguendo però una idea precisa: il «di più» che l'immagine fotografica ci permette di vedere – sottolineato già da alcuni autori degli anni Venti come «fotogenia» o «fisionomia», ma anche da Roland Barthes e da Jean-François Lyotard come senso ottuso ed eccedenza² – è necessariamente connesso al suo essere «lacunosa» e «parziale», parziale nel duplice senso di mancante e di tendenziosa. Vediamo di più non nonostante vediamo parzialmente, ma proprio perché vediamo parzialmente. L'autore che mi ha suggerito questa definizione è Georges Didi-Huberman, in particolare il suo testo del 2003 *Immagini malgrado tutto*.

Il libro di Didi-Huberman parte da un'analisi e una riflessione su una serie di quattro fotografie del crematorio di Auschwitz. Le quattro immagini vennero scattate clandestinamente nell'estate del 1944, per conto della resistenza polacca, da un ebreo greco anonimo, Alex, membro del *Sonderkommando*, e poi trafugate, nascoste in un tubetto di dentifricio, da Helena Danton, impiegata della mensa delle SS. Le prime due ritraggono la cremazione all'aria aperta dei corpi uccisi con il gas davanti alla camera a gas del crematorio V, e per scattarle il fotografo ha dovuto, per una sorta di orribile paradosso, nascondersi all'interno della camera a gas dove tutto è appena avvenuto: dunque i corpi sono lontani e incorniciati dal buio della cornice della finestra, ma il fotografo ha potuto avere il tempo di inquadrare. Le altre due foto sono state scattate dall'esterno, con la macchina fotografica forse nascosta tra le mani, o forse in tasca, e sicuramente camminando. L'inquadratura è storta, ma nella prima foto, in un angolo, si possono ravvisare le donne già svestite e spinte verso la camera a gas, mentre la seconda foto sembra quasi un'immagine astratta: l'inquadratura è dal basso verso l'alto e si riconoscono solo le cime degli alberi, delle betulle.

Se la preoccupazione dei prigionieri, consapevoli della loro prossima morte, era quella di raccontare, informare il mondo di ciò che stava accadendo, l'emissione di immagini da quel mondo che i nazisti volevano segreto sembra una più potente possibilità di contraddire quella volontà di scomparsa, la scomparsa della memoria. La tesi di Didi-Huberman è allora che questi quattro fotogrammi bastino per sottrarre la memoria di

² Per questo tema negli autori citati, rimando al mio libro *Filosofia del cinema*, Carocci, Roma 2013, in particolare alle pp. 123-132.

Auschwitz non solo al segreto voluto dai nazisti, ma anche all'idea (filosoficamente «pigra», secondo l'autore) del campo di sterminio come inimmaginabile e indicibile: tutto ciò è insostenibile ma bisogna immaginare, bisogna dire.

«Immaginare malgrado tutto, il che esige da parte nostra una difficile etica dell'immagine: né l'invisibile per eccellenza (pigrizia dell'esteta), né l'icona dell'orrore (pigrizia del credente), né il semplice documento (pigrizia dello studioso). Una semplice immagine: inadeguata ma necessaria, inesatta eppure vera. Vera di una paradossale verità»³.

Per descrivere questa natura paradossale dell'immagine Didi-Huberman propone in modo persuasivo l'espressione «doppio regime», fatto di verità e di oscurità: questi quattro fotogrammi sono quattro momenti di verità, ma solo a patto che teniamo presente il loro doppio regime, sono veri e oscuri allo stesso tempo, dunque non dobbiamo chiedere loro troppo, oppure troppo poco, poiché. «intrattengono con la verità di cui rendono testimonianza un rapporto frammentario e lacunoso, ma sono in fondo tutto ciò di cui noi disponiamo»⁴. Se chiediamo troppo all'immagine, cioè «tutta la verità», saremo delusi: per rimanere sull'esempio del libro, ma se ne potrebbero fare altri, si tratta di lembi di pellicola, pieni di zone d'ombra, dunque inadeguati, e che mostrano troppo poco rispetto alla piena realtà di Auschwitz, dunque quanto meno inesatti. Se chiediamo troppo poco all'immagine e ne facciamo un mero simulacro, rinunciamo a priori a ciò che può dirci. Bisogna allora tenere insieme la verità e l'oscurità dell'immagine o, ancora meglio, tenere sempre presente il fatto che le immagini possono dirci qualcosa, possono essere un «momento di verità», proprio «a patto di non dissolvere completamente la loro oscurità e la loro lacunosità».

Didi-Huberman mostra il depotenziamento di queste immagini nelle varie manipolazioni che ne sono state fatte e che hanno raddrizzato il quadro, ingrandito la figura eliminando le zone d'ombra, a volte anche – oscenamente – migliorato e ringiovanito l'aspetto delle figure nude che vi si mostravano. In queste manipolazioni ciò che viene eliminato è in primo luogo il racconto delle circostanze in cui sono state scattate, la clandestinità, le difficoltà e la paura dietro questo gesto, quello di fotografare e testimoniare, così desiderato. Dunque, dissolvendo la loro oscurità, è la loro verità che viene eliminata.

³ G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, Cortina, Milano 2005, pp. 59-60.

⁴ *Ibid.*, p. 52.

La seconda parte del testo è una risposta alle critiche violente di alcuni autori, Lanzmann, Gérard Wajcman ed Elizabeth Pagnoux, nei confronti di questo commento dei quattro fotogrammi presente nella prima parte del libro. Il commento era infatti stato pubblicato per la prima volta nel 2001 come scritto che accompagnava le immagini del catalogo di una mostra organizzata all'Hotel de Ville dal titolo *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*. Le critiche mosse a Didi-Huberman vanno dall'accusa di un godimento voyeurista dell'orrore all'accondiscendenza nei confronti dei negazionisti, come se affermarne la verità, seppure lacunosa, fosse uguale all'assumersi il compito colpevole e non richiesto di fornire delle prove.

Quello che ci interessa, però, è ciò che l'autore, nella seconda parte del testo, nel rispondere ai suoi critici, afferma riguardo alla natura dell'immagine. L'argomentazione è costruita su quattro coppie: immagine fatto/immagine feticcio; immagine archivio/immagine apparenza; immagine montaggio/immagine menzogna; immagine simile/immagine sembante. Il secondo termine della coppia è quello negativo, che i suoi critici vorrebbero ascrivere a Didi-Huberman, cui Didi-Huberman contrappone invece il primo.

Nel trattare la prima coppia, in particolare, si parla di questo «doppio regime» che è al centro del mio articolo: l'immagine non è un feticcio, è un fatto.

La caratteristica del feticcio è quella di essere una immagine parziale che vuole divenire totalitaria e sostituirsi alla realtà, ma l'immagine di cui qui si parla, lo abbiamo detto, è lacunosa e tale deve rimanere, pena il suo depotenziamento.

Il feticcio è un fermo-immagine. Come scrive Freud nel saggio del 1927 *Il feticismo*, infatti, il feticcio si costituisce nel momento della scoperta delle differenze anatomiche, quando lo sguardo del bambino si posa sull'oggetto che nasconde o precede una rivelazione così angosciosa, come tentativo di distruggere le prove della possibilità della castrazione. Ma l'immagine di cui qui si parla, afferma l'autore, è invece mobile. Non solo essa è parte di una serie di quattro foto, non solo risulta leggibile solo mettendola in relazione con altre fonti, ma il suo senso è sempre dialettico, possiede due facce, la presenza e la rappresentazione (Benjamin).

Il feticcio è uno schermo, un velo, ma l'immagine di cui qui si parla più che un velo si può rappresentare come strappo, come un velo strappato che nelle sue lacerazioni mostra il reale, un velo «che si increspa e si solleva», mostrando soltanto a tratti, ma mostrando comunque qualcosa. Dunque: l'immagine non è presenza piena, ma neanche assenza assoluta,

è un'immagine lacuna in cui «qualcosa resta, qualcosa che non è la cosa, ma un lembo del suo aspetto, della sua somiglianza»⁵.

Didi-Huberman prosegue la sua difesa sostenendo che l'immagine non è semplice apparenza, è archivio nel senso mobile e stratificato in cui lo intende Warburg: possibilità di mostrare a partire proprio dalle lacune della memoria; non è menzogna bensì montaggio; non è sembante, fittizio, feticcio, sostituto, cioè assimilazione, ma simile, somigliante, possibilità di un punto di contatto con il reale.

È al termine del libro che Didi-Huberman nomina Kracauer e il suo testo del 1960 *Theory of Film. Redemption of physical reality*⁶. Viene citato in particolare il mito di Medusa, trattato quasi al termine del testo di Kracauer: Atena incita Perseo a uccidere Medusa, ma gli raccomanda di non guardarla direttamente, pena la paralisi. Perseo riesce ad affrontarla e a ucciderla osservando il mostro non direttamente, ma guardandone l'immagine riflessa nello scudo. Kracauer conclude dicendo che il cinema è lo scudo che permette allo spettatore di «decapitare l'orrore che le immagini riflettono»⁷. Didi-Huberman termina quindi su questa conseguenza propriamente etica: se l'orrore reale è per noi fonte di impotenza, l'orrore riflesso nell'immagine può essere fonte di conoscenza, e la «redenzione», quella di cui parla il titolo del libro di Kracauer, avviene soltanto quando la conoscenza è fonte di azione.

Ci appare quindi il senso pieno dell'analisi dell'immagine condotta da Didi-Huberman: l'essere «non tutta», «non tutta la realtà» significa propriamente una possibilità di accedere al reale e di reagire ad esso che una visione diretta non permette. Il nostro rapporto con il reale è possibile non nonostante le immagini, ma grazie ad esse. Togliendo quel velo che si strappa a tratti non vedremmo il reale nella sua nitidezza, ma toglieremmo il reale stesso, inattingibile per noi se non attraverso l'immaginario. La paralisi di una visione diretta, radicalizzo così Kracauer, non è solo quella dell'azione, ma anche quella della conoscenza, poiché non esiste un reale puro ed «intero» che possiamo per così dire incontrare, possiamo incontrare il reale solo attraverso le immagini che di esso ci facciamo.

Ho usato volutamente in queste ultime righe termini come «non-tutta» e immaginario, radicati nella riflessione psicoanalitica, in particolare

⁵ *Ibid.*, p. 206.

⁶ Cito questo titolo in inglese, poiché in italiano la traduzione del sottotitolo è fuorviante: *Ritorno alla realtà fisica*, che è altra cosa rispetto alla redenzione della realtà fisica. Questa traduzione è una delle cause, o forse delle conseguenze, della interpretazione di Kracauer come fautore di un realismo 'duro' e ingenuo. La sua posizione appare invece molto più sottile, cfr. ANGELUCCI, *Filosofia del cinema*, cit., pp. 107-110.

⁷ Cit. in DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 220.

quella di Jacques Lacan. È Didi-Huberman stesso a citare Lacan nel testo, in particolare nel capitolo su *Immagine feticcio o immagine fatto*, quello su cui mi sono soffermata. Vorrei semplicemente accennare all'uso che di queste due espressioni si può fare per una teoria delle immagini.

«Non tutta»: così è definita la posizione femminile nel *Seminario XX Ancora* (1972-1973) da Lacan. Dire che la donna è non tutta significa per Lacan dire che «c'è sempre qualcosa in lei che sfugge al discorso»⁸. Ma «non tutta» è anche la verità, sempre caratterizzata dal «semi-dire», dall'impossibilità di dire tutto il vero: «tutta la verità è qualcosa che non può dirsi. La verità può dirsi alla sola condizione di non spingerla fino in fondo, di limitarsi a dirla a metà»⁹. Precisamente in questo senso le immagini di cui parliamo sono lacunose e parziali. C'è un punto di contatto con il reale, ma le immagini sono sempre non tutte, c'è un resto che sfugge.

«Immaginario»: qui il discorso è più complicato, poiché occorrerebbe seguire la riflessione di Lacan nel corso degli anni. Secondo la ripartizione dei registri dell'esistenza umana da lui elaborata e presentata in una conferenza del 1953¹⁰, l'immaginario rappresenta la modalità di rapporto con l'altro, in cui mi specchio e mi riconosco, ciò che si distingue e si oppone al simbolico, ovvero l'ordine del linguaggio, e al reale, descritto dallo psicoanalista come la totalità inattingibile contro cui il soggetto si scontra, e che gli resiste. Questa nozione di immaginario può servire al nostro discorso se ci si allontana dal *cliché* dell'immaginario come registro psichico dell'alienazione (secondo una certa interpretazione di Lacan, che evidenzia gli esiti allucinatori) e si abbraccia invece l'idea di un immaginario sempre connesso e intrecciato con gli altri ambiti della esperienza umana (simbolico, reale) in una mutua relazione. Questa interpretazione è deducibile dagli scritti dello stesso Lacan, per es. già nel *Seminario I*, dove si dice che la funzione dell'immaginario non è la funzione dell'irreale, o anche nel *Seminario II* (1954-1955) dove troviamo di nuovo la testa di Medusa, posta da Lacan a significare il reale più angosciante, di cui l'immagine del sogno può essere la rivelazione:

«La fenomenologia del sogno dell'iniezione a Irma [n.d.r. sogno di Freud raccontato nella *Interpretazione dei sogni*] sfocia nel sorgere dell'immagine terrificante, angosciante, di quella vera testa di Medusa, nella rivelazione di quel qualcosa di propriamente innominabile.

⁸ J. LACAN, *Il seminario. Libro XX. Ancora (1972-1973)*, Einaudi, Torino 2011, p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰ ID., *Simbolico, immaginario e reale*, poi pubblicato nell'opera *Il trionfo della religione*, Einaudi, Torino 2005.

[...] C'è dunque apparizione angosciante di un'immagine che riassume ciò che possiamo chiamare la rivelazione del reale in ciò che esso ha di meno penetrabile»¹¹.

Certo, occorre non confondere l'immagine psichica del sogno con l'immagine di un fatto, presente per esempio nei fotogrammi di Auschwitz. Eppure il rapporto di svelamento, la configurazione da velo strappato che l'immagine sembra assumere in entrambi i casi è lo stesso.

Per concludere: se il «non tutta» di Lacan ci parla di una immagine virtuosamente lacunosa, che non si pone come la realtà intera, che confessa la sua inadeguatezza, l'immaginario inteso non come allucinazione o alienazione ma come «rivelazione del reale in ciò che esso ha di meno penetrabile» ci parla di una immagine che, pur non essendo tutta, non è neanche un puro nulla, ma è ciò che del reale può rivelare qualcosa.

Questa configurazione dei rapporti tra immagine e reale mi sembra feconda: mostra con evidenza la forza teorica dell'incontro tra teoria dell'immagine e psicoanalisi laddove quest'ultima non sia usata in senso meramente contenutistico e patografico e soprattutto permette di sfuggire alle esagerazioni tipiche della nostra contemporaneità rispetto all'universo mediale. Le immagini medialità che ci circondano, sempre più diffuse e coinvolgenti, non sono soltanto un inganno o una colpevole anestizzazione né – come sembra a volte si dica, in modo diametralmente opposto, ma con un'attitudine fondamentalmente simile – tutto il nostro mondo. Non tutto, né niente. Collegando l'immagine estetica, pittorica, fotografica e cinematografica alla dimensione dell'immaginario psichico emerge una descrizione che possiede non tanto la moderazione del giusto mezzo, quanto la forza di una convincente congruità con la nostra esperienza.

¹¹ ID., *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi (1954-1955)*, Einaudi, Torino 2006, p. 189.

Krešimir Purgar (University of Zagreb)

A Sign of Times. Omar Calabrese and the Pictorial Turn

The pictorial or iconic turn that Thomas Mitchell and Gottfried Boehm proclaimed two decades ago has become in recent years a very important point of reference whenever we want to speak about the radical changes that the proliferation of images has brought into our everyday social interactions and communications with others. On the one hand, there is this very simple idea that the majority of our contemporary interactions are made visually, «through» and «with» images, but on the other hand, as Mitchell continually insists, the pictorial turn is not specific for our era. It has nothing to do with the pure «amount» of images presently in circulation: what is more important than quantity or flux of images is the shift from words to images, from texts to pictures. So, the pictorial turn is basically about a change of paradigm, which has only in our time had the chance to be named and theoretically analyzed but which occurred many times in history whenever there was a particular friction related to images – «any» kind of images, not just those graphically printed or digitally produced.

Mitchell makes the distinction «between the pictorial turn as a matter of mass perception, collective anxiety about images and visual media, on the one hand, and a turn to images and visual culture within the realm of the intellectual disciplines, especially the human sciences». He says that the popular version of the pictorial turn is a «perennial and recurrent phenomenon», a sort of a «cultural trope» that «recurs whenever a new image technology, a new medium, or new apparatus of spectacularization or surveillance comes along»¹. What makes our contemporary pictorial turn so special, then, is not so much its visual nature but the fact that it gets noticed by a variety of disciplines, like philosophy, sociology, literary studies and so on, while the flux of images gets properly understood as just one more (if very powerful) shift in paradigm.

In my opinion, the main topic of the book *L'età neobarocca* written by Omar Calabrese in 1987 was based on a very similar idea: how different

¹ A. GRØNSTAD, Ø. VÅGNES, An interview with W.J.T. Mitchell, «Image & Narrative», Vol. VII, Issue 2, n. 15, November 2006, *Battles around Images: Iconoclasm and Beyond*, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/gronstad_vagnes.htm> (last accessed 11.07.2015).

societies evolve and change over the centuries prompted by a constant urge to transgress self-imposed boundaries of both scientific knowledge and artistic form². Drawing on Yuri Lotman's concept of the semiosphere, Calabrese argues that every cultural system at some point of its historical development starts to encroach upon the boundaries that had hitherto constituted its mode of existence. According to this theory, periods of stabilization of artistic and cultural canons within any given society can be called classical, while disturbances and attempts aimed at questioning the existing rules can be called baroque. It is clear that in Calabrese's terminology «baroque» is a state of mind, a cultural trope, as much as it is a recognizably different historical period with its distinctive artistic profile and stylistic rules. Calabrese does not confine his analysis of contemporary times exclusively to visual phenomena, although he makes numerous references to films, television and popular culture in general. Consequently, in *L'età neobarocca* he does not refer to the notion of the «image» as to a theoretical term per se, which term is, inversely, fundamental for the understanding of the pictorial turn. What interests him is a formal system that allows for all these changes in styles and attitudes to become visible – not primarily as pictorial artifacts but as cultural formations.

However, there is one recurrent trope in his book that reminds me irresistibly of the pictorial turn: it is the notion of «excess». Calabrese remarks that any excessive action, work of art, or individual in fact casts doubt upon an existing order, as well as possibly destroying it or constructing a new order: «All societies or systems of ideas, in any case, accuse of excess that which they cannot or do not want to absorb. Each order isolates itself and defines excess by forbidding it»³. When it comes to visual media today, we can speak of excess on at least two principal levels: the first level deals with their spectacular character in terms of formal structure, size and visual impact – think only of giant cinema screens, LED displays or photographic light-boxes. The second level regards the shift in quantity: from the ubiquity of images in urban spaces to the extreme amounts of digital data produced on and transmitted over the internet. The neo-baroque paradigm is thus comparable to the pictorial turn inasmuch the excess of which we are speaking is, as Calabrese says, «transformed from a representation of excess into an excess of representation, a kind of formal *too much*»⁴.

The pictorial turn is a philosophical and theoretical coming-to-terms with the excess of images, and Mitchell explains it in a way very similar to the Italian semiotician: as a sort of anxiety and unrest that predicts an imminent

² O. CALABRESE, *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, translated by Charles Lambert, Princeton University Press, 1992. Italian edition: *L'età neobarocca*, Laterza, Bari 1987.

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

change in the cultural universe. Calabrese contends that the baroque spirit in any given era precedes the actual baroque representations in art and culture; only then does it take some kind of excessive form in order finally to become naturalized or normalized in terms of recurrent visual paradigms or styles. Similarly, Mitchell discerns the first symptoms of the pictorial turn neither in some excessive quantity of images nor in significant changes in their formal structure. He sees the first symptoms of it where there should be no images at all: in language and philosophy. Mitchell locates a philosophical enactment of the pictorial turn in the apparent paradox that occurred in the thought of Ludwig Wittgenstein, particularly in the shift that Wittgenstein made from his earlier «picture theory of meaning» to the later iconoclasm, «a critique of imagery that led him to renounce his earlier pictorialism and say “A picture held us captive. And we could not get outside it, for it lay in our language and language seemed to repeat itself to us inexorably”»⁵. Mitchell says it is precisely this anxiety and the need to defend natural language against visual images that is «a sure sign that a pictorial turn is taking place»⁶.

Another important characteristic of the neo-baroque that makes it in a way similar to whatever happens in the era of the pictorial turn is that it both rejects normative discourses that try to normalize what may have once been regarded as *ab-normal* or *un-acceptable* and, perhaps not so paradoxically, makes of *ab-normality* a new norm. Calabrese contends that «static epochs» revolve around their systemic center, while «dynamic epochs» favor periphery and boundary, but he is ready to admit that in the era of contemporary baroque these differences are not so sharply visible. On the contrary, as he says, neo-baroque:

«adopts a limit and yet makes it seem excessive by trespassing on a purely formal level; or, alternatively, [neo-baroque] produces excess and yet refers to it as a limit in order to render acceptable a revolution in terms of content; or, finally, it confuses or renders indistinguishable the two procedures»⁷.

In my opinion the concept of «metapicture» that Thomas Mitchell proposed in his *Picture Theory* of 1994 is paradigmatic of this neo-baroque dynamics between limit and excess. Let me just remind you that with metapictures Mitchell tried to overcome the limits of various hermeneutical methods that were meant to explain the meanings of images and that

⁵ W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago University Press, Chicago 1994, pp. 12-13.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁷ CALABRESE, *Neo-Baroque*, cit., p. 66.

were speaking «on behalf» of images, like art history or semiotics. Mitchell advanced the idea that images should be able to speak for themselves, that they should somehow contain proper interpretive mechanism, or «language», if you wish, unbound by other, universalist principles imposed by established disciplines or languages. Metapictures are images that clearly show how and why they were made, how they should be interpreted, offering, at the same time, the key to interpretation. Metapictures generally offer an insight into how and why people make images and what they mean to them. Mitchell's concept of metapictures is based on, or preceded by, the pictorial turn. It wouldn't be possible to conceive of images as self-explanatory mechanisms had we not already mastered the idea that images can both speak and tell, as much as they can show and represent. The pictorial turn has shaken and pushed to the limit not just the boundaries of our visual world but also the limits of disciplinary epistemologies.

Famous metapictures are, for example, the painting *Las Meninas* by Diego Velázquez, or René Magritte's painting *This is not a Pipe*, but also the iconic photographs of Dolly the Sheep. All these images mean much more than they show or represent both art-historically and semiotically; they impose their own interpretive frames, or «limits» but only in order to push forward, to «exceed» the patterns of interpretation of «all» images. Approached in this way, they foster a twofold in-stability of our understanding of the world: firstly, of the politics of representation – as challenge to our «visualisation» of the world, and secondly, of biopolitics – as rupture with the 'normal' «creation» of the world.

Following the terminology proposed by Omar Calabrese, metapictures might be considered artifacts that possess «unstable uses». Let's see how it works: Calabrese argues that:

«the phenomenon of instability appears in “neobaroque” objects on at least three levels. One, that of the themes and figures represented. Two, that of the textual structures that contain the representations. Three, that of the relation between figures and texts, and the way in which these are received. The three levels can be more or less concurrent. One thing, however, appears to be clear: although figures, textual structures, and patterns of consumption cannot be divided without analysis, they usually coincide in neo-baroque objects. In other words, if instability is represented, it inevitably follows that its representation is also unstable, and that the user's guide for these representations (...) will indicate unstable uses»⁸.

⁸ *Ibid.*, p. 105.

The uses of metapictures are unstable too, but only in the last two respects: in terms of their textual structure and in terms of how figures and texts are received by the viewer. It is precisely here that the neo-baroque and the pictorial turn meet together: in the moment of reception and understanding of images.

But Omar Calabrese is perfectly aware that instability can be regarded as both pure formal device and a sign of the change of paradigm. *L'età neobarocca* abounds with examples showing how difficult it might be to differentiate between the two. For instance, when Calabrese is speaking about representations of monsters in our contemporary visual culture (primarily in cinema, television and comics) we realize that monsters are here to challenge our understanding of both cultural and moral norms: «they challenge, in short, both the regularity of nature and that other form of regularity, human intelligence, as it adapts to nature»⁹. Natural perfection is based on, so to speak, 'mean values', on not too big or not too small; normality is never composed of excessive values. But, there is a specific character to modern monsters «rather than corresponding to categories of value, our new monsters suspend, annul, and neutralize them»¹⁰. Modern monsters are presented in *L'età neobarocca* as unstable forms that belong to no precise point in our value systems, either because value systems are today less about values and more about intensities, or because normality as such has lost any real meaning. In my opinion, Calabrese here offers a striking premonition that the most insidious monsters are going to be those that don't look like ones. For example, those that look perfectly natural: Dolly the Sheep, to start with.

A sympathetic, harmless animal happens to be one of the three «iconic creatures» that take a prominent place in Mitchell's image theory, while other two are the dinosaur and the Golden Calf. All three compose different stages in the development of the pictorial turn (as I have recently argued on another occasion). Mitchell and Calabrese would probably concur that Dolly the Sheep is «a beautiful monster»: its beauty would come from the fact that it impeccably resembles natural order and that it exceeds even the most perfect achievements of visual representation. Although an artifact, Dolly is not a representation of anything, it is «the» thing or, better still, the «being». Anyhow, as beautiful as it may seem, it is monster because it breaks the greatest taboo of all – that of the creation of life. Its perfection is thus ab-normal, but it would pose even greater threat had it been created

⁹ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰ *Ibid.*, p. 93.

as human being, with whom one could fall in love, as Rick Deckard falls in love with the beautiful replicant Rachel in *Blade Runner* (R. SCOTT, 1982).

When Calabrese speaks of instability and metamorphoses, he brings to our attention that other famous movie character from a film by Woody Allen – *Zelig* (1983). Zelig is a human chameleon (or self-replicating or cloned creature) who

«transforms himself physically and spiritually by imitating the people and surroundings closest to him. Thus we see him in a brown shirt next to Adolf Hitler at a Nazi rally, as a Jew among Jews, and as a black musician in a jazz band. We witness a crescendo of situations in which Zelig becomes slim, fat, rich, poor, oil magnate, athlete, politician, German, Italian, American, and even psychoanalyst»¹¹.

As one of the characters in the movie explains, Zelig just wants to feel accepted and therefore he is doing whatever looks normal to him in a given moment. The instability and metamorphosis of Zelig represent fictitious romanticization of a quest for identity, sort of admonition that one's subject is not just constituted of identity and personality, but of «physical» uniqueness as well. The physical uniqueness which, in the time of real clones, can't be claimed any more, at least not by animals.

Can we then say that the neo-baroque instability – represented in the guise of movie characters like Zelig or Rick Deckard (whose genetic code remained rather mysterious) – ends when real clones, like Dolly the Sheep, march in? Or is it that Omar Calabrese would have even more evidences for his theory today, especially if we put it in the perspective of what is now called visual studies? Rather than tackle this question ontologically (in terms of role of images in contemporary societies) I would like to deal with it in terms of the methodology of both Omar Calabrese and Thomas Mitchell, as it is in methodological procedures that the two authors differ the most.

In *L'età neobarocca*, the Italian scholar has created a taxonomical grid of cultural symptoms in order to accommodate the most diverse aspects of artistic, social and scientific phenomena that best reflected the neo-baroque spirit of our time. This grid is appropriately divided in chapters that deal with rhythm and repetition, limit and excess, detail and fragment, instability and metamorphosis, disorder and chaos, complexity and dissipation, the approximate and the inexpressible and, finally, distortion and perversion. Calabrese is looking for formal qualities of objects or events that make the

¹¹ *Ibid.*, p. 96.

case for what is outside the pure form; in other words, he explains what various things are «like» (movies, pictures, TV serials, axioms in mathematics, physics and philosophy) in order to explain what they «mean».

On the other hand, Mitchell's approach is different inasmuch he is not conceptualizing his theories starting from formal qualities of a given artifact but focusing on ways in which various theories and philosophies of art and media get transformed and reconfigured under the more general influence of artistic practices and their technical conditions. Mitchell's method is based on intertwining different theoretical approaches and challenging the «limits of interpretation» of all relevant disciplinary epistemologies. Omar Calabrese, although remaining faithful to his semiotic vocation and disciplinary rigor, shows in a comparable vein that any change in the formal structure of our artistic or scientific universe may be regarded as visual and cultural symptom of a much larger order, meaning, that the pictorial turn may as well be regarded as «a sign of the times».

In conclusion, I would like to stress what I consider to be the most important thing that both the neo-baroque and the pictorial turn have helped us to realize: the change that has occurred in the way we look at images and how this has further influenced our theorizing of images. The fundamental premise on which Omar Calabrese establishes his contemporary turn toward the baroque is characterized by the general sense of instability, metamorphoses and transformation of known forms and values into new forms the value of which has yet to be determined. *L'età neobarocca* is therefore a book of cultural symptomatology that reaches far beyond merely gesturing at symptoms or «signs» of its time. It suggests that the boundaries of our visual and cultural universe at the end of the twentieth century have become so porous as to interfere with the very theories we use to understand this visual and cultural world. Paintings, movies and images of all kinds have «themselves» become living theories.

We might even say that the neo-baroque «excess of representation» has now turned into a sort of «excess of theory»: into a new way of thinking prompted by the pictorial turn and wholeheartedly embraced by visual studies, as it were. Although he never returned to the subject and we don't have his account of what might have been some imaginary «neo-baroque revisited», Omar Calabrese has certainly made us more attentive both to what was about to happen in the times just before the pictorial turn and to what it takes to be a smart spectator today, twenty years after «the turn».

Francesco Parisi (Università di Messina)

Fotografia e scienze della mente. Scenari possibili

1. *Il campo*

La contaminazione dei saperi che negli ultimi anni ha coinvolto gli studi tradizionalmente ritenuti culturali – e per questo appannaggio esclusivo di un certo tipo di indagine – ha ravvivato il dibattito portando inconsuete intromissioni e causato, talvolta, vivaci resistenze. Gli studi sull'immagine sono stati spesso caratterizzati da forti revisioni epistemologiche e da innovativi approcci, costituendo quasi un campo elitario di test concettuale. La ragione per cui questo è accaduto – e continua ad accadere – ha a che fare probabilmente con due motivi: il primo è che le immagini ci riguardano molto. Da migliaia di anni ingaggiamo relazioni sensoriali con questi strani prodotti che, al contrario delle lingue, sembrano rivolgersi universalmente a qualunque osservatore, suscitando di certo reazioni diverse, ma all'interno di una codifica percettiva pressoché uniforme¹. La seconda ragione è direttamente collegata alla prima: le immagini sono il prodotto estetico per eccellenza e l'estetica è, tra tutte le filosofie, quella elitariamente coinvolta nella spiegazione dei meccanismi sensoriali; come conseguenza le immagini sono state spesso usate come strumenti per investigare la visione *tout court*.

Le immagini sono oggetti che ri-presentano la realtà e attraverso tale ri-presentazione ci offrono spazi investigativi privilegiati da cui accedere ai meccanismi percettivi. Per queste due ragioni – e per altre che non si ha certo l'ambizione di riportare qui – le immagini possono essere considerate a buon diritto un prezioso oggetto di studio delle scienze della mente. Da quasi duecento anni, inoltre, le immagini sono cambiate: alla

¹ La letteratura di riferimento è semplicemente sterminata, si considerino, solo a titolo puramente esemplificativo: *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Raffaello Cortina, Milano 2009. Sul rapporto tra immagini e percezione visiva rimandiamo agli ormai classici: E. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino 2011; D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 1993; R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1971.

millenaria tradizione pittorica si è aggiunta la molto più recente innovazione meccanica introdotta dalla fotografia e dal cinema. Lo scopo di questo lavoro consiste nel censire gli studi più significativi sul rapporto tra immagine fotografica e scienze della mente, sullo sfondo di un approccio estetologico e naturalista.

2. *Neuroestetica e fotografia*

L'approccio forse più noto e discusso degli ultimi anni al problema della relazione tra immagini e cervello è quello neuroestetologico². Seppur costituito da ricerche relativamente eterogenee, il comune denominatore di questi studi consiste nell'ambizione di riuscire a spiegare l'apprezzamento all'arte avvalendosi anche delle risorse offerte dalle neuroscienze cognitive. La neuroestetica ha avuto (e ha) un certo numero di seguaci e un altrettanto folto gruppo di detrattori: i primi ritengono che un approccio neuroscientifico non possa che arricchire il repertorio concettuale disponibile con cui comprendere l'esperienza estetica; i secondi ritengono invece che un simile apporto sia troppo riduzionista e incapace di cogliere aspetti della fruizione artistica che si possono rintracciare esclusivamente nell'interazione storico-culturale³.

Personalmente trovo il contributo neuroestetologico di assoluta rilevanza nel dibattito, sebbene vi siano delle problematiche da affrontare. Per chiarirle è opportuno selezionare, tra le tante «neuroestetiche» disponibili, quella che considero maggiormente incisiva, ovvero quella che si basa su un approccio *embodied* della cognizione⁴. L'idea di fondo è che nelle immagini – ma anche nella fruizione della danza, dove è possibile apprezzare maggiormente l'aspetto performativo – noi ci rispecchiamo fisicamente nelle azioni e nei gesti dei personaggi raffigurati grazie a un gruppo

² Si segnalano soltanto due articoli *review* che collezionano lo stato dell'arte della disciplina: A. CHATTERJEE, O. VARTANIAN, *Neuroaesthetics*, «Trends in Cognitive Sciences», 2014 (18), pp. 370-375; C. DI DIO, V. GALLESE, *Neuroaesthetics: a review*, «Current Opinion in Neurobiology», 2009 (19), pp. 682-687.

³ Cfr. C. CAPPELLETTO, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma-Bari 2009; A. PINOTTI, *Neuroestetica, estetica psicologica, estetica fenomenologica: le ragioni di un dialogo*, «Rivista di estetica», 2008 (48), pp. 147-168; L. PIZZO RUSSO, *So quel che senti: neuroni specchio, arte ed empatia*, ETS, Pisa 2009.

⁴ D. FREEDBERG, V. GALLESE, *Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience*, «Trends in Cognitive Sciences», 2007 (11), pp. 197-203; B. CALVO-MERINO, C. JOLA, D. GLASER, P. HAGGARD, *Towards a Sensorimotor Aesthetics of Performing Art*, «Consciousness and Cognition», 2008 (17), pp. 911-922.

di neuroni, i neuroni specchio, che ci danno un accesso diretto al contenuto rappresentazionale. Sorvolo sulle obiezioni mosse a questo approccio che si fondano sull'impossibilità di ridurre a mera attività neuroscientifica l'esperienza estetica: non è mai stato così nelle intenzioni di nessuno degli autori. Tuttavia un possibile limite in questo disegno teoretico può essere rintracciato nella mancata distinzione tra ciò che caratterizza la percezione artistica rispetto alla percezione ordinaria. Non si capisce insomma cosa separi il godimento estetico dalla quotidiana routine percettiva, la *Ragazza con l'orecchino di perla* di Vermeer dalla modella del catalogo pubblicitario.

In realtà un contributo in tal senso è stato offerto proprio da Vittorio Gallese e Michele Guerra in un loro recente articolo⁵: partendo dallo studio di caso della percezione filmica, gli autori propongono di individuare questa distinzione in ciò che definiscono «simulazione liberata», ovvero la partecipazione empatica con l'entità osservata, ma liberata dai pericoli e dalle contingenze della vita reale. In altre parole l'apprezzamento estetico deriverebbe dalla possibilità di poter godere del coinvolgimento simulativo da una «distanza di sicurezza» che ci consentirebbe di accrescere la portata del coinvolgimento stesso.

Come si applica la neuroestetica alla fotografia? Lo studio di cui sono a conoscenza più vicino alla domanda appena posta è quello condotto da Aline Lutz e colleghi⁶. Nel loro esperimento i ricercatori si sono chiesti che differenza intercorre, da un punto di vista neurofunzionale, tra la percezione di immagini artistiche e immagini fotografiche, entrambe le tipologie raffiguranti corpi umani. Ai soggetti a cui venivano mostrate le immagini veniva chiesto se le persone raffigurate risultassero attraenti: rimandando all'esperimento per i dettagli procedurali, i risultati hanno mostrato che la percezione dei corpi in fotografia attiva in maniera esclusiva la corteccia prefrontale ventromediale, un'area altamente coinvolta, in realtà, in moltissimi compiti cognitivi complessi. L'ipotesi è che l'attivazione di quest'area sia dovuta al fatto che i soggetti in fotografia vengono riconosciuti come persone e ciò coinvolgerebbe maggiormente le aree deputate al giudizio personale, un giudizio che include preferenze di genere, di etnia, etc.

Lo studio appena discusso certifica un dato piuttosto prevedibile, e cioè che le immagini fotografiche innescano reazioni più prossime alla percezione ordinaria. Sarebbe interessante provare ad andare oltre, chiedendosi, ad esempio, quale fattore sia più incisivo tra il «dettaglio percettivo» e la

⁵ V. GALLESE, M. GUERRA, *Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies*, «Journal of Philosophy and the Moving Image», 2012 (3), pp. 183-210.

⁶ A. LUTZ ET AL., *Neurocognitive Processing of Body Representations in Artistic and Photographic Images*, «NeuroImage», 2013 (66), pp. 288-292.

«competenza mediale» dell'osservatore. A partire da queste considerazioni, qualche anno fa ho provato a impostare un possibile percorso di indagine per verificare se una risposta neuroestetica al dolore degli altri avvenisse non tra immagini artistiche e immagini non-artistiche – distinzione peraltro ormai quasi priva di senso – ma tra «tipi» di immagini⁷. I tipi di immagine in questione erano, nello scenario sperimentale ipotizzato, fotografie che rappresentano il dolore e immagini create a mano che fanno altrettanto.

Tra le tante risposte percettive analizzabili, l'empatia verso il dolore altrui ben si presta all'analisi neuroestetica perché è facilmente circoscrivibile funzionalmente, di conseguenza è facile dedurre dalle reazioni degli osservatori le eventuali differenze che intercorrono nella fruizione di diversi tipi di immagine. È intuitivo immaginare perché le fotografie, grazie alla loro apparenza, siano in grado di suscitare maggiori reazioni al dolore; ma cosa succedrebbe se ai soggetti si dicesse che le fotografie sono frutto di un'elaborazione digitale e che i disegni invece sono rappresentazioni di fatti realmente accaduti? Cosa accadrebbe, insomma, se si invertissero le consuete proprietà mediali delle immagini mediante informazioni aggiuntive? Le reazioni cambierebbero, accrescendo da un lato la risposta emotiva verso i disegni e diminuendo la medesima risposta verso le immagini fotografiche, oppure tale conoscenza non altererebbe la pregnanza del dato visivo?

Si tratta evidentemente solo di ipotesi, ma che ci dicono abbastanza sulla scarsa attenzione che si presta, nella preparazione dei *setting* sperimentali, alla distinzione tra differenti tipi di immagine. Generalmente si usano le immagini fotografiche come surrogati della realtà, per cui una reazione alle immagini fotografiche viene giudicata come una reazione che si avrebbe nella percezione ordinaria, mentre l'ambizione della neuroestetica, che riprende le consuete categorie di arte come arte pittorica, mira a spiegare il godimento artistico, non la percezione ordinaria. Di conseguenza una neuroestetica fotografica è molto più difficile da concepire sperimentalmente; la stessa distinzione che ho proposto poc'anzi è solo una delle possibili, ma non certo sufficiente a colmare un quadro già controverso in partenza.

⁷ F. PARISI, *Mind the Gap: Neuroaesthetics of Photographs*, «Cognitive Systems», 2012 (7), pp. 295-304.

3. *Filosofia della fotografia*

Per la concezione di una possibile neuroestetica fotografica, una serie di studi si è dimostrata particolarmente adatta. Si tratta di studi, etichettabili sotto il nome di filosofia della fotografia, che applicano i criteri della riflessione filosofica di matrice analitica per spiegare il funzionamento delle immagini fotografiche da un punto di vista estetologico⁸. L'adattabilità di tali studi deriva innanzitutto dalla costitutiva sensibilità della filosofia analitica alla trattazione dei problemi mediante uno stile argomentativo trasferibile all'ambito prettamente scientifico. La distinzione tra tipi di immagine⁹, la chiarificazione sul vedere protesico e il vedere ordinario¹⁰, l'atteggiamento cognitivo dell'osservatore¹¹, sono solo alcune delle questioni sollevate dagli autori del dibattito¹².

La filosofia della fotografia di matrice analitica, pur all'interno di un diversificato sistema di idee che coincide in larga parte con gli altri sistemi teorici che hanno affrontato la questione del fotografico, si concentra evidentemente su una questione principale: l'effetto che l'automatismo della produzione delle immagini produce nella mente dell'osservatore, ovvero le implicazioni cognitive derivanti dall'osservazione di una fotografia¹³. Sarebbe troppo lungo per le ambizioni di questa *review* approfondire la letteratura disponibile. Per il prosieguo della discussione basti sapere che nella relazione tra fotografia e scienze della mente che si sta cercando di tracciare, la filosofia della fotografia di matrice analitica gioca un ruolo prezioso, non solo (e talvolta non tanto) per la specificità dei singoli contributi, ma precisamente per il tipo di approccio epistemologico che la caratterizza. L'attenzione rivolta al ruolo dell'osservatore e la costitutiva attenzione verso le scienze dure, rendono la filosofia analitica della fotografia molto più versatile delle contemporanee filosofie continentali per un efficace adattamento epistemologico.

⁸ D. COSTELLO, D.M. PHILLIPS, *Automatism, Causality and Realism: Foundational Problems in the Philosophy of Photography*, «Philosophy Compass», 2009 (4), pp. 1–21.

⁹ L. PERINI, *Depiction, Detection, and the Epistemic Value of Photography*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 2012 (70), pp. 151–160.

¹⁰ K.L. WALTON, *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, «Critical Inquiry», 1984 (11), pp. 246–277.

¹¹ J. FRIDAY, *Photography and the Representation of Vision*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 2001 (59), pp. 351–362.

¹² Cfr. anche *Filosofia della fotografia*, a cura di M. Guerri, F. Parisi, Raffaello Cortina, Milano 2013.

¹³ Solo a titolo di esempio cfr. J. COHEN, A. MESKIN, *On the Epistemic Value of Photographs*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 2004 (62), pp. 197–210.

4. Ricordi protesici: fotografia e false memorie

Non sono soltanto la filosofia analitica o le neuroscienze cognitive ad occuparsi degli effetti che le immagini provocano sulla nostra cognizione. Da un quindicennio a questa parte un gruppo di psicologi sta cercando di comprendere gli effetti che le immagini fotografiche hanno sulla memoria a lungo termine e, più precisamente, su quel fenomeno noto in letteratura con il nome di false memorie. È emerso che le immagini fotografiche sono in grado di alterare significativamente il ricordo che abbiamo di un evento: anzi, le fotografie possono addirittura convincerci di aver vissuto un episodio della nostra vita che, in realtà, non è mai accaduto¹⁴.

Discuto qui soltanto l'esperimento che ha avviato, di fatto, la ricerca sull'argomento¹⁵. I soggetti dell'esperimento dovevano guardare delle foto della loro infanzia ricontestualizzate in uno scenario inventato, in questo caso una gita in mongolfiera. Per ogni soggetto venivano selezionate tre immagini di episodi realmente accaduti di relativa importanza (vacanze, compleanni), avvenuti tra i 4 e gli 8 anni di vita. Tra queste, una foto veniva digitalmente montata, insieme ad altre foto di familiari, all'interno di una fotografia prototipo raffigurante una mongolfiera. Raccolti i materiali, l'esperimento si sviluppava in due fasi: in una prima fase i soggetti osservavano le immagini, di cui due rappresentavano fatti realmente accaduti, mentre una rappresentava un falso episodio (la gita in mongolfiera). In una seconda fase, i soggetti venivano intervistati tre volte in un arco di tempo che andava dai 7 ai 16 giorni, al fine di sondare gli effetti della somministrazione delle immagini e dare il tempo al processo mnestico di creare eventuali false memorie.

Per essere certi di trovarsi di fronte ad una falsa memoria completa, i soggetti non dovevano semplicemente affermare di ricordarsi dell'evento, ma fornire ulteriori ricordi di quello stesso evento, che «non fossero raffigurati nell'immagine»; poteva capitare anche che i soggetti creassero una falsa memoria parziale, in cui dichiaravano la dubbiosa sensazione di aver partecipato o in cui elencavano i presenti, senza però ricordare l'evento in sé. Alla fine dell'esperimento, il 50% dei soggetti dichiarava di aver vissuto il falso ricordo, parzialmente o totalmente, ma la cosa altrettanto interessante è che tra la prima intervista e la terza si è assistito ad una sorta di progressiva legittimazione del falso ricordo:

¹⁴ Ho affrontato nel dettaglio questi aspetti in F. PARISI, *Ricordi protesici. Fotografia e false memorie*, «Fata Morgana», 2015 (25), pp. 257-262.

¹⁵ K.A. WADE ET AL., *A Picture Is Worth a Thousand Lies: Using False Photographs to Create False Childhood Memories*, «Psychonomic Bulletin & Review», 2002 (9), pp. 597-603. Cfr. anche R.A. NASH, K.A. WADE, R.J. BREWER, *Why Do Doctored Images Distort Memory?*, «Consciousness and Cognition», 2009 (18), pp. 773-780.

per fare un esempio, dei 10 soggetti che alla prima intervista avevano dichiarato di non ricordare niente, 5 di essi, alla terza intervista, provavano a recuperare il ricordo, mentre 2 soggetti che alla prima intervista recuperavano false memorie parziali, alla terza avevano sviluppato false memorie complete.

5. *Immagini enattive*

Il sistema di idee che si sta cercando di delineare in questo testo attraverso il reclutamento di diversi campi di indagine, mostra tutta la sua eterogeneità, riferendosi a settori scientifici spesso molto distanti fra loro. Tale eterogeneità è una preziosa risorsa e permette di cogliere le convergenze anche tra ambiti di saperi lontani tra loro. Una di queste convergenze è l'idea che i media siano delle estensioni del nostro organismo, ovvero degli elementi che non solo mediano il rapporto con la realtà, ma che estendano alcune nostre facoltà tramite un processo di estensione e incorporamento.

Nei *media studies* l'idea di estensione mediale si è diffusa soprattutto grazie al lavoro di Marshall McLuhan¹⁶: i media sono come estensioni del nostro organismo che regolano le condizioni di equilibrio fra l'individuo e l'ambiente circostante. Per quanto riguarda le immagini, un contributo in tal senso è stato offerto anche da Lev Manovic¹⁷, il quale sostiene che le immagini funzionano come estensioni visuali della nostra mente. O ancora, di particolare interesse il lavoro di Patrick Maynard, per il quale le fotografie sono come amplificatori della nostra immaginazione¹⁸. L'ambizione è quella di far coesistere un approccio genuinamente mediologico con uno cognitivista: si tratta in altre parole di verificare se il concetto di estensione – e il concetto ad esso complementare di incorporamento – possa essere analizzato assumendo una prospettiva che implichi il coinvolgimento delle scienze cognitive.

Attualmente un campo di indagine di impostazione cognitivista sta fornendo degli innovativi spunti di riflessione. L'enazione – questo è il nome dell'ambito a cui ci si sta riferendo – è un modello teorico di spiegazione

¹⁶ Per una panoramica sul concetto di estensione mediale corredata da uno studio di caso cfr. F. PARISI, *Corpi e dispositivi. Una prospettiva cognitivista*, «Fata Morgana», 2014 (24), pp. 45-56; cfr. anche *Il corpo tecnologico. L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, a cura di P.L. Capucci, Baskerville, Bologna 1994; P. MONTANI, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffello Cortina, Milano 2014.

¹⁷ L. MANOVICH, *Visual Technologies As Cognitive Prostheses: a Short History of the Externalization of the Mind*, in *The Prosthetic Impulse*, edited by M. Smith, J. Morra, MIT Press, Cambridge (MA) 2005, pp. 203-219.

¹⁸ P. MAYNARD, *The Engine of Visualization. Thinking Through Photography*, Cornell Univ. Press, Ithaca 1997.

del funzionamento della coscienza che spinge a considerare la coscienza come un'attività dinamica che non riguarda soltanto il cervello, ma implica, costitutivamente, anche il corpo che si muove in un ambiente¹⁹. In altre parole, per la prospettiva enattiva, la coscienza non è qualcosa che accade esclusivamente nel cervello, ma che coinvolge l'organismo nella sua generale attività sensorimotoria.

Una diretta conseguenza dell'approccio enattivo della cognizione è che quest'ultima, proprio a causa del coinvolgimento dell'ambiente, si «estenda» fuori dal corpo²⁰. In parole povere l'assunto di base è che alcuni fenomeni di coscienza siano possibili sono grazie allo stabilirsi di una «relazione costitutiva» con strumenti tecnologici. È importante precisare la costitutività di questa relazione perché una delle critiche più forti al paradigma della mente estesa verte proprio sulla «causalità» della relazione e non sulla sua costitutività: i critici del modello enattivo sostengono dunque che anche se le tecnologie sono responsabili dell'insorgenza di specifiche esperienze cognitive, giocano pur sempre un ruolo causale e accessorio e non costitutivo e necessario. Nella prospettiva enattiva le immagini svolgerebbero un ruolo costitutivo per la nostra mente, permetterebbero cioè l'insorgenza di esperienze che altrimenti non avrebbero luogo.

Esistono poche ricerche in questo ambito²¹ ma il potenziale è enorme: molte delle cose a cui ho fatto riferimento meriterebbero molto più spazio di quanto sia stato concesso qui. Per alcuni di questi problemi si tratta di questioni decisive per l'intero repertorio concettuale delle scienze della mente. L'obiettivo di questo lavoro è consistito nel censire, per quanto possibile, gli studi che hanno posto al centro l'interazione tra immagine fotografica e mente umana, non solo attraverso la lente della filosofia e dell'estetica, ma anche attraverso la più definita lente delle scienze cognitive.

¹⁹ A. NOË, *Perché non siamo il nostro cervello. Una teoria radicale della coscienza*, Raffaello Cortina, Milano 2010; *Enaction: Toward A New Paradigm For Cognitive Science*, a cura di J. Stewart, O. Gapenne, E.A. Di Paolo, MIT Press, Cambridge (MA) 2010.

²⁰ Il dibattito sulla mente estesa nasce in realtà all'interno del paradigma funzionalista con un articolo di Andy Clark e David Chalmers: A. CLARK, D. CHALMERS, *The Extended Mind*, «Analysis», 1998 (58), pp. 7–19. Tuttavia l'argomento della mente estesa sarà trattato qui da una prospettiva enattiva. Per una discussione sulla distinzione cfr. F. PARISI, *Enazione mediale. Esternalismo e teorie dei media*, in *AISC 2013. X convegno annuale. Scienze cognitive: paradigmi sull'uomo e la tecnologia*, a cura di A. Auricchio et al., NEAScience, anno 1, vol.2, 2013, pp. 183-189.

²¹ J. FINGERHUT, *Extended Imagery, Extended Access, or Something Else? Pictures and the Extended Mind Hypothesis*, in *Bildakt at the Warburg Institute*, edited by S. Marienberg, J. Trabant, De Gruyter, Berlin 2014, pp. 33-50.

FOTOGRAFIA E TEORIA DELLE ARTI

Rinaldo Censi (Università di Bologna)

Logica dell'esergo: su alcuni processi iperrealisti

In un testo pubblicato nel 1972 intitolato *Reality again*¹, pubblicato sulle pagine del «New Yorker», il critico d'arte Harold Rosenberg ricorda come nell'arco di dieci anni, cioè tra il 1962 e il 1972 sia avvenuto un passaggio cruciale, o di testimone, tra due generazioni che avevano lavorato su un nuovo concetto di «realismo» in pittura. La galleria Sidney Janis è il luogo in cui viene allestita la prima mostra, *New Realists*, inaugurata nel 1962. Annuncia l'avvento della Pop Art, segnando un distacco netto dall'espressionismo astratto. La seconda mostra – allestita dieci anni dopo – si intitola *Sharp-Focus Realism*, e indica a sua volta un passaggio ulteriore.

In comune, le due generazioni di artisti hanno l'interesse per oggetti commerciali, un paesaggio popolare, artificiale, legato ai mass media. Lo sguardo è asettico, impersonale, svuotato da discorsi filosofici, morali o politici. Si tratta di uno sguardo impegnato tecnicamente a lavorare e realizzare immagini a partire da altre immagini. Come ricorda Vija Celmins a Chuck Close, in un famoso dialogo fra artisti: «Sono avvenuti un sacco di cambiamenti tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60: Johns, Warhol, Rauschenberg, Morley... tutte queste persone hanno iniziato a lavorare su oggetti stupidi, pittura stupida, pittura artistico-commerciale, chiamala come meglio ti pare»².

Immagini stupide, meccaniche, sciocche, considerate negativamente da molti critici – ad esempio Hilton Kramer sul *New York Times* – come l'ennesimo passo in avanti nel cattivo gusto, per altro già coltivato dalla Pop Art.

Probabilmente le avrebbe apprezzate Arthur Rimbaud, stando a quanto scriveva in una pagina di *Una stagione all'inferno*: «Mi piacevano le pitture idiote, sovrapposte, addobbi, tele di saltimbanchi, insegne, immagini popolari; letteratura fuori moda, latino di chiesa, libri erotici senza

¹ H. ROSENBERG, *Reality again*, in *Super Realism. A Critical Anthology*, a cura di G. Battcock, Dutton, New York 1975, pp. 140-141.

² Vija Celmins interviewed by Chuck Close, Los Angeles, A.R.T. Press, 1992, p. 123. Riprendiamo questo estratto da *Vija Celmins*, a cura di L. Relyea, R. Gober, B. Fer, Phaidon Press, London 2004, pp. 122-123.

ortografia, romanzi delle bisavole, racconti di fate, libretti per bambini, vecchie opere, ritornelli sempliciotti, ritmi ingenui»³.

Sia quel che sia, questo ennesimo passo avanti nel cattivo gusto segna una svolta. Ma non è per questo che un altro famoso critico e curatore, Lawrence Alloway, parlerà al riguardo di Post-Pop. Tra la Pop Art e il Post-Pop è l'uso della fonte fotografica a divergere radicalmente, sia in termini di contenuto che in termini riproduttivi. In un suo saggio intitolato *Art as Likeness*, Alloway sottolinea come nella Pop Art: «la serigrafia, così come l'uso di oggetti, accorcia i processi tecnici della pittura e della scultura fino a un punto di subitanità dei gesti. Gli artisti Post-Pop, invece, usano tecniche che sono più vicine alle forme della pittura realista»⁴.

La dimensione legata alla riproducibilità tecnica, cara alla Pop Art (ad esempio, l'uso delle serigrafie) viene insomma totalmente ignorata, anzi perturbata da un ritorno ad una pittura fatta a mano. Si veda ancora la grande intuizione di Lawrence Alloway, il quale, nel medesimo saggio, scrive:

«Quella che gli artisti iperrealisti dipingono è infatti una doppia immagine. Il dipinto si fa carico, al suo interno, della referenza ad un altro canale di comunicazione così come della scena dipinta o dell'oggetto che vi appare. La realtà della fotografia, però, non è quella lenta dei dipinti fatti a mano, cosicché il realismo del contenuto viene messo in dubbio. È come se il contenuto di un dipinto di Don Eddy, non fosse una Volkswagen, ma la fotografia della Volkswagen. La fotografia corrisponde all'automobile così come la conosciamo, ma il dipinto corrisponde sia alla fotografia che all'auto; è, forse, la fotografia a funzionare come referente primario»⁵.

Nel 1972 esce sulle pagine di *Art in America* un numero speciale dedicato all'Iperrealismo (utilizziamo questo termine per comodità, anche se in quel periodo la definizione oscilla, risulta instabile come la pittura di cui si vorrebbe discutere: c'è chi parla di *Sharp-Focus Realism*, di *Photo-Realism*, di *Super-Realism*, addirittura *Ektachromism*). Lo speciale comprende il magnifico saggio di W. C. Seitz, *The Real and the Artificial: Painting of the New Environment*. Il numero è accompagnato da dodici interviste ai suoi maggiori protagonisti (*The Photo-Realists: 12 Interviews*)⁶.

³ A. RIMBAUD, *Alchimia del verbo*, in *Una stagione all'inferno – Illuminazioni*, Mondadori, Milano 1979, p. 89. (Traduzione di Diana Grange Fiori).

⁴ L. ALLOWAY, *Art as Likeness*, in *Topics in American Art since 1945*, W. W. Norton & Company, New York 1975. pp. 177-78.

⁵ Ivi.

⁶ W. C. SEITZ, *The Real and the Artificial: Painting of the New Environment*, in «Art in

Se il tentativo dello speciale era quello di fare il punto, di definire uno spazio comune, insomma di creare un movimento, ebbene possiamo dire che il tentativo risulta fallito in partenza. Ogni artista tende a negarne l'esistenza. «Non siamo davvero un gruppo, stiamo tutti facendo cose individuali», dichiara Robert Bechtle nella prima delle interviste⁷. Gli altri, non faranno che confermare questa prima dichiarazione⁸.

Il fatto è che i punti di partenza possono essere simili: lavorare a partire da materiale riciclato, fotografie, brochures, cartoline, ritagli di giornale, in una logica di appropriazione. Ma le tecniche, i materiali messi in atto per trasferire i dati della fotografia sulla tela divergono a seconda degli artisti. C'è chi lavora proiettando una diapositiva sulla tela disegnando i contorni degli oggetti (Bechtle, Bell, Blackwell, Cottingham, Goings, Salt), c'è chi utilizza i dati più fotografie trasferendoli in una sola, ideale, compiendo un gesto quasi «neo-classico» (Richard Estes) e c'è chi come Chuck Close, Malcolm Morley, Don Eddy utilizzano una 'griglia' fittissima.

Tra i dodici intervistati all'interno dello speciale che voleva consacrare l'Iperrealismo, manca un nome, quello di Malcolm Morley: forse il primo artista, nei primi anni '60, ad avere utilizzato la fonte fotografica, le cartoline e le brochures per realizzare i suoi quadri.

All'epoca c'è una tradizione che opprime e da cui ci si vuole emancipare. Action Painting, dripping, zip, all-over: come liberarsi da questa tradizione? Cercando forse una nuova casa da abitare. Lo ricorda Robert Bechtle:

«Malcolm Morley era: "Alla ricerca di una casa in cui nessuno abitava", un'area dove poteva muoversi ed essere unicamente se stesso. (...) Penso che lo abbiamo fatto tutti, in un modo o in un altro. Ci siamo ritratti rispetto a una serie di situazioni, decidendo di *non* fare qualcosa. Sembrava che l'unico modo per uscire dallo stile e dall'Arte fosse dipingere le cose come realmente apparivano»⁹.

Dopo essere passato per una serie di dipinti vicini all'espressionismo astratto, uno dei primi soggetti scelti da Morley è una nave, un transatlantico che egli tenta di dipingere dal vero. Li chiama *fidelity paintings*:

America», nov.-dic. 1972, pp. 58-72. Una parte di queste interviste (nove su dodici) è stata tradotta e pubblicata all'interno di I. MUSSA, *L'iperrealismo. Il vero più vero del vero*, Romana Libri Alfabeto, Roma 1974.

⁷ R. BECHTLE, *The Photo-Realists: 12 Interviews*, in «Art in America», nov.-dic. 1972, p. 73.

⁸ Ho ripreso qui alcune questioni trattate nel mio *Copie originali. Iperrealismi tra pittura e cinema*, Johan & Levi, Monza 2014.

⁹ R. BECHTLE, *The Photo-Realists: 12 Interviews*, cit., p. 73. Il *non* in corsivo all'interno della frase è sottolineato dallo stesso Bechtle.

«Sono sceso al molo 57, ho preso una tela e ho cercato di dipingere dal vero. Ma era impossibile riuscire a cogliere la totalità con un solo colpo d'occhio, con un pezzo da una parte e un pezzo dall'altra, un'impossibilità a 360 gradi. Ero disgustato – ho preso una cartolina di quella nave da crociera, la *Queen of Bermuda* – ma forse si trattava della *Empire Monarch*»¹⁰.

Come lavora Morley? Sovrappone una griglia al suo modello fotografico, e la riporta nella scala dell'immagine che deve dipingere. Poi dipinge un quadratino del suo modello servendosi di una lente d'ingrandimento, nascondendo le altre parti, rovesciando il tutto, per eliminare ogni intrusione del contenuto dell'immagine nel suo 'campo' di visione, operando una sorta di decontestualizzazione. Dipinge un piccolo quadrato, senza ripassarci, lasciando visibili solo quelli vicini in modo da ottenere un'articolazione continua e dolce. Un metodo, scrive Jean-Claude Lebensztejn che «apparenta il suo lavoro a quello di pittori e scultori astratti degli anni '60: Agnes Martin, Sol LeWitt, Carl Andre, Brice Marden»¹¹.

La fotografia insomma funziona come un mezzo per produrre una serie di tensioni interne alla tela, e tra i due medium: fotografia (referente primario) e dipinto. La striscia bianca che incornicia i dipinti di Morley ne è la testimonianza visibile, così come la riproduzione dei disequilibri cromatici, gli scarti prodotti dalla sovrapposizione della quadricromia, nel quadro che riproduce ad esempio la stampa dell'*Atelier* di Vermeer (1968). Osservando attentamente, possiamo vedere delle linee rosse, verdi e gialle che sembrano come aggiunte ai bordi dei quadrati neri e bianchi del pavimento. Un critico (Alfred Frankenstein) descriverà il quadro come «stupefacente per dimensioni e *implacabilmente fedele all'infedeltà cromatica dell'originale*»¹².

L'immagine insomma possiede un doppio statuto. Parliamo di immagine al secondo grado. Come indica Lebensztejn nella sua monografia dedicata a Morley, tornando sulla posizione di Alloway: «Le immagini di

¹⁰ Dichiarazione di Malcolm Morley, cfr. R. FRANCIS, *Malcolm Morley*, «Bomb», n. 55, primavera 1996, pp. 26-31. Questo momento decisivo per la sua carriera ritorna in altre occasioni, vedi ad esempio K. LEVIN, *Malcolm Morley [sic]: Post Style Illusionism*, *Arts Magazine*, febbraio 1973, pp. 60-63. («Sono sceso con una tela per dipingere una nave dal vero. È finita che ho comprato una cartolina che raffigurava quella nave. La cartolina era l'oggetto»).

¹¹ Riprendiamo qui le indicazioni tecniche dalla magnifica monografia che Jean-Claude Lebensztejn ha dedicato a Morley. Cfr. J.-C. LEBENSZTEJN, *Malcolm Morley. Itinéraires*, Mamco, Genève 2002, p. 54.

¹² A. FRANKENSTEIN, *The High Pitch of New Realism*, «San Francisco Sunday Examiner & Chronicle», 17 agosto 1969, pp. 29-30. Cit. in J.-C. Lebensztejn, *Préliminaire*, in *Hyperréalismes USA 1965-1975*, a cura di J.-C. Lebensztejn, Hazan / Les Musées de Strasbourg, Paris 2003, p. 35.

Morley sono, nella tradizione Pop, immagini di immagini. Il segno-dipinto ha per referente un altro segno, un'altra immagine, e spesso si tratta di un'immagine corrotta dalla riproduzione di massa¹³. Oltre a questo, Morley lavora anche ad una sorta di *invisibilità*, il cui gesto è tutto racchiuso in una frase rilasciata a Bruce Kurtz, durante la grande esposizione iperrealista a Documenta 5, riportata su «Art Magazine» nel giugno del 1972: «Far affiorare la superficie della tela senza causare onde»¹⁴.

«L'idea di un'arte invisibile era nell'aria intorno al 1970 – scrive Lebensztein – e già negli ultimi dipinti di Reinhardt, di Rothko, che Brice Marden giudicava, proprio per questo, “particolarmente importanti”. Lo stesso Marden, nei suoi pannelli monocromi della fine degli anni settanta, dichiarava: “Dipingo molto accuratamente con tocchi verticali, che non si possono davvero vedere a meno di appiattirsi al suolo o di mettere l'opera in una luce differente. Questa tecnica è emersa dalle tele di Rothko”»¹⁵.

Ma potremmo pensare alle sculture piatte di Carl Andre, o a certi lavori di Andy Warhol:

«La mia prossima serie, sarà composta da pitture pornografiche. Sembleranno vuote; ma quando si accenderà la luce nera allora li si vedrà – delle grosse tette e... se arriverà un poliziotto, non faremo altro che spegnere la luce o accendere quella normale – come potranno sospettare che si tratti di porno?»¹⁶

Secondo Lebensztein, i quadri di Morley sarebbero esempi di ciò che Duchamp nelle sue *Notes* chiamava «infrasottile»: insomma quel luogo operativo infinitesimale che separa due spazi; ad esempio, la pittura dall'opera d'arte, e implica appunto una tensione nell'opera, spesso invisibile¹⁷.

Il fatto è che a ben guardare, da vicino, ci si rende conto di quanto la *texture* dei suoi dipinti appaia letteralmente «allucinante» – come un velo

¹³ LEBENSZTEJN, *Malcolm Morley. Itineraries*, cit., p. 61.

¹⁴ B. KURTZ, *Documenta 5: A Critical Preview*, «Arts Magazine», giugno 1972, p. 37.

¹⁵ Vedi J.-C. LEBENSZTEJN, *En pure perte*, in «Cinéma 07», Léo Scheer, primavera 2004, p. 11. La citazione di Marden proviene da M. ROSENTHAL, *Catalogo Mark Rothko*, National Gallery of Art, Washington 1998, pp. 360-369.

¹⁶ Cfr. G. SWENSON, *What is Pop Art*, «Art News», novembre 1963, pp. 60-61. Esistono alcuni quadri di questo tipo: *Bosom I* e *Bosom II* – datati da Rainer Crone 1963; un altro si intitola *Double Torso*, datato 1967. Sono di proprietà di Playboy Enterprises Inc. Vedi LEBENSZTEJN, *En pure perte*, cit., p. 11.

¹⁷ M. DUCHAMP, *Inframince 1-46*, in *Notes*, Flammarion, Paris 1999, pp. 19-36.

di pittura che si interpone davanti alla realtà, scrive Lebensztejn. «Una pittura che non allucina non è una pittura. È una regola fondamentale. Lo chiamo un *art-on*»¹⁸. *Hallucinogenetic* è il termine che egli ha coniato. Da qui anche la sua lettura «biologica» dei quadri e delle immagini, criticando invece quella dei critici, spesso «politica».

«La sola cosa in grado di cambiare le cose politicamente, sono i fucili. La pittura non provoca tutto questo. Quando guardate Goya, vedete delle magnifiche acqueforti. Non vedete gli orrori della guerra. Avete invece piacere a vedere delle membra appese agli alberi» E ancora: «Non importa se si è repubblicani, democratici, invertiti o chissà cosa. Che lo vogliate o no, siete colpiti dalla pittura, proprio perché è composta in modo da colpirvi visceralmente. (...) Ciò che i critici scrivono è pura propaganda. Sono favorevole a una reazione biologica all'arte. In forma critica, allo spettatore si dovrebbero misurare i battiti cardiaci, la respirazione, la traspirazione... La sensazione è pre-linguistica»¹⁹.

Tensione, invisibilità, biologia, dimensione allucinogena: abbiamo forse a che fare con un aspetto esperienziale e fenomenologico su cui dobbiamo soffermarci. In un saggio intitolato *Inventer les moyens*, Richard Shiff, uno storico dell'arte, riferendosi al lavoro di Chuck Close o di Vija Celmins ha sottolineato come: «Ciò che un artista avverte come una osservazione diretta (un esercizio legato allo sguardo) diventa un'altra esperienza quando questi si dibattono con le limitazioni fisiche, tecniche, che gli sono imposte dall'utilizzazione metodica dei materiali»²⁰.

Inventare i mezzi in pittura, insiste Shiff, significa insomma lasciare affiorare una verità: «I dipinti hanno un modo loro di forzare lo spettatore ad avvertire i fattori di resistenza tecnica e materiale che hanno plasmato le osservazioni iniziali dell'artista»²¹. Non è forse per questo che ci avviciniamo al dipinto, per cogliere il fantasma materiale di una mano al lavoro, per cogliere un processo di fabbricazione? La tensione tra l'immagine (un

¹⁸ Dichiarazioni di Malcolm Morley a Robert Storr, cfr. R. STORR, *Let's Get Lost. Interview with Malcolm Morley*, «Art Press», maggio 1993, pp- 3-7 (versione in lingua inglese).

¹⁹ Riassumiamo qui tre diverse dichiarazioni di Malcolm Morley. Cfr. N. DIMITRIJEVIC, *Malcolm Morley*, «Flash Art», ottobre 1988, p. 78. A. G. ARTNER, *Malcolm Morley: Still Bucking Trends and Surprising His Peers*, «Chicago Tribune», 27 novembre 1983. S. KENT, *Art Attack*, «Time Out», 26 settembre-3 ottobre 1990, pp. 7-9. Riportate in LEBENSZTEJN, *Malcolm Morley. Itineraries*, cit., p. 56.

²⁰ R. SHIFF, *Inventer les moyens*, in *Hyperréalismes USA 1965-1975*, a cura di Lebensztejn, cit., p. 74.

²¹ *Ibid.*, p. 75.

prodotto) e i suoi marchi costitutivi (tracce di un processo) è parallelo a quello che troviamo tra l'atto di osservare e l'atto di rappresentare. In entrambi i casi, stabilire una divisione rigorosa significherebbe falsificare l'esperienza artistica, eliminare questa tensione.

Ora, raramente il cinema si è posto questioni simili, soprattutto quello hollywoodiano. Il supporto, la pellicola, viene spesso considerata solo la base materiale su cui imprimere azioni e narrazioni. Ma, ancora prima di questo, dobbiamo affrontare un'altra questione. La segnala uno studioso che si occupa di letteratura comparata e cinema, vicino a posizioni post-strutturaliste: Akira Mizuta Lippit. In un suo saggio intitolato *Extimacy. Outside Time and Superrealist Cinema* egli riflette su quella che potremmo considerare una sorta di «lettera rubata». Il fatto che ogni film porti in sé la traccia della sua matrice fotografica rende piuttosto evidenti certi tratti iperrealisti. A partire da questo assunto, Mizuta Lippit si chiede se al cinema sia possibile una «differenza», insomma, in poche parole, un iperrealismo ulteriore, «alla seconda». «L'iperrealismo al cinema è possibile al di fuori dell'iperrealismo proprio del supporto»²²? Esiste un iperrealismo cinematografico che faccia emergere e renda evidente questa tensione tra immagine e i suoi marchi costitutivi (tracce di un processo), ciò che rende tale un'esperienza artistica?

A ragione, Mizuta Lippit indica nel cinema sperimentale e il «film strutturale» – emerso proprio in concomitanza della pittura iperrealista, una possibile affinità. Un'affinità crono-fotografica, che diventa iperrealista proprio per un certo modo di trattare la temporalità: «La funzione e la rappresentazione del tempo nel film segnala la possibilità di avere la meglio su un essenziale (o essenzialista) realismo al cinema ed espone un'iperrealità come effetto del tempo fotografico»²³.

Gli esempi portati da Mizuta Lippit sono diversi (Stan Brakhage, Michael Snow, Peter Kubelka, Carolee Schneemann, Kenneth Anger, Paul Sharits, Andy Warhol).

Il cinema strutturale lavora ad una messa a nudo dei processi che definiscono la produzione e la proiezione delle immagini. Sharits ad esempio compone il film lavorando sul singolo fotogramma e non pensando il cinema come un insieme di sequenze girate. Si fa appunto strada un metodo che viene definito strutturale, metrico: un cinema la cui struttura filmica e la cui forma si mostra predeterminata (come un una griglia, o in una

²² A. MIZUTA LIPPIT, *Extimacy. Outside Time and Superrealist Cinema*, in Id., *Ex-Cinema. From a Theory of Experimental Film and Video*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2012, p. 41.

²³ *Ibid.*, p. 43

partitura), definita fotogramma dopo fotogramma, un cinema interessato a sviluppare e ampliare una riflessione legata alle componenti materiali che lo definiscono, a partire appunto dalla sua struttura discontinua, fotogrammatica. Rielaborando e riflettendo sull'unità di misura del fotogramma questi filmmaker liberano il cinema dalla semplice riproduzione della realtà, pensandolo più come una struttura tonale, ritmica, matematica: variazioni temporali, ripetizioni, movimenti definiti dal numero dei fotogrammi. La proiezione del film non diventa altro che lo spazio di quella «tensione» di cui abbiamo parlato in precedenza. Tensione tra l'immagine immateriale che vediamo sullo schermo e i parametri di trattamento e sviluppo dei materiali della striscia di pellicola che scorre all'interno del proiettore (ciò che Hollis Frampton in una conferenza chiama *Processing Parameters*²⁴). Immagine e materia.

Nel saggio di Mizuta Lippit non viene citato un nome, quello di Ernie Gehr. Eppure, un film come *Eureka*, realizzato nel 1974 e proiettato per la prima volta nel 1979 avrebbe dovuto forse attirare la sua attenzione.

Come i pittori iperrealisti, Gehr utilizza, riusa, reimpiega, non una foto o una brochure, ma in questo caso un film girato nel 1903 a San Francisco, intitolato *A Trip Down Market Street Before The Fire*. Il fuoco a cui il titolo allude è quello dell'incendio causato dal terremoto che nel 1906 devasterà la città. Sorta di *Hale's Tour* ante litteram, prima ancora che il termine e l'*attrazione* di Nathan Hale entri in uso, l'anno successivo (lo segnala Bart Testa nel suo impeccabile studio sul rapporto tra cinema delle origini e avanguardia, *Back and Forth: Early Cinema and the Avant-Garde*, Art Gallery of Ontario, Ontario 1992) il film riprende il movimento rettilineo di un tram lungo Market Street, fino all'arrivo alla stazione che porta lo stesso nome. Il film del 1906²⁵ dura in tutto nove minuti e mezzo, *Eureka* invece chiude lo stesso movimento verso la stazione ferroviaria (escludendo l'ultima parte del film originale) impiegandovi mezz'ora. Il fatto è che Gehr rielabora il film. È Annette Michelson a mostrargli i materiali, di proprietà di una delle eredi dell'operatore che l'aveva girato. Ottenuti i permessi per utilizzarlo, Gehr lo proietta su una parete con un proiettore, facendo avanzare il film fotogramma per fotogramma senza far bruciare la pellicola, lo rifilma, scattando dai quattro agli otto fotogrammi per ogni immagine del film originale.

²⁴ H. FRAMPTON, *Processing Parameters*, «Millennium Film Journal», n. 56, ottobre 2012, pp. 74-87.

²⁵ Il film ha posto spesso problemi di datazione, vedi al riguardo A. HABIB, *Archives, modes de réemploi. Pour une archéologie du found footage*, in «Cinéma (Revue d'études cinématographiques)», vol. 24, n. 2-3, primavera 2004, *Attrait de l'archive*, a cura di C. Blümlinger, pp. 97-122.

Ne risulta un rallentamento del movimento che estende la durata del film. Che cosa emerge da questo rallentamento? Un tempo cronico. E una tensione tra il materiale originale e quello ri-filmato dallo stesso Gehr. I gesti e i movimenti compiuti dalle persone risultano più percepibili e quasi in eccedenza. Secondo Myrel Glick, futura moglie di Gehr, che parla del film sulle pagine di *Film Culture*, si innesca «un esagerato senso di movimento attraverso lo spazio, in grado di schiudere una sensazione di profondità dello spazio mentre nello stesso tempo il suo lento e apparente avanzamento discontinuo tende ad appiattirlo»²⁶.

Qualcosa di *hallucinogenetic* potremmo dire con Malcolm Morley. E questo cosa causa? Gehr – scrive Myrel Glick – portando alla luce, accentuando

«il contrasto e la cruda definizione della luce e dell'ombra, intensifica la trama e la grana irregolare del film originale, provocando una serie di spettri bianchi e neri che popolano il suo lavoro, facendoli oscillare in un ritmo che pulsa, preso tra la loro esistenza tattile di forme di rappresentazione e pura grana del film che varia in tonalità, densità e forma»²⁷.

Non ci muoviamo anche qui nei pressi di un'arte invisibile? Nell'«infrasottile»? (come scrive Duchamp nel punto 3 delle note dedicate all'argomento – «I portatori d'ombra lavorano nell'*infrasottile*»²⁸).

Anche nel film, come nei quadri iperrealisti, qualcosa insomma si espone, produce una tensione. Ne emerge non solo l'immagine, ma a ben vedere anche la sua struttura, grazie a un tempo iperreale, cronico, rallentato, profondo. Del film (pellicola, emulsione, grana) rileviamo, forse, il suo ipotetico inconscio ottico.

Resta da spiegare il riferimento al titolo, che potrebbe apparire enigmatico.

Che cosa sono tutti questi lavori che abbiamo citato se non ipotesi parasitarie che perturbano un'opera, o semplicemente un'immagine riprodotta, inscrivendovi una nuova traiettoria temporale? Qualcosa come un prelevamento, un «innesto citazionale» che appartiene alla struttura di ogni marchio.

Forse la pratica del riuso, del riciclaggio (quello che al cinema si usa definire *found footage*) più che una questione postmoderna (a meno di non voler considerare postmoderno il collage, Picasso, o *Children's Corner* di Debussy, o Lautréamont – sostiene Jean-Claude Lebensztein²⁹) riguarda

²⁶ M. GLICK, *Eureka by Ernie Gehr*, «Film Culture», n. 70-71, 1983, pp. 113-118, p. 114.

²⁷ Ivi.

²⁸ M. DUCHAMP, *Inframince 1-46*, cit., p. 21.

²⁹ LEBENSZTEJN, *Malcolm Morley. Itinéraires*, cit., p. 57.

la messa in campo di una «scrittura» che Jacques Derrida in un famoso intervento intitolato *Firma evento contesto* considerava «al di fuori di ogni orizzonte di comunicazione semio-linguistica; “scrittura”, cioè come possibilità di funzionamento separato, ad un certo punto, dal suo voler-dire “originale” e dalla sua appartenenza ad un contesto saturabile e rigido»³⁰.

L'atto comunicativo in questo caso corrisponderebbe ad un semplice «trasporto». Un trasferimento operato costruendo griglie, o, semplicemente, modificando i parametri che processano la materia fotogrammatica, compresa la sua temporalità.

Sostiene Derrida:

«Ogni segno, linguistico o non linguistico, parlato o scritto (nel senso corrente di questa opposizione), come unità piccola o grande, può essere citato, messo tra virgolette; con ciò esso può rompere con ogni contesto dato, generare all'infinito dei nuovi contesti, in modo assolutamente non saturabile. Ciò non implica che il marchio valga fuori contesto, ma, al contrario, che vi siano soltanto contesti senza nessun centro di ancoraggio assoluto. Questa citazionalità, questa duplicazione o duplicità, questa iterabilità del marchio non è un accidente o un'anomalia, è quel (normale/anormale) senza il quale un marchio non potrebbe nemmeno più avere un funzionamento cosiddetto “normale”. Cosa sarebbe un marchio che non potessimo citare? E di cui non si potesse perder per strada l'origine?»³¹.

Jacques Derrida comunica questo intervento nell'agosto 1971, al *Congrès international des Sociétés de philosophie de langue française*. Ponendo la sua firma in calce.

Nel 1969 (19 giugno), sulle pagine del *Village Voice*, Jonas Mekas scrive un testo intitolato *On Tom Tom and Film translations*. Si tratta di una breve analisi del film di Ken Jacobs, *Tom Tom The Piper's Son*. Film che per Mekas crea un precedente, quello che egli definisce «film translation».

«The film translation aspect opens unlimited possibilities. There will be translations of *Birth of a Nation*, of *Dr. Caligari*, of *Cleopatra*. I suspect the entire Hollywood production of the last eighty years may become just material for future film artists – at least for some of them»³².

³⁰ J. DERRIDA, *Firma evento contesto*, in ID., *Margini – della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, p. 410.

³¹ *Ibid.*, pp. 410-411.

³² J. MEKAS, *On Tom Tom and Film Translations*, in ID., *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*, Macmillan Company, New York 1972, p. 350.

Ma che cosa sono queste traduzioni di film, trasporti di film, se non degli «esergo»? Akira Mizuta Lippit parla proprio di questo in apertura del suo libro, rifacendosi alla famosa lettura che Derrida fa dell'esergo che Nietzsche aveva posto nel suo *Ecco Homo*³³.

«L'esergo infatti, dal greco *ex* (fuori) *ergon* (opera), fa riferimento a uno spazio al di fuori dell'opera, al di fuori del corpo essenziale dell'opera, e insieme parte di essa, in poche parole – parte e separata. Un esergo localizza uno spazio esterno che appare incluso nell'opera come suo fuori. Che tipo di opera e che tipo di fuori? [...] Possiamo immaginare un cinema che appaia come una serie di eserghi, elementi di un cinema essenziale che ha luogo tra opere – tra, di fianco, e al di fuori di esse – ma anche come lavoro del fuori, iscrizioni di un lavoro che illumina il fuori; opere che rendano il cinema visibile, e perciò possibile? Un cinema altrove, verso e dallo stesso cinema, segnato da questo passaggio nel fuori, non più cinema e ancora ad esso prossimo? Potremmo chiamare questo corpo d'opera un *ex-cinema*?»³⁴.

Credo che, nella loro tensione, nel loro lavoro di iscrizione, nel loro tempo cronico, iperreale, *Eureka* di Ernie Gehr (e *Tom Tom The Piper's Son* di Ken Jacobs) ne facciano parte.

³³ J. DERRIDA, *Otobiographies. L'insegnamento di Nietzsche e la politica del nome proprio*, Il poligrafo, Padova 1993, pp. 53-54.

³⁴ A. MIZUTA LIPPIT, *Exergue Ex-Cinema*, in ID., *Ex-Cinema. From a Theory of Experimental Film and Video*, cit., p. 1.

Giacomo Ravesi (Università di Roma Tre)

Lo sguardo di Medusa. Corpi, scultura, fotografia

«Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto»,
dicevan tutte riguardando in giuso;
«mal non vengiammo in Teseo l'assalto».

«Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso;
ché, se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi,
nulla sarebbe di tornar mai suso».
Dante Alighieri, *Inferno*, IX, 52-57

Questo saggio nasce da uno studio più ampio e ancora in corso intorno alla statuaria contemporanea intesa come risultato di un percorso espressivo interdisciplinare che esula dalla mera genealogia interna alla storia delle arti plastiche e si confronta – forse come mai era accaduto per un'arte come la scultura – con i prodotti e gli immaginari del cinema, delle arti visive e dei media attuali¹. Chi si avvicina alla statuaria degli ultimi decenni si accorge immediatamente di confrontarsi, non più con le tradizionali forme da piedistallo realizzate in marmo, bronzo o similari, ma con un'estrema eterogeneità di tecniche e manufatti: robot, manichini, schermi, macchine cinetiche, assemblaggi plastici, videoinstallazioni, performance, ecc².

In questo quadro, la fotografia e la scultura vengono tradizionalmente concepite come arti antitetiche: forme espressive che si basano su principi ontologici divergenti (arte allografica vs arte autografa), che elaborano forme e tecniche contrastanti (la bidimensionalità vs la tridimensionalità) e sviluppano

¹ Sui rapporti tra scultura, cinema, arti visive e media cfr. S. LIANDRAT-GUIGES, *Cinéma et sculpture. Un aspect de la modernité des années soixant*, L'Harmattan, Paris 2002; *Il marmo e la celluloide. Arte contemporanea e visioni cinematografiche*, a cura di M. Senaldi, Silvana Editoriale, Milano 2006.

² Per un'indagine introduttiva agli studi più recenti sulla scultura contemporanea cfr. *Quando è scultura*, a cura di C. Baldacci, C. Ricci, et al., Milano 2010; J. HALL, *The World as Sculpture. The Changing Status of Sculpture from Renaissance to Present Day*, Pimlico, London, 2000; *A Sculpture Reader: Contemporary Sculpture Since 1980*, a cura di G. Harper, T. Moyer, isc Press, New York 2006; F. POLI, *Le cinque anime della scultura*, Silvana, Milano 2007; M. TONELLI, *La statua impossibile. Scultura e figura della modernità*, Marinotti, Milano 2008.

modalità linguistiche differenti (arte del tempo vs arte dello spazio)³. Tuttavia fin dalla metà dell'Ottocento e in sinergia con le acquisizioni culturali, tecniche e progettuali del primo Novecento (dai panorami al cinematografo, dai padiglioni delle Esposizioni Universali alle architetture urbane), la fotografia ha teso verso la tridimensionalità scultorea (la stereoscopia e la fotografia dinamica futurista) così come la scultura ha integrato l'istantanea nei propri processi d'elaborazione progettuale. Esempio emblematico è il dispositivo della foto-scultura progettato da Francois Willème negli anni '60 dell'Ottocento, composto da una serie di macchine fotografiche disposte circolarmente intorno a un soggetto da ritrarre. Il modello veniva fotografato simultaneamente e a 360° e da ogni fotografia era realizzata una silhouette in legno che interrelata con le altre creava una struttura plastica e tridimensionale che diventava la trasposizione scultorea della persona fotografata. Recentemente ricostruito per la sua 'attualità' nei confronti dell'estetica contemporanea (si pensi all'effetto *bullet time* così abusato nel cinema contemporaneo), il dispositivo della foto-scultura ha d'altronde preannunciato anche le produzioni d'artista, dal momento che i suoi procedimenti d'elaborazione ricordano molto da vicino il metodo di lavoro dello scultore italiano Mario Ceroli.

Tali ricerche, seppur minoritarie e marginali, dimostrano una concezione ibrida e interdisciplinare delle relazioni tra fotografia e scultura, esplosa nella nostra contemporaneità sia in ambito industriale (gli sviluppi informatici di *modeling* e di *digital performance* utilizzati dal cinema mainstream e dai videogame⁴), sia d'artista. È intorno al ripensamento della nozione di corporeità che l'arte contemporanea genera una nuova cultura visuale nella figurazione del corpo. A partire dalla frattura operata dalla Body Art, i corpi subiscono una modificazione iconica e culturale, divenendo dei corpi mutanti nati dalla contaminazione – spesso estrema – di pratiche espressive, medial e tecnologiche⁵. È così che in particolare nella statuaria e nella ritrattista fotografica degli ultimi decenni molti artisti utilizzano congiuntamente il linguaggio fotografico e scultoreo.

Nel saggio si approfondiranno esclusivamente quattro linee di tendenza nella relazione tra statuaria e ritrattista contemporanea che si ritengono più interessanti e innovative per comprendere il panorama attuale. Tralasciando volutamente approfondimenti teorici e altre linee d'indagine anche decisive

³ Per un approfondimento di questo aspetto cfr. D. BAQUÉ, *La photographie plasticienne. Un art paradoxale*, Éditions du Regard, Paris 1998.

⁴ Su questo aspetto cfr. C. UVA, *Ultracorpi. L'attore cinematografico nell'epoca della digital performance*, Bulzoni, Roma 2011.

⁵ Cfr. F. ALFANO MIGLIETTI, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

ma che meriterebbero un'elaborazione a se stante (come la contaminazione con la performance, il gender e il travestitismo), l'analisi si concentrerà sull'opera di fotografi e scultori contemporanei differenti per nazionalità e generazione, ma accomunati da una circolarità interdisciplinare di motivi, precetti e dispositivi espressivi. Seguendo le elaborazioni più recenti dei *visual studies* contemporanei, lo studio si costituirà come un lavoro comparatistico, che confronta i prodotti della statuaria e delle arti visive odierne rintracciando contiguità formali e linee di forza comuni, anche in virtù delle formalizzazioni artistiche e tecnologiche caratteristiche del nostro presente. L'approccio iconografico permetterà di superare le mere disamine cronologiche, autoriali o contestuali, per valorizzare le ricorrenze e i rimandi figurativi, antropologici e culturali presenti tra le opere⁶.

Una prima linea di confronto tra statuaria e ritrattistica fotografica è rappresentata da quegli artisti che ne indagano i rapporti in una dimensione dichiaratamente *citazionista e meta-linguistica*. Lo scultore statunitense Seward Johnson realizza statue pubbliche di grandi dimensioni a partire da celebri fotografie o film o opere pittoriche. In questo caso è la scultura ad attribuire una plasticità fittizia e abnorme alla bidimensionalità fotografica, giungendo a un'ironica presa di distanza dal modello originario che suscita principalmente nello spettatore un interesse ludico nei confronti dell'opera d'arte che per una volta può essere 'visitata' dall'interno. Ugualmente ironico è l'approccio della fotografa statunitense Sharon Lockhart che nella serie *Lunch Break* fotografa da più prospettive l'allestimento di uno dei maestri dell'iperrealismo scultoreo come Duane Hanson arrivando alla totale irricoscibilità dei corpi statuari e umani. Sempre ludico ma maggiormente concettuale è l'approccio del fotografo austriaco Erwin Wurm che nella serie *One minute sculptures* si mette in posa o fa posare delle persone in posizioni ridicole e assurde, con l'ausilio di oggetti e pratiche non-sense che deridono condizioni e pratiche sociali e comunitarie condivise. L'effimera situazione quotidiana viene elevata all'eternità scultorea attraverso la stranezza fotografata, figlia di un gioco di paradossi estetici e concettuali. Anche il fotografo statunitense Spencer Tunick gioca con i corpi dei suoi modelli ritraendoli in pose che copiano quelle della statuaria tradizionale ma in contesti ordinari: gli spazi urbani

⁶ Sulla scelta metodologica cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, Paris 2008, tr. it. *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009 e Id., *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Éditions de Minuit, Paris 2000, tr. it. *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

o naturali, gli interni domestici, le vetrine dei negozi. In questo modo l'omaggio diventa dissacrazione di un canone di bellezza asservito alla conservazione museale.

Un secondo orientamento di ricerca si fonda sulla dimensione dell'*artificialità* che emerge quando il corpo umano viene ridotto alla condizione statuaria. Seppur precedente temporalmente al nostro orizzonte di ricerca non si può non ripartire dal noto fotografo statunitense, Robert Mapplethorpe che ha elaborato una tipicità esclusiva nel ritrarre i corpi – in particolare maschili – di statue e di uomini declinandoli sotto una stessa chiave rappresentativa dove è lo stesso corpo maschile a essere trattato come una scultura attraverso precise scelte di linguaggio fotografico (composizione, taglio prospettico, punti di vista, esposizione) che ne hanno fatto un'icona della cultura gay e sadomaso. Seppur ridotti a statue i corpi delle fotografie di Mapplethorpe mantengono una forte carica sessuale e organica, mentre le immagini digitali manipolate dalla coppia Aziz+Cucher (Anthony Aziz, statunitense e Sammy Cucher, sudamericano) perdono gli organi della comunicazione, dell'espressione e della riproduzione. I due artisti privano i loro modelli di occhi, bocche e sesso consegnandoli all'inorganicità di una condizione scultorea prossima a quella di un manichino: perfetto, lucido e funzionale nella sua artificialità d'arredo.

L'artificialità del corpo è spesso rappresentata nell'arte contemporanea attraverso immagini di corpi statuari in frantumi. Un antecedente l'ha promosso sul finire degli anni '90 il noto regista di videoclip Chris Cunningham che in *Africa Shox* (Leftfield, 1998) racconta di un uomo che si aggira in una metropoli vedendosi distruggere il corpo come se fosse di porcellana. Questo aspetto avrebbe poi aperto in Cunningham e in molti altri artisti la deriva del corpo cyborg, post-umano con contaminazioni tecnologiche e innesti robotici e mediali⁷. Si affida all'effetto shock e perturbante anche la fotografa tedesca ma statunitense d'adozione, Julia Fullerton-Batten che per le campagne pubblicitarie e di sensibilizzazione utilizza foto di bambini e di uomini con delle porzioni di corpi in frantumi a simboleggiare una condizione umana fragile e da salvaguardare. Sostanzialmente identica nella forma ma opposta come intenzione espressiva è la serie fotografica *Still life* (2009-13) realizzata dal noto fotografo statunitense David LaChapelle dove sono le maschere della cultura

⁷ Solo per una disamina introduttiva e recente al vasto panorama di studi cfr. D. HARAWAY, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, tr. it. *Manifesto Cyborg*, Feltrinelli, Milano 1995; R. BRAIDOTTI, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2014; R. MARCHESINI, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

mediatica e politica americana a diventare dei manichini parzialmente frantumati e riposti in scatole di cartone. La riduzione a statua in questo caso definisce un approccio irriverente e sarcastico nei confronti di un immaginario da demonizzare.

Il terzo campo d'interesse è l'*organicità*. Correlativo dell'artificialità, in tale indirizzo è il corpo statuario a evidenziare una paradossale condizione organico-biologica. Simon Costin è un art director e scenografo di fama internazionale, noto per la natura concettuale dei suoi progetti editoriali, fotografici e di alta moda. Negli anni '90 realizza una serie di fotografie manipolate digitalmente in cui si richiama alle esperienze della body art più estrema ma con un illusionismo tecnologico che giunge a un punto rappresentativo di non ritorno: il corpo umano è ridotto a manichino sanguinate, puro oggetto di carne, vivo nella sua disfunzionalità.

In anni più recenti gioca sempre con l'illusionismo fotografico-digitale, il fotografo marocchino Hicham Benohoud che nella serie *Inter-version* trasforma i suoi autoritratti in volti e corpi modificati, che svelano un'interiorità astratta, inorganica, processata da un linguaggio computerizzato che dimostra la natura sintetica di un corpo di cartone vuoto. L'ultimo film di Jonathan Glazer, *Under the Skin* (2013) presenta una stessa sequenza finale dove un alieno esce dall'interno del corpo della protagonista femminile, Scarlett Johansson, come se si trattasse di una scatola vuota. In questo caso sono proprio i software informatici utilizzati (Photoshop, After Effect, ecc.) a condurre diversi artisti a soluzioni figurative convergenti. Anche il noto artista inglese, Damien Hirst, da sempre interessato ai processi di morte e conservazione di un corpo, ha utilizzato sia la fotografia, sia la scultura per creare uno «shock iconico» nella rappresentazione di corpi femminili. Per la prestigiosa copertina di un numero della rivista TAR, l'artista ha scisso il ritratto della modella Kate Moss, aprendo sul suo volto una sezione anatomica che ne evidenzia muscolatura e tendini. Concettualmente identica è anche *The Virgin Mother*, l'enorme scultura in bronzo collocata a Burlington House a Londra, alta 12 metri e raffigurante una donna nuda incinta. I processi anatomici vengono mostrati nella loro analitica funzionalità vitale, negando le tradizionali chiavi interpretative nei confronti della raffigurazione del corpo di una modella (erotismo, glamour, ecc.) e di una nascita (calore, maternità, protezione).

Sono totalmente perturbanti invece le opere scultoree di Simone Racheli e John Isaacs. Racheli è un pittore iperrealista fiorentino che ha prodotto degli oggetti scultorei di uso comune (ferri da stiro, appendiabiti, asciugacapelli, poltrone) dipinti come se fossero rivestiti di carne

umana. L'organicità di un corpo vivente accostata ad un contesto oggettuale genera nello spettatore uno spaesamento: gli oggetti sono avvertiti allo stesso tempo come familiari ed estranei cagionando angoscia unita ad una sensazione di confusione e separazione. Isaacs è uno scultore inglese che prima di intraprendere la carriera artistica ha studiato biologia. Le sue opere ritraggono mostruosità gonfie e deformi che sembrano essere il risultato di imprevedibili mutazioni genetiche. Sculture allo stesso tempo viscerali e iperrealiste, mescolano il linguaggio dei modelli anatomici alle raffigurazioni del genere horror, scalfendo la validità della ricerca scientifica per rivelare una situazione angosciante. Seppur privata dell'aspetto sanguinolento e deforme, una organicità abnorme e iperbolica si ritrova anche nella serie *Hope & Fear* (2004) realizzata dal fotografo inglese Phillip Toledano. Si tratta di fotografie che vogliono esternare i desideri nascosti e paranoici che sono alla base della società americana contemporanea. Per fare questo, l'artista progetta con l'ausilio della manipolazione fotografica digitale, delle figure che innestano sulla fisicità umana un'alterazione oggettuale originando una ieratica e sarcastica critica sociale. Il desiderio inappagante e paranoico viene «carnalizzato» nelle raffigurazioni fotografiche traducendo l'alterazione psichica di una comunità attraverso la rappresentazione di un corpo patologico e mutante dove emerge, in maniera di volta in volta, allegorica, sarcastica e traumatica, la passione per le armi, la mania di bellezza, la voglia di essere ascoltati, protetti, amati.

L'ultima linea di ricerca è lo sviluppo di *dispositivi tecnologici di mixed media* che ricorrendo alla manipolazione digitale uniscono tecnologicamente la forma scultorea con quella fotografica. Gregory Barsamian è un artista statunitense che realizza delle installazioni cinetiche basate su una serie di sculture che simulano le varie fasi di un movimento e che si muovono velocemente illuminate da una luce stroboscopica, riproducendo nello spettatore l'effetto percettivo della crono-fotografia e dei dispositivi pre-cinematografici come lo zootropio. Introducendo il movimento reale e illusorio (la macchina cinetica e l'effetto stroboscopico), Barsamian riscatta i principi elementari della scultura e della fotografia (il calco statuario e la posa fotografica) e li ibrida in un'esperienza spettatoriale inedita che rilancia il cinema e le arti plastiche in un ambito tecnologico avanzato. Recupera invece il fascino dell'istantanea, Fabio D'Orta nel videomusicale *Brucerò per te* (Negrita, 2011). Tramite un processo di post-produzione, i corpi dei musicisti e delle comparse sono raffigurati attraverso l'ausilio di tante polaroid appese a dei fili e affiancate che ricostruiscono la figura umana nella sua interezza. Come in un mosaico tridimensionale, i corpi

scomposti, sospesi e immobilizzati in un'innaturale staticità ieratica acquistano un valore plastico e concepiscono un'opera ibrida, data dall'intreccio tra fotografia, scultura e informatica. Gioca con la tecnologia informatica, anche Donato Sansone, animatore e regista sperimentale, che in *Portrait* (2014), ultima sua serie video-fotografica, mette in scena personaggi surreali e grotteschi che sembrano liquefarsi o dissolversi nella loro staticità. I riferimenti vanno dalla pittura di Francis Bacon alla scultura e alla fotografia dinamica futurista, ma aggiornati con le possibilità e potenzialità tecnologiche delle immagini di sintesi. La sovrapposizione sincronica e deformante delle varie superfici plastiche dei volti ritratti restituiscono una corporeità anomala e disturbante nata dalla contaminazione figurativa tra arti pittoriche e plastiche ma rilette principalmente attraverso una rinnovata cultura tecnologica che assomma immaginari mutuati dai videogiochi, dai fumetti, dalla grafica editoriale e dal web.

Che siano costituiti di marmo, di carne, di silicone o titanio, di polaroid o stampe digitali, i corpi della statuaria e della ritrattistica fotografica degli ultimi decenni condividono un immaginario comune che attraversa le pratiche e le culture visuali, estetiche e tecnologiche dell'arte contemporanea e ne rilancia le ibridazioni e gli sconfinamenti teorici e epistemologici.

Flavio De Bernardinis
(Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma)

Fotografia/Drammaturgia

L'ipotesi è che la fotografia, e il cinema, abbiano posto immediatamente la questione di una svolta «drammaturgica» all'interno della mappa delle arti contemporanee. Per entrare subito nel merito, e per configurare cosa si intende, e intendiamo, per «drammaturgia», rileggiamo una celebre pagina che Federico Fellini, giovane collaboratore, dedica al suo maestro Roberto Rossellini, sul set di *Paisà*:

«Rossellini cercava, inseguiva il suo film in mezzo alle strade, con i carri armati degli alleati che ci passavano a un metro dalla schiena, gente che cantava e gridava alle finestre, centinaia di persone intorno che cercavano di venderci o di rubarci qualcosa, in quella bolgia incandescente, in quel formicolante lazzeretto che era Napoli, e poi Firenze, Roma [...] Questo faceva Rossellini: viveva la vita di un film come un'avventura meravigliosa da vivere e simultaneamente da raccontare»¹.

Annamaria Cascetta scrive che «drammaturgia è il risultato di un'operazione di scrittura a ridosso dell'azione»². Che il film sia un'avventura meravigliosa da vivere e simultaneamente da raccontare, come dice Fellini, diventa più di una semplice suggestione dell'allievo nei confronti del maestro. Se ne ricava un dato preciso. La sceneggiatura è comunque un testo di servizio, qualcosa che anche in presenza di un copione rigorosamente stabilito, il set riformula attraverso codici autonomi e indipendenti dal testo verbale. La pratica rosselliniana mette bene in evidenza tale condizione. Il set è la dimensione «da vivere e simultaneamente da raccontare»: in breve, il set è il luogo in cui scrittura e azione interagiscono. La scrittura cinematografica, un oggetto di studio teorico, ossia costruito dall'analista, così, è il «racconto del set» ossia quella scrittura che narra il ritmo, complesso, dell'ambiente in cui l'operazione cine fotografica si dispiega, si 'installa', e fa performativa. Diremo fra poco perché «ambiente», prima

¹ F. FELLINI, *Fare un film*, Einaudi, Torino 1980, p. 45.

² A. CASCETTA, L. PEJA, *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Le Lettere, Firenze 2003, p. 57.

ancora che «spazio». È evidente come la fotografia abbia 'istituito' tale dimensione drammaturgica: dall'«esser stato» di Barthes alla «prossimità di ciò che è dello stesso genere» di Benjamin, la fotografia è racconto di una «presenza» la presenza sia di sguardo fotografico sia di ambiente fotografato, che interagiscono là dove si inscrivono l'uno nell'azione, nella performance, dell'altro. La fotografia, e quindi il cinema, sono le arti, e le tecniche, che pongono subito in atto la svolta drammaturgica, ossia di una scrittura a ridosso dell'azione, e parimenti di un'azione che si fa atto narrativo nell'istante stesso in cui si produce.

In breve, la questione è quella di collocare nella fotografia (e nel cinema) le matrici di una drammaturgia, di cui le performance e le installazioni, e in generale tutti gli eventi cross mediali, in una parola l'arte contemporanea, costituiscono una estensione (come il cinema è una estensione della fotografia).

Per delineare meglio questo percorso, ci affidiamo alla storia dell'arte pensata e scritta da Giulio Carlo Argan, a parer nostro ancora di grandissima attualità. Secondo la definizione di Argan, l'arte occidentale è fondata su un paradigma molto preciso: si dà ciò che si dice «arte», quando accade che un soggetto viene a porre un oggetto nello spazio, e con questo intrattiene una relazione di tipo conoscitivo. L'arte contemporanea ha oltrepassato tale condizione: l'arte ha ecceduto le coordinate dello «spazio», ovvero una dimensione caratterizzata dal rapporto soggetto/oggetto, per accedere a ciò che Argan chiama l'«ambiente», ovvero un «campo indifferenziato di forze in azione»³.

La pop art è stata l'ultima grande poetica dell'arte tradizionalmente intesa, quella che segna la conclusione di ciò che lo stesso Argan chiama il «ciclo storico dell'arte»: ovvero, la poetica della consunzione dell'oggetto nelle spire della società di massa, e il suo sganciamento da ogni rapporto conoscitivo, e produttivo, con il soggetto.

Venuto meno il rapporto tra soggetto e oggetto, viene meno anche la distanza che tale rapporto misurava, e quindi il concetto di spazio, che è la risultante della distanza stessa. Allo spazio succede l'ambiente, ovvero una dimensione «indistinta», dove la relazione tra soggetto e oggetto può essere uno degli aspetti del problema, ma non più il dato costitutivo, e fondativo, della relazione stessa.

La fotografia e il cinema, questo adesso è ciò che eccede la riflessione arganiana, assumono l'eredità della fine del ciclo storico dell'arte tradizionalmente intesa. Allo spazio prodotto dal rapporto soggetto/oggetto, succede l'ambiente, campo indistinto di forze in azione, in cui uno «sguardo», che

³ G.C. ARGAN, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1975, p.679.

è qualcosa di infinitamente di più, o meno, di un soggetto, invece di porre un oggetto nello spazio, 'si pone' (si iscrive) come campo di energia, in una zona indistinta, il set, che a propria volta, si pone (si iscrive) quale campo di energia lungo, o meglio attraverso, le traiettorie dello sguardo. Drammaturgia, allora, è la funzione che riguarda la simultaneità dell'immersione dello sguardo nel set, e del set nello sguardo. Più che un rapporto, o una relazione, nel senso «storico» predetto, presumibilmente un'interfaccia.

Il set, così, è una delle configurazioni possibili di ciò che Argan chiama l'ambiente: non è la dimensione in cui porre un oggetto e trattare con questo una relazione di tipo conoscitivo. È la zona dove far agire delle traiettorie di energia, dallo sguardo all'ambiente e viceversa, che non costituiscono un oggetto artistico propriamente detto, ma un'esperienza percettiva in continuo mutamento.

«Campo indifferenziato di forze in azione», così, è formula che chiama direttamente in causa la funzione drammaturgica, ed è anche un'accettabile descrizione di quello che si chiama il set. Per restare alla fotografia, l'artista fotografo è colui che, nell'istante dello scatto, agisce e narra in un rapporto con lo spazio che non è più semplicemente «spaziale», ma evidentemente «ambientale». Lo spazio della fotografia è inevitabilmente in fieri, sottoposto alla pressione di un campo di forze in azione, all'interno del quale è collocabile lo stesso fotografo.

All'interno di siffatta dimensione ambientale, così, la funzione estetica non può che essere innanzitutto drammaturgica, nell'accezione accennata, quella di una scrittura a ridosso dell'azione. Il racconto del set mentre il set agisce e si trasforma.

La visione felliniana del Rossellini in azione sui set di *Paisà*, in questo senso, risulta ben più che una suggestione seducente: il set napoletano, o fiorentino, è l'ambiente dove l'artista, Rossellini, interagisce con la «bolgia incandescente», e nel momento in cui la vive, ne fa esperienza, e nell'istante in cui ne fa esperienza, produce e sviluppa la capacità narrativa adeguata all'evento in corso. In questo senso, lo spazio non è elemento costitutivo l'estetica del cinema, che sarebbe fondata, in termini arganiani, sull'ambiente, ma funzione dell'atto narrativo in azione.

Il fotografo, o il regista, sempre nei termini di Argan, non si comporta come l'artista della tradizione occidentale che «pone un oggetto nello spazio», qualificando sia quello che questo attraverso la propria «intenzionalità». La «regressione dalla nozione distinta di spazio alla nozione indistinta di ambiente»⁴ è la regressione dalla «scena», come luogo dell'organizzazione sintattico/spaziale del

⁴ Ivi.

mondo, al set, luogo del mutamento aleatorio/ambientale della realtà. Dalla funzione «teatrale» di uno spazio che deve essere narrato solo «perché» è stato logicamente rappresentato, alla funzione drammaturgica di un ambiente che deve essere narrato solo «mentre» viene avventurosamente vissuto.

La fotografia, e il cinema quale propria estensione, hanno immediatamente realizzato questo mutamento, ben prima che la pop art, sempre secondo il filo conduttore arganiano, lo mettesse in scena nell'ultima, lucidissima, fase dell'arte occidentale, presa a rappresentare il proprio commiato dal ciclo storico soggetto/oggetto/spazio.

L'intenzionalità estetica certo rimane, ma sollevata dalla condizione tradizionale di porre un «oggetto» distinto nello spazio. Tanto che la pop art infatti proprio «questo» rappresenta, la negazione della distinzione tra oggetto e spazio. L'intenzionalità estetica si deve concentrare su un «evento», che ha i caratteri dell'ambiente, e le caratteristiche del set.

Concludiamo questa breve ipotesi, assai sommaria, con un esempio, esempio tratto dall'arte fotografica, riguardante l'attività della fotografa ebrea italiana Federica Valabrega, autrice del progetto *Daughters of the King*, 2013: un viaggio attraverso la figura e il ruolo della donna nei luoghi dell'ortodossia ebraica, tra Stati Uniti, Africa, Europa, Israele.

Scrive così Valabrega:

«*Daughters of the King* iniziò quella sera, in quel preciso momento, anche se non scattai nessuna foto, in casa di Chani Garelik [moglie del Rabbino Yossi, Brooklyn, New York, nda] che pur proibendo di fotografarla, divenne in qualche modo la mia musa ispiratrice, ma non mi concesse mai di fotografarla. Nei mesi successivi le feci spesso visita, iniziai a entrare a far parte delle vite di queste donne che incontravo nelle vie di Brooklyn e che poi cominciarono a invitarmi a cena e ai matrimoni, come se fossi diventata parte del loro mondo»⁵.

L'artista entra così a far parte dell'ambiente che deve condividere e narrare al tempo stesso. Valabrega si insinua nei luoghi dove la donna ebrea sta a contatto con i codici dell'ortodossia, e 'installa' il proprio sguardo nel «set» della tradizione ortodossa. La scrittura, a partire da tale installazione, consiste in un doppio confronto, tra lo sguardo dell'artista e il set della condizione ambientale.

La fotografia 48 (Fig. 1) evidenzia molto bene l'installazione dello sguardo di Valabrega negli ambienti in cui ne va del 'femminile' a contatto con l'ortodossia. Una ragazza bionda viene pettinata, una donna vezzeggia un bambino, una terza donna, tagliata dalla luce, sembra vegliare sullo

⁵ F. VALABREGA, *Daughters of the King*, Burn Books, New York 2013, p. 2.

sfondo. La ragazza bionda sorride guardando in macchina, mentre il bianco e nero, con i suoi netti contrasti, conferisce a tutta la figura la consistenza di un *collage*, come se ci si trovasse di fronte a elementi rigorosamente «eterogenei», che tuttavia sono compresi e con-fusi nel medesimo ambiente. Una definizione, già, del femminile nella situazione dell'ortodossia ebraica?

Nella foto successiva, 49 (Fig. 2) si vede la ragazza bionda in abito da sposa che avanza in un corridoio. È lei che si installa nello sguardo di Valabrega, o viceversa? La funzione drammaturgica è palindroma.

Questo, dunque, sembra accadere. Valabrega, giovane donna ebrea italiana, viene ammessa nell'ambiente dell'ortodossia in funzione di artista fotografa, facendo dello spazio dell'ortodossia stessa un ambiente ibrido, interfaccia di sguardo fotografico e set fotografato. La «scrittura fotografica» di Valabrega, così, è un oggetto teorico costruito dall'analista, sulla base delle fonti a disposizione. La scrittura fotografica è evento in azione: poiché «drammaturgia» è «scrittura a ridosso dell'azione», allora l'oggetto teorico deve riguardare la modalità drammaturgica. Tale dimensione della drammaturgia potrà essere anche classificata, a seconda che l'analista individui la funzione poetica dominante corrispondente: può essere qualcosa come una «condivisione» (Capa), un «confronto» (Cartier-Bresson), un «conflitto» (Toscani), una «trasfigurazione» (Arbus) una «configurazione mitica» (Atget), una «pietrificazione» (Newton), e così via.

Nel caso di Valabrega, siamo in presenza di una funzione poetica dominante di carattere «identitario»: «Nelle mie fotografie ho cercato di superare gli stereotipi sull'ortodossia, mostrando queste donne in tutta la loro bellezza e carica spirituale al di là dei limiti proposti dalla religione e le severe leggi dell'immagine sacra»⁶, fino a quando «loro hanno capito che ero interessata a esplorare le mie radici ebraiche»⁷. Lo sguardo di Valabrega, così, agli esordi «intrusivo» per l'improvvisa installazione sul set dell'ortodossia, nel cammino esplorativo in cui consiste il progetto *Daughters Of The King*, si performativizza in uno sguardo «speculare», in cui lo specchio non è riflesso del visibile, ma scavo nelle radici.

Ciò risulta particolarmente evidente nella fotografia 64 (Fig. 3), che non a caso chiude il catalogo: «Pessie fa le piroette di fronte alla foto del Rebbe Lubavitch Menachem Mendel Schneerson nella sala da ballo del suo matrimonio. È usanza per le donne religiose di Crown Heights a Brooklyn fare due passi di ballo con il loro "padre adottivo", si dice che porti fortuna per il matrimonio»⁸.

⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁷ *Ivi.*

⁸ VALABREGA, *Daughters of the King*, cit., p. 8.

La ricerca di Valabrega è «ricerca del padre», e la foto 64 è il fulcro della ricerca medesima: la sposa danza con il ritratto del Rabbino e a propria volta lo sguardo di Valabrega danza con questo doppio riflesso, la figura femminile che accenna a una dinamica coreografica spiraliforme, e il «Padre adottivo» che la tiene sotto di sé, all'interno del cuneo della propria immagine, nelle cui *spire*, appunto, la ragazza si libra libera, e al tempo stesso rimane saldata al proprio posto.

La fotografia di Valabrega, così, è lo spazio drammaturgico del Sé, come scrive Giacomo Marramao, in cui i ruoli dell'autore, dell'attore, del personaggio, della scena culturale si sollevano dall'iter rappresentativo (questo sì, debitore, secondo la teoria mcluhaniana della fotografia, di una sintassi proveniente dall'esterno) per accedere a una dimensione non teatrale, ma «teatrica».

Nel caso di Valabrega, donna ebrea italiana, che attraverso *Daughters Of The King* tenta di esplorare la propria identità, la questione è certo evidente: Marramao scrive che occorre

«lasciarsi alle spalle l'immagine dell'io come mappa spaziale stabile [per noi conta molto quel «spaziale»] a vantaggio di una mappa in costante decostruzione-ricostruzione [...] un'identità come successione di “io” contingenti e parziali. Ognuno di noi non ha tanto un'identità che “si fa” nel tempo, ciascuno di noi piuttosto è composto di soggettività part-time, una pluralità di “io part-time”. La nozione è quella di *multiple-self*: un Sé al tempo stesso individuale e irriducibilmente multiplo. All'interno di ogni “identità” convivono, coabitano più identità. L'io è una cavità teatrale dove riecheggiano imperativi, valori e quadri normativi diversi, provenienti da tradizioni “asincrone” che possono essere compatibili o incompatibili»⁹.

«Teatrale» qui non sta per rappresentazione, ma per «presentazione», nel momento in cui gli imperativi e i valori che echeggiano si presentano: «ambiente teatrale», campo di forze in cui le «identità» si presentano e riecheggiano, permanentemente in transito.

La modalità di organizzazione del senso non può che essere una drammaturgia, ossia «progetto e pensiero», qui in transito su una scena multipla. Nel caso di Valabrega, le radici oscillano là dove il senso è un riecheggiare di imperativi e valori che non si fissano mai in uno spazio infine rappresentativo, e in una identità finalmente codificata.

Nell'ultima fotografia che presentiamo, la 53 (Fig. 4), due donne bagnate nelle acque del Mar Morto: le funi con i galleggianti disegnano

⁹ G. MARRAMAIO, *Confini dell'identità e della differenza*, «gomorra», 1998 (1), pp. 36-37.

una sorta di «cono rovesciato» all'interno del quale le due figure femminili sembrano una il riflesso speculare dell'altra: «Una donna di valore è come la barca di un mercante; trasporta la sua essenza da lontano [da *Una donna di valore*, canzone che il marito canta alla moglie prima di Shabbat]»¹⁰.

La 53, all'interno della poetica di Valabrega è certamente una fotografia allegorica, allegorica di tutto il percorso di *Daughters Of The King*: il cono rovesciato tracciato dai galleggianti è lo sguardo, al cui vertice c'è la sagoma di una figura femminile che è speculare rispetto a quella posizionata alla base. Questo sguardo, infatti, non appartiene né all'artista, né al set: come un' «essenza da lontano», libero da identità vincolanti, ha configurato, quasi implodendo, il proprio schema drammaturgico, la scrittura che si fa azione, e l'azione che si fa scrittura.

¹⁰ VALABREGA, *Daughters of the King*, cit., p. 8.

Maria Ida Catalano (Università della Tuscia)

*Tra la parete e la pagina.
L'arte per la fotografia nell'Italia degli anni Trenta*

Pagina bianca, tela vuota, parete nuda sono – secondo le parole di Valentina Parisi¹ – cellule germinali di nuovi mondi possibili: i mondi della modernità. Rappresentano dimensioni produttive per l'esperienza estetica e, nel corso dei primi decenni del Novecento, appaiono luoghi frequentati da pensieri di poeti ed artisti. Territori antinaturalistici per elezione, sono superfici e spazi che offrono alla mente la massima apertura². Mostrano confini mobili ed illimitati, eppure disposti al riempimento, carichi di un potenziale che potrà anche azzerarsi in valori estremi di assoluta autoreferenzialità. Dentro quei vuoti, quelle superfici assolute, il secolo breve fonderà i suoi ritmi secondo nuove misure astratte, scandite pure da segni ed intervalli che, secondo le parole di Celant, hanno divorato nel tempo «la cornice, il muro, l'ambiente e l'architettura», costituendo «l'universo del discorso allestitivo»³. Un universo divaricato tra i due estremi della contemplazione (la cosiddetta età «del silenzio e della de materializzazione») e della reazione provocata dalla violenza, dai bagliori o dalle tenebre di una esplosione di segni ed immagini⁴. Nel corso degli anni Trenta, anche in Italia, tali estremi verranno attraversati nella pluralità linguistica del campo estetico allestitivo, luogo privilegiato di una sperimentazione visiva e progettuale che, nella tendenza all'esercizio trasversale⁵, rinverrà

¹ V. PARISI, *Nel bianco, La semantica dello spazio vuoto in Marina Cvetaeva e nell'avanguardia figurativa russa*, «Leitmotiv», 2001 (1), pp. 198-218, <<http://www.ledonline.it/leitmotiv/>> (ultimo accesso 05.02.2018).

² A. BALZOLA, *L'utopia della sintesi delle arti dai romantici alle avanguardie storiche*, in A. BALZOLA, A.M. MONTEVERDI, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano 2004, pp. 25-63. Andrea Balzola rimanda alla assimilazione presente già in Mallarmè tra scena vuota e pagina bianca per la «messinscena della pura poesia» (p. 34).

³ G. CELANT, *Artmix: flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano 2008, p. 116.

⁴ *Ibid.*, pp. 127-128.

⁵ G. MURATORE, *Prefazione*, in *La casa Elettrica e il Caleidoscopio. Temi e stili dell'allestimento in Italia dal razionalismo alla neoavanguardia*, a cura di M. Rinaldi, Bagatto Libri,

al cinema⁶, così come si rivelerà pienamente aggregante per la fotografia. La cultura italiana dell'allestimento si combinerà infatti con le infinite strade della nuova estetica fotografica, dove la ripresa dell'arte – l'arte per la fotografia (Benjamin) – intercederà i cambiamenti storiografici in atto. La nascita di un modo nuovo di conoscere e di guardare spingerà a presentare, nel corso del decennio, sia l'opera che la sua immagine, come nude, prive cioè di qualsiasi alone o forma di ornato tradizionali, sensibili a quelle estreme «assenze», ribaltabili in forme di «presenze» (oggettuali, oniriche o metafisiche) volte alla congestione di una provocante continuità ottica⁷.

Nel segno di un cambiamento radicale, che intendeva riconsiderare l'arte antica e moderna col superamento della visione documentarista ed archeologica di matrice ottocentesca, in Italia, i nuovi linguaggi subiranno l'ondata critica incentrata sul giudizio di valore influenzata dal pensiero di Croce, mentre, la nozione di arte come fenomeno vivente veniva a galla nell'alternativa della prospettiva fenomenologica del pensiero di Antonio Banfi⁸. Intrecciate con queste coordinate teoriche e critiche assimilate dai protagonisti del Movimento Moderno, nelle pause calibrate di una nuova sintassi di reticoli⁹ o nel sovrapporsi incalzante di linee trasversali, quando era attiva una componente futurista, nel vuoto o nel pieno spaziale, architettonico e tipografico, la parete e la pagina troveranno con la nuova

Roma, 2003 p. 10.

⁶ Nel corso del decennio, i rinvii al cinema assumeranno significati plurimi in Europa come in Italia. Una traccia di lavoro particolarmente interessante per la cultura italiana appare nello studio di Marco Rinaldi (*La casa Elettrica e il Kaleidoscopio*, cit., p. 21) che invita a considerare le contaminazioni tra allestimenti per le mostre e quelli per scenografie teatrali e cinematografiche, di cui fornisce un esempio concreto nel riuso da parte della casa produttrice Titanus dei materiali per l'allestimento delle mostre al Circo Massimo. A conferma di questa prospettiva di lavoro, come si vedrà oltre, si è trovata coinvolta l'Impresa Teatrale Ponti per allestimenti di Giuseppe Pagano.

⁷ CELANT, *Artmix*, cit., p. 118.

⁸ Sull'influsso della critica crociana e dell'estetica fenomenologica per generazione di artisti e critici negli anni Trenta in Italia si veda M.I. CATALANO, *Una scelta per gli anni Trenta*, in *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, a cura di Ead., Gangemi, Roma 2013, pp. 25 ss.. Per la polemica tra Croce e Banfi cfr. in particolare R. ASSUNTO, *L'estetica "milanese" e l'estetica "napoletana". Alcuni riflessi della polemica Croce-Banfi nella storia della cultura italiana*, in *Antonio Banfi e il pensiero contemporaneo. Atti del Convegno di Studi banfiani, Reggio Emilia, 13-14 maggio 1967*, La Nuova Italia, Firenze 1969, pp. 373-390.

⁹ A. ANGELINI, *Il «Reticolo Razionalista»*. *Astrazione e classicità della struttura a telaio nell'Architettura Moderna in Italia*, Università IUAV di Venezia Facoltà di Architettura, Corso di Laurea in Scienze dell'Architettura, A.A. 2012/2013, Laboratorio di Progettazione Architettonica 1E, Elementi di Progettazione architettonica e caratteri tipologici, <www.academia.edu/4346683/II> (ultimo accesso 05.02.2018).

estetica fotografica un elemento linguistico di congiunzione e rinvio. Si trattava di una fotografia appunto «critica» e «vivente», scriverà Edoardo Persico, capace di veicolare uno «stato reale di momenti fantastici»¹⁰, nitida perché antiretorica ed anti illustrativa, in dialogo con una progettualità in fermento durante tutto l'intenso lavoro del decennio.

Nella teoria della fotografia e del cinema europei, già dagli anni Venti, il problema della visione, la «coscienza ottica», erano divenuti un vero e proprio *topos*¹¹, determinando forti cambiamenti di rotta sul fronte epistemologico e scatenando un ampio dibattito, che coinvolgerà storici, artisti, teorici e storici dell'arte¹², questi ultimi implicati pure nel confronto con l'ampliamento visivo prodotto dalla radiografia applicata all'opera d'arte introdotta dal 1914 a Weimar, Francoforte, Amsterdam, Parigi, Vienna e poi diffusa anche in Italia, soprattutto dopo il 1930¹³. La stessa radiografia, di cui oltreoceano si discuteva la valenza estetica¹⁴, aveva interagito con la fotografia nella grande mostra internazionale di Stoccarda del '29, *Film und Foto*, con l'immagine di uno scheletro umano di dimensioni naturali situata nella prima sala curata da Moholy Nagy, che presentava i diversi generi e le più svariate tecniche di ripresa contemporanei¹⁵. Ma la fotografia, tra le molteplici strade dei nuovi percorsi europei, sarebbe servita pure alle strategie conoscitive di Aby Warburg incentrate su quelle famose immagini appuntate provvisoriamente su pannello ed esposte nella sua biblioteca ad Amburgo. Qui, la dimensione del provvisorio teneva aperto il gioco di un sapere esplorato visivamente, percorrendo il tempo dall'età sumera fino alla contemporanea ed attraversando lo spazio della stessa Europa, del Mediterraneo e delle altre culture d'oltre oceano. Le inquadrature, i margini neri, gli spazi disuguali, che circondavano la presentazione

¹⁰ G. VERONESI (a cura di), *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, (I), Edizioni di Comunità, Milano 1964, pp. 269, 276.

¹¹ A. SOMAINI, *Introduzione*, in W. BENJAMIN, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, p. XXV.

¹² ID., *Fotografia e cinema*, in BENJAMIN, *Aura e choc*, cit., p. 205.

¹³ M.B. DE RUGGIERI, *Per una storia delle indagini diagnostiche*, in *Diagnostica artistica: tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, a cura di M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, C. Falcucci, Palombi, Roma 2002, p. 47; M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI, *Il pensiero critico e le ricerche tecniche sulle opere d'arte a partire dalla Conferenza di Roma del 1930*, in *Snodi di critica*, a cura di Catalano, cit., pp. 107-149.

¹⁴ A. BURROUGHS, *Some Aesthetic Values Recorded by the X-Ray*, «Art Studies», 1931 (VIII), pp. 61-71. Per notizie su Burroughs cfr. F.G. BEWER, *A Laboratory for Art: Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950*, Cambridge, Harvard Art Museum, 2010.

¹⁵ *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, a cura di A. Mauro, Contrasto, Roma, 2014, p. 134.

delle immagini fotografiche, sono state oggetto delle recenti riflessioni di Monica Centanni¹⁶. Sotto il profilo grafico, l'insolita esposizione, cui corrispondeva la stessa concezione dell'Atlante, dimostrava – scrive la studiosa – «come il processo critico si rivela del tutto refrattario ad una scrittura continua». Così, sempre secondo le parole della Centanni, sarà «la calcolata separazione di un elemento dall'altro» a costituire la strategia retorica in cui «al periodare armonico costruito su rapporti gerarchici di ipotassi» subentrava «l'attenzione al bordo, alla faglia critica», dove ogni caso rivelava la sua specifica zona di segretezza, in una sorta di negoziazione delle immagini rispetto alle proprie dimensioni e alla calcolata distanza dalle altre. Il lessico adottato da Warburg, per quanto disinteressato ad ogni valenza estetica espositiva e tutto teso alla costruzione della sua singolare mappatura, era comunque quello di un allestimento, dove l'inquadratura ed il ritmo degli intervalli svolgevano di volta in volta, grazie alla mobilità delle fotografie, una funzione diversa. E se nell'affollamento delle immagini Warburg appariva seguire una modalità ormai desueta, l'idea tutta moderna del montaggio con la sua produttiva indeterminazione finiva col sovvertire dall'interno ogni linguaggio tradizionale. Il vuoto della storia, quel *vacuum* carico di energia, scrive la Centanni, affine alle tante altre forme di assenza che il Novecento proponeva, mostrava allora il suo segno, per dare spazio anche qui alla forza del pensiero, alla possibilità di costruire nessi fino ad allora impensabili per l'ancora giovane disciplina della storia dell'arte.

Aggiornata sugli esiti dell'avanguardia europea¹⁷, per il tema della ripresa dell'arte l'Italia cercava una sua strada. Nel paese, lungo il quarto decennio del secolo, con l'abolizione dei margini nella stampa e la privazione della cornice o del passepartout negli allestimenti, con le scomposizioni e i dettagli ingranditi che consentiranno inedite ispezioni visive, la fotografia verrà presto a stimolare nuove unità interpretative. La cornice che, raccordando ma anche separando, aveva contribuito a sacralizzare l'opera nella sua preziosa lontananza, veniva ora sostituita da nuove forme di prossimità, per i dipinti come per le immagini fotografiche. Nella cultura del progetto, nel design, negli spazi delle pareti degli allestimenti, nelle forme della pubblicità, nelle pagine delle riviste e dei rotocalchi, nei primi documentari, la

¹⁶ M. CENTANNI, *Passagenwerke per Mnemosyne: montaggio di immagini e spaziature del pensiero*, «Aistehsis», rivista on line del Seminario Permanente di Estetica, anno II, 2010 (2), pp. 15-30, <<https://www.academia.edu/3650927/>> (ultimo accesso 05.02.2018).

¹⁷ Moholy Nagy presentava la sua *Nuova Visione* in Italia nel 1932 in un articolo comparso nella rivista «Note fotografiche», dove riprendeva temi del suo noto *Malerei Photographie Film* del 1925 uscito per la serie dei Bauhausbucher (n. 8).

fotografia italiana coinvolgerà l'immagine dell'arte nell'ampia pluralità linguistica di codici e materiali messi in gioco. Ricerche quali le sperimentazioni del Bauhaus saranno piegate al confronto con l'arcaico, il mitologico¹⁸, l'Antico, il Medioevo e il Rinascimento fino a Michelangelo – marginale restava il Barocco – in una rilettura dell'immenso patrimonio artistico nazionale comprensiva della contemporaneità ed in relazione con le pervasive istanze propagandistiche del regime. La nuova visione multi prospettica in corso sul fronte architettonico, era alimentata dall'intrinseca mobilità della fotografia. Una mobilità che incrociava la natura dell'editoria libraria e della stampa periodica, come la dimensione effimera degli allestimenti. E non è un caso allora se Pagano vorrà progettare nel '39, in funzione delle mostre ed in occasione di un'esposizione di libri, strutture modulari smontabili, prototipi replicabili in diversi contesti¹⁹, secondo esigenze itineranti che per la fotografia si erano rivelate attuali già nelle pionieristiche esposizioni di Essen e di Stoccarda del '29²⁰. L'architetto istriano aveva concepito mobili, ripiani e vetrinette per la presentazione di stampe, illustrazioni, pagine e fotografie (Fig. 1). L'insieme era stato realizzato dall'Impresa Teatrale Ponti, azienda italiana di allestimenti attiva per Fiat, Pirelli, Snia Viscosa etc.. D'altronde, i cambiamenti in corso coinvolgevano pure il fronte della produzione editoriale compreso quella specialistica e, dentro «Le Arti», sarebbero emersi gli esiti delle trasformazioni del decennio nelle fotografie dello stesso Giuseppe Pagano, che aveva ripreso la *Pietà di Palestrina* con punti di vista dal basso o dall'alto, scorci audacissimi (Fig. 2) ed ingrandimenti di dettagli ravvicinati, dove il dato materico delle superfici marmoree era esaltato fino all'astrazione²¹. Un contributo al cambio di prospettiva era fornito da rotocalchi e pubblicità, nonché da riviste sperimentali di estetica e tecnica tipografica come «Campo grafico» e da periodici di regime quali «L'Ala d'Italia». Le immagini dell'arte, nei diversi

¹⁸ C. BERTELLI, *La fedeltà incostante. Schede per la fotografia nella storia d'Italia fino al 1945*, in *L'Immagine fotografica 1845-1945*, a cura di C. Bertelli, G. Bollati, *Storia d'Italia, Annali 2*, Einaudi, Torino 1979, p. 170.

¹⁹ R. GIOLLI, *Elementi scomponibili per esposizioni ambulanti*, «Casabella Costruzioni», maggio 1939 (137), pp. 6-12. Si veda il recente commento di S. CECCHINI (*Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: L'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica*, a cura di Catalano, cit., p. 92).

²⁰ *Photoshow*, a cura di Mauro, cit., p. 132.

²¹ P. TOESCA, *Un capolavoro di Michelangelo «La Pietà di Palestrina»*, «Le Arti», 1938 (1, II), pp. 105-110. Sulle fotografie di Pagano a corredo dell'articolo di Toesca cfr. L. LORIZZO, *Pietro Toesca all'Università di Roma e il sodalizio con Bernard Berenson*, in *Pietro Toesca e la fotografia Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere*, a cura di P. Callegari, E. Gabrielli, Skira, Milano 2009, pp. 111 ss.; ma vedi anche CATALANO, *Una scelta per gli anni Trenta*, cit., pp. 40 ss.

contesti – professionali ed artistici, pubblicitari e propagandistici – erano prima comparse come frammento estrapolato e citato nella struttura anti estetica e sovversiva di fotomontaggi e collage²². Di qui si era aperto un vero e proprio processo di demistificazione, dove veniva incrinata ogni immagine tradizionale del patrimonio artistico italiano. Ne è un esempio Vinicio Paladini, che nel '27 poteva inficiare col suo *Luna Park traumatico* (Fig. 3) la struttura prospettica di uno scomparto del polittico Quaresmi di Gentile da Fabriano, oggi ai Musei Vaticani, raffigurante *San Nicola che resuscita tre fanciulli messi in salamoia*²³. Ma il racconto dell'arte antica poteva accompagnare anche la moda (Fig. 4) mentre forniva le proprie immagini per la pubblicità di aziende come la Snia Viscosa (Fig. 5), oppure, attraverso Botticelli si trovava a celebrare l'aeronautica italiana (Fig. 6)²⁴. Sul fronte allestitivo, intrisa di retorica fascista, segnava intanto una svolta l'orgia fotografica messa in scena nella *Mostra del decennale della rivoluzione fascista* (1932) che, giunta nell'arco di un decennio alla sua terza edizione, presentava nel '42 tra le sue sale immagini fotografiche della guerra in corso insieme a volti ripresi dalla scultura romana antica che si confrontavano con volti contemporanei nella *Sala della propaganda cinematografica*²⁵. Della sua prima versione era stato protagonista Mario Sironi. Sul versante dell'antico e del moderno, dal '34 al '37, nel rotocalco «La Rivista illustrata del Popolo d'Italia»²⁶ l'artista proponeva, accompagnata da brevi testi di commento, quanto amava definire «un'arte ignorata», presentata come mostra immaginaria, pervasiva, totale, nell'ambizioso obiettivo di «una

²² S. BIGNAMI, *Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta tra ricerche d'avanguardia e cultura visiva di massa*, in *Gli anni Trenta a Milano tra architetture, immagini e opere d'arte*, a cura di S. Bignami, P. Rusconi, Mimesis, Milano, 2014, pp. 119-122.

²³ Il fotomontaggio era stato pubblicato in «Cinematografo», 24 luglio 1927, cfr. in proposito I. SCHIAFFINI, *I fotomontaggi immaginisti di Vinicio Paladini tra pittura, teatro e cinema*, «Ricerche di Storia dell'arte», 2013 (109), pp. 62-63; ma vedi anche per l'influsso sul fotomontaggio dell'avanguardia europea Id., *Scambi nell'avanguardia europea degli anni Venti: Vinicio Paladini, Karel Teige e il fotomontaggio*, in *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, a cura di I. Schiaffini, C. Zambianchi, Campisano Editore, Roma, 2013, pp. 193-202. L'immagine di Paladini combinava fonti iconografiche tratte dal cinema, rimando al linguaggio che pure in Italia si avviava a divenire pervasivo.

²⁴ Una selezione di immagini è stata presentata di recente nel catalogo della mostra *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo, Catalogo della Mostra, Firenze 22 settembre 2012-27 gennaio 2013*, a cura di A. Negri et al., Giunti, Firenze 2012, pp. 180 ss..

²⁵ CECCHINI, *Musei e mostre*, cit., p. 86.

²⁶ Per il genere rotocalco cfr. *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti, I. Piazzoni, Cisalpino, Milano 2009. Gli articoli di Sironi sono stati raccolti e riediti in *Mario Sironi. Scritti e pensieri*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2000, pp. 46, 47, 51, 56, 57 (da qui sono tratte tutte le citazioni).

revisione critica dell'arte italiana», tutta giocata sulla potenza delle immagini. In quella straordinaria documentazione (Figg. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14), che reimpaginava foto Alinari, Anderson, Vaghi, dove interprete non era più la sola parola, la storia dell'arte era resa attraverso dettagli ingranditi, scorcii inediti, con immagini prive di incorniciatura, stampate a piena pagina o a filo pagina su fondo bianco. Nel raffinato rapporto tra i neri e i grigi delle riproduzioni il bianco funzionava da pausa e proprio coloro che guardavano le fotografie, scriveva Sironi, confesseranno di non aver «mai avuto conoscenza o semplice notizia» di tale arte riportata come «istante alla luce della stampa». Anche qui l'istante fotografico si impadroniva quindi della tradizione e l'arte restava coinvolta in quella che Gio Ponti chiamerà l'aberrazione fotografica²⁷, «nostra sola realtà», conoscenza, giudizio – scriveva echeggiando le coordinate della critica crociana – con la sua «vista indipendente, autonoma, che moltiplica, isola le cose o il momento veduti ... li frammenta e nel tempo stesso li fissa». Prima timido surrogato della pittura, poi documento, secondo Gio Ponti la fotografia offriva ora «una *vista* ulteriore: una vista astratta, mediata, composta, una vista che a nostra volta *vediamo*», rinvio all'autocoscienza di quell'«occhio che vede dentro il suo vedere» segnalata dal poeta Alfonso Gatto²⁸. I testi di Sironi, che accompagnavano l'inedita presentazione fotografica dell'arte italiana, trovavano un filo conduttore proprio nella riflessione critica su musei e mostre, muovendosi, non a caso, dalla pagina alla parete. L'istituzione museale suscitava all'artista pensieri antinomici, apparendogli «asilo sublime di opere tolte alla vita mortale e resuscitate al di là, in una metafisica presenza nei regni sterminati dello spirito», oppure, stimolandogli riflessioni alternative, come quando definiva i musei di arte moderna «promiscui sepolcreti di beneficenza». Sironi in realtà vi contrapponeva i templi, i palazzi, le destinazioni architettoniche dove «l'opera d'arte vive», scriveva. Una vita che, sottoposta ad un nuovo sguardo, poteva ora respirare e coinvolgere attraverso il rotocalco un pubblico ben diversamente ampio. Si trattava per l'artista di uscire fuori «dall'intimismo del salotto», come dal «gelido e marmoreo silenzio delle pinacoteche», lontani dai cristalli, dai muri clinici, dalle lucidature delle contemporanee esposizioni funzionaliste contro cui in particolare si scagliava. Sironi aspirava quindi alla vita di un'arte pubblica, pervasiva sul territorio artistico italiano rispetto alle inevitabili selezioni di capolavori di quelle mostre di arte antica, pure commentate favorevolmente in relazione al suo novecentismo. Tra le pagine del

²⁷ G. PONTI, *Discorso sull'arte fotografica*, «Domus», maggio 1932 (53), pp. 285-288.

²⁸ G. LUPO, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Vita e pensiero, Milano 2011, p. 98.

rotocalco erano offerte «testimonianze tipiche e possenti», immagini «di formidabili energie», nella proposta in definitiva di un Novecento «del tre e del quattrocento», di un «mondo antico» sul quale – scriveva ancora Sironi - «queste fotografie aprono uno spiraglio luminoso». Intanto, con il volume *Arte romana* (1934), Edoardo Persico e Anna Maria Mazzuchelli presentavano «una storia figurata della scultura» antica, attraverso una fotografia sempre pensata come «vivente», per una tipografia italiana dalle pagine «pulite» e «nude»²⁹. Preceduto da pubblicità ideate da Giulia Veronesi, Francesco Carnelutti, Lucio Fontana (Fig. 15), che combinavano grafica e dettagli fotografici dell'antico, il volume metteva in campo riproduzioni a filo pagina, che esponevano scorci e frammenti di arte romana, tra i quali appariva l'immagine del *Marco Aurelio*. Stampata su due pagine contigue, la ripresa del famoso gruppo si presentava attraverso una insolita comunicazione della sua monumentalità evocata soltanto attraverso i profili affrontati del condottiero e del suo cavallo riprodotti ad invadere lo spazio dei fogli. L'intero era ricostituito nel pensiero che si apriva ad un percorso impensabile fino al decennio precedente. E se il diradamento trasformato in isolamento delle opere sulle pareti marcava per tutti gli anni Trenta lo sviluppo di una nuova museologia, che anche per l'antico si avvaleva di materiali modernissimi³⁰, nelle mostre il protagonismo della fotografia testimoniava l'inclinazione alla contaminazione dei linguaggi a favore di una costruzione mentale dei nessi. Seguendo ritmi convulsi o regolari ed astratti, il mezzo fotografico si piegava allora duttilmente a segnare muri, pannelli e framezzi, integrato nella visione di nuove spazialità ed adattato ai materiali più eterogenei. Nella VI Triennale di Milano (1936) Pagano scomponne e ricomponne in dettagli fotografici l'architettura rurale italiana³¹, così come avrebbe fatto di lì a poco, sempre a Milano,

²⁹ *La scultura romana e 4 affreschi della villa dei misteri*, a cura di E. Persico e A.M. Mazzuchelli, «Domus», supplemento, dicembre 1935 (96).

³⁰ Per una recente visione d'insieme sulla museologia italiana degli anni Trenta in rapporto con la compagine europea si veda ancora il saggio di Silvia Cecchini citato alla nota 19.

³¹ L'impresa sull'architettura rurale fu condivisa da Pagano in prima istanza con Guarniero Daniel cfr. G. MUSTO, *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, Tutor Cesare De Seta, 2007, che ricapitola la bibliografia precedente. Ma si veda anche M. AIROLDI, *L'architettura rurale e la Triennale di Milano del '36*, Hevelius' webzine, Scenari Ritrovati, Ottobre 2010, <<http://www.hevelius.it/webzine/leggi.php?codice=190>> (ultimo accesso 05.02.2018). Su Pagano fotografo si vedano almeno il catalogo della mostra del '79 curato da Cesare De Seta, che è tornato altre volte sull'argomento (*Giuseppe Pagano fotografo, Catalogo della Mostra, Bologna-Roma, 1979*, a cura di C. De Seta, Electa, Milano, 1979, p. 6; C. DE SETA, *Giuseppe Pagano fotografo di architettura*, «Architettura e

nella *Sala del Verrocchio e della sua scuola* (Fig. 16) nella leonardesca (1939)³², dove la banda visuale lungo la quale si disponevano le immagini attestava la contaminazione con la finestra a nastro di Le Courbusier. Alla Triennale, le forme rurali della tradizione architettonica nazionale, riprese su tutto il territorio, venivano proiettate in un volume corrispondente, parte di quei «Quaderni della Triennale» concepiti dall'artista per un disegno di intrinseca correlazione tra evento espositivo e testo, tra parete e pagina. Nelle sale della mostra, il succedersi delle immagini poteva emulare, fissandole in una elegante soluzione grafica verticale, le sequenze della pellicola cinematografica (Fig. 17)³³, che era entrata direttamente in gioco già nel padiglione russo della mostra di Stoccarda, come pochi mesi prima ad Essen³⁴. Era un rinvio eloquente, quanto quello di Giolli che stigmatizzava i «Quaderni della Triennale» il *Documentario di una mostra*³⁵. Così, a pochi anni di distanza, in *Racconto di un affresco*, Luciano Emmer ed Enrico Gros, riprendendo i dipinti di Giotto della Cappella degli Scrovegni, producevano il primo documentario d'arte italiana. L'articolo comparso nella rivista «Stile»³⁶, a commento dell'impresa, rivendicava l'esigenza di «vedere con occhio cinematografico gli affreschi», esponendo la logica delle riprese, che era finalizzata alla «ricostruzione nel tempo di un effetto drammatico che pittoricamente si è sviluppato nello spazio». Così, nel segno del cinema si chiudeva il percorso di ripresa dell'arte del decennio. Un percorso presente nella rassegna a stampa del 1943³⁷, dove l'arte italiana trovava

Arte», 2000 (9-10), pp. 9-11) e le più recenti considerazioni di G. D'AUTILIA (*Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 218-219).

³² G. PAGANO, *Criteri di allestimento della mostra leonardesca*, «Le Arti», 1939 (I, 6), pp. 601-604; ID., *La mostra di Leonardo a Milano nel Palazzo dell'Arte*, «Casabella Costruzioni», settembre 1939 (141), pp. 6-19; C.E. GADDA, *La Mostra di Leonardo*, «Nuova Antologia» 1939 (404), articolo ristampato in *Le Meraviglie d'Italia. Gli anni*, Torino 1964, pp. 211-232; ma vedi pure: il recente saggio di C. SANGIORGI, *Brevi note critiche sulla mostra e sul ruolo svolto da Giuseppe Pagano*, <<http://www.infobuild.it/approfondimenti/la-mostra-di-leonardo-del-1939>> (ultimo accesso 05.02.2018); CATALANO, *Una scelta per gli anni Trenta*, cit. pp. 41 ss.; CECCHINI, *Musei e mostre*, cit., pp. 90 ss.

³³ Su tale tema, è stato ancora una volta ricordato (A. MAURO, *Cattivi maestri: Giuseppe Pagano*, 30 Giugno 2011, <www.elapsus.it/home1/index.php/arte/architettura/584-cattivi-maestri-giuseppe-pagano> (ultimo accesso 05.02.2018) che l'architetto istriano accoppiava alla passione per la fotografia, condivisa con l'amico Comencini, quella per il cinema, essendo pure in contatto con Alberto Lattuada e Dino Risi che dal 1941, quando Pagano co-dirigerà «Domus», scriverà per la rivista.

³⁴ Per Essen cfr. *Photoshow*, a cura di Mauro, cit., p. 132.

³⁵ R. GIOLLI, *Documentario di una mostra*, «Casabella Costruzioni», 1939 (133), pp. 28-29.

³⁶ *Racconto di un affresco* (siglato M.T.), «Stile», 1942 (17), pp. 46-49.

³⁷ *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, a cura di E.F. Scopinich,

uno spazio di consapevole riconoscimento. Nella forza del bianco e nero Mario Carafoli presentava tra quelle pagine *Vecchia Viterbo* (Fig. 18), mostrando un dettaglio della chiesa di San Pellegrino sullo sfondo della luce carica d'ombra che investiva il peperino in primo piano tra il degrado degli intonaci. L'autografia di *Casa a Ischia* (Fig. 19) era di Giuseppe Pagano, che proponeva un dettaglio monumentalizzato ai limiti dell'astrazione delle bianche superfici murarie di una casa rurale inondate dalla luce del Sud. Attraverso una singolare trasposizione *In compagnia* (Fig. 20) di Diego Lucchetti, rivisitava poi, attraverso la scena vivente di un'osteria, la composizione e la luce della *Vocazione di San Matteo* di Caravaggio. Si susseguivano quindi *Frammento* (Fig. 21) di Achille Villani, *Mondi sommersi* (Fig. 22) di Carlo Mollino ed *Ercole* (Fig. 23) di Ugo Sissa. Tra l'evidenza oggettiva e materica di Villani e l'atmosfera metafisica di Sissa c'erano i mondi di Mollino, che combinavano, nel gioco della messa a fuoco, tra ombre e riflessi, il fossile di una conchiglia, una indecifrabile statuetta ed il particolare della testa di una scultura antica affiorante dal bordo dell'immagine di incerta identificazione. Reperti dai contorni sfuggenti, la natura e l'arte apparivano attraverso un vetro (forse di una bacheca). Nella fotografia Mollino caricava di sensi misteriosi l'opera d'arte con le sue ricorrenze enigmatiche e surreali. Il filtro del vetro, destabilizzante per la fruizione, determinava uno sguardo mobile ed inquieto. Tutto appariva misteriosamente animato ed era comprensibile solo nelle pieghe di un significato più profondo, rinvio al naufragio di ogni certezza di conoscenza oggettiva ed al sovvertimento epistemologico sottesi alle ricerche dell'intero decennio, presentati dall'artista nella sintesi di una sola immagine.

collaboratori A. Ornano, A. Steiner, Gruppo Editoriale Domus, Milano, 1943. Sulla rassegna cfr. S. PAOLI, *L'annuario di Domus del 1943*, in *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, Quaderni, 1998 (8), Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1999, pp. 99-128. ID., *Cultura fotografica e periodici alla fine degli anni Trenta*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano*, a cura di De Berti, Piazzoni, cit., pp. 662 ss.

Marcello Walter Bruno (Università della Calabria)

Selfielosophy.
I fotografi teorici dell'immagine

*Fotografare e filosofare
sembrano escludersi a vicenda.*
Günther Anders

*I fotografi, diversamente dai filosofi,
cercano di mettere a fuoco quello che c'è
piuttosto che quello che non c'è.*
Robert Adams

*Che ce ne rendiamo conto oppure no,
anche la fotografia è una forma di filosofia.*
Joan Fontcuberta

1. *Filosofia della natura del mezzo, o il selfie (anti)pittorico*

Quando scatta la teoria? Forse quando la pratica è arrivata a un tal grado di maturazione – socialmente valutata – da costituire un interrogativo: la poetica di Aristotele non è una normativa per il futuro, ma il tentativo di descrizione strutturale della drammaturgia greca.

Se la fotografia dell'Ottocento è il regno dell'invenzione tecnica e delle qualifiche professionali, la ricerca di un destino e l'apertura di nuovi mercati, il Novecento delle avanguardie artistiche può già vedere la configurazione ottica della modernità come un problema che coinvolge l'apparecchio fotografico e contemporaneamente è pronto a trascenderlo:

«Noi ci troviamo appena agli inizi della sua valorizzazione; poiché per quanto la fotografia conti ormai più di cento anni, solo in questi tempi il suo sviluppo ha permesso di trarne delle conseguenze compositive che vanno al di là dello specifico fotografico. Solo da poco la nostra visione è maturata alla comprensione di queste nuove relazioni»¹.

Quando scatta l'auto-teoria? Forse quando una pratica è arrivata a un

¹ L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino 2010, p. 6.

tale grado di successo pubblico da richiedere la sua sistematizzazione e la sua trasmissione professionale: i maestri della retorica greca e latina sono quelli stessi che la utilizzano nelle contese giudiziarie o nelle arene politiche. I fotografi ottocenteschi hanno ancora un rapporto di pura mondanità con questo artigianato tecnologicamente avanzato, per cui i loro scritti hanno il piglio del giornalismo metropolitano (come negli interventi del professionista Nadar) o dell'invenzione letteraria (come nelle poesie del dilettante Lewis Carroll). Solo quando una scuola come la Bauhaus decide di aprire un corso di fotografia, un fotografo-docente come Laszlo Moholy-Nagy deve immaginare un manuale che collochi la tecnologia della riproduzione visiva meccanica a metà fra la tradizione figurativa della pittura e la tecnologia dell'immagine-movimento. Un titolo come *Pittura Fotografia Film* (prima edizione 1925 con la litterazione *Photographie*, seconda edizione 1927 con la nuova forma tedesca *Fotografie*) allinea tre parole non in ordine paritario, ma formando una sequenza 'progressista' e vagamente teleologica: il cinema è il culmine di una sorta di evoluzione che, avendo il suo punto di rottura epistemologica nell'avvento della tecnologia fotografica, coinvolge la trasformazione di tutte le arti pure e applicate (pittura ma anche scultura, architettura, scenografia, tipografia e in genere l'universo dei media e dello spettacolo) nella direzione modernista dello «specifico», dell'ibridazione e della dematerializzazione (concettualizzazione).

Siamo a pochi anni di distanza dal *Quadrato bianco su fondo bianco* di Malevič (1918), che Moholy-Nagy interpreta come un omaggio al carattere azzerativo dello schermo cinematografico, e siamo alla fine dell'esperienza pittorialista (sintetizzata, nell'appendice iconografica del manuale, in uno scatto «impressionista» di Stieglitz): ecco allora che il rapporto fotografia (in b/n) / pittura (di pigmento) viene definitivamente risolto assegnando alla prima l'eredità della funzione mimetica/figurativa (*Gestaltung der Darstellung*) e relegando la seconda alla ricerca sul colore (*Gestaltung der Farbe*) e dunque all'astrazione. D'altronde, la fotografia ha già ottenuto i suoi effetti sulle arti visive sia in direzione di una generalizzata estetica del grigio (*Guernica* di Picasso non è forse indebitato con i reportage dei giornali dell'epoca?) sia nella conquista di una visione non frontale (il punto-macchina essendo molto più flessibile della postazione-cavalletto) con la conseguente «perdita del centro» delle immagini (si pensi alle «oggettive impossibili» che mettono in quadro ciò che Kracauer chiama «la massa come ornamento»).

Ma il modernismo di Moholy-Nagy non può accontentarsi dell'istantanea o del *décalage* come specifico fotografico: l'impulso sperimentale è a

scindere la photo-graphia nelle due componenti della luce e della scrittura per trovare due linee indipendenti di sperimentazione. Sul lato «photo», si tratta di registrare gli eventi luminosi vicini e lontani (dalle scie notturne delle automobili agli spettri stellari osservati dagli astronomi), di sondare gli effetti di tecniche come i raggi X (la radiografia come esempio di «produzione» e non «riproduzione» fotografica) e il «fotogramma» off-camera (inventato da Moholy-Nagy contemporaneamente a Man Ray), infine di staccare la luce dalla macchina fotografica e dal supporto (ancora presente nel «fotogramma» come materia dell'opera) per lasciarla fluttuare in giochi regolati da riflettori (come nei light show sperimentati nella Bauhaus da Ludwig Hirschfeld-Mack). Sul lato «graphia», si tratta di manipolare i segni iconici indexicali per ottenere effetti speciali statici (inversione positivo/negativo, sovraimpressione, distorsioni ottiche, moltiplicazione, allungamento ecc.), di elaborare fotomontaggi con un taglia-e-incolla di elementi sia visivi che grafici o tipografici (da cui i termini specifici di «fotoplastica» e «tipofoto»), infine di saltare al cinema post-schermico come luogo supremo di tutti gli effetti speciali dinamici e di tutti i montaggi multimediali e tridimensionali.

Questo furore modernista si scontrerà presto con le politiche culturali del pittore mancato Adolf Hitler: il nazismo chiude la Bauhaus, i progetti fotografici alla Sander vengono repressi, la pittura deve redimersi dalla 'degenerazione' delle avanguardie e il cinema statalizzato obbedire al ministero della propaganda. I filosofi, a destra e a sinistra, vedono la fotografia come il trionfo della superficie, l'opposto dell'arte: per Kracauer solo il ritratto pittorico attinge alla storia del soggetto, per Benjamin (amico di Gisèle Freund) la più grande rivoluzione culturale della riproducibilità iconotecnica è la diffusione dissacrata delle opere d'arte, per Jünger (prefatore di Renger-Patzsch) lo sguardo insensibile dell'obiettivo trascinerà anche la pittura verso una nuova oggettività fredda e distaccata².

Pittura, fotografia, cinema sono le tre frecce nell'arco di Man Ray, che però si considera soprattutto un pittore (cioè un artista) con un'attività collaterale che oscilla fra la sperimentazione (sua la scoperta della solarizzazione e del «fotogramma» off-camera) e la professionalità (ritrattistica a pagamento). Nei suoi scritti d'occasione, il cui punto culminante è forse il saggio del 1943 *Photography Is Not Art*, l'atteggiamento surrealista si esprime come rifiuto dell'utilitarismo (tanto in pittura quanto in fotografia) e disprezzo per le questioni tecniche (l'amico di Duchamp è interessato all'espressione dell'idea o, in quanto pittore, all'espressione di sé). In un

² Cfr. i rispettivi brani in *Filosofia della fotografia*, a cura di M. Guerri & F. Parisi, Cortina, Milano 2013.

articolo pubblicato su «Cahiers d'Art» la fotografia viene fatta dipendere – come il linguaggio! – dalla necessità immediata del contatto sociale: essa lavora per il presente, mentre la pittura lavora per l'eternità.

«La pittura può attendere – anche nel disinteresse e nell'incomprensione – essendo certa d'essere un giorno scoperta, riconosciuta, mentre la fotografia, se non conquista subito il suo posto in quanto attualità, perde per sempre la sua forza. [...] Dobbiamo dunque ammettere che una fotografia, per la sua dipendenza sociale, vale unicamente per l'epoca in cui viene fatta, e dinanzi a questa necessità la personalità dell'operatore diventa secondaria. L'intensità della sua visione dell'epoca può accrescere la forza del messaggio, ma non si deve confondere la forza del messaggio con la personalità del fotografo, che non può avere la stessa libertà del poeta o del pittore»³.

Pittura, fotografia, cinema sono le tre «velocità» a cui lavora Henri Cartier-Bresson, ma la sua propensione zen allo scatto intuitivo veloce e ripetuto lascia intendere – proprio come per Man Ray – che le fotografie sono fatte per essere riprodotte per le masse e non per i collezionisti. Tanto la pittura che la fotografia sono mezzi di conoscenza, in cui ciò che primariamente conta è lo sguardo, ma il cambio di 'passo' è ciò che fa la differenza: «Al contrario del pittore che può lavorare su un quadro, noi procediamo per istinto e per intuito, nell'istante. Noi “peschiamo” dettagli precisi, siamo analitici; mentre il pittore opera per meditazione e per sintesi»⁴.

Se Cartier-Bresson apre e chiude la sua vita artistica con la pittura e il disegno, considerando il rapporto con la macchina fotografica simile a quello possibile con un quaderno di schizzi, la posizione di Robert Adams – insegnante di letteratura prima di essere fotografo e (negli anni Settanta) docente di fotografia – oscilla tra il rapporto fotografia/letteratura (per lui l'introduzione del colore crea problemi analoghi a quello dell'introduzione del verso libero in poesia) e quello fotografia/pittura (con relativi paragoni: l'ottocentesco paesaggista Timothy O'Sullivan come l'equivalente americano di Cézanne; le immagini di Stieglitz fondamentali come quelle di Masaccio e Rembrandt; le «manipolazioni» di Bruce Davidson come le messe-in-scena di Goya e Géricault). La bellezza, sinonimo di «forma fondamentale», si distribuisce equamente fra letteratura classica e moderna, pittura europea e americana, fotografia otto- e novecentesca, cinema modernista:

³ M. RAY, *Sul realismo fotografico*, in ID., *La fotografia come arte*, Abscondita, Milano 2012, p. 97.

⁴ H. CARTIER-BRESSON, *Vedere è tutto. Interviste e conversazioni (1951-1998)*, Contrasto, Roma 2014, p. 40.

«La bellezza è la dimostrazione inequivocabile della struttura che si trova, per esempio, nelle tragedie di Sofocle e di Shakespeare, nei romanzi di Joyce, nei film di Ozu, nei quadri di Cézanne, Matisse e Hopper, o nelle fotografie di Timothy O'Sullivan, Alfred Stieglitz, Edward Weston e Dorothea Lange»⁵.

In questo elenco quasi borghese, è evidente che il modernismo delle immagini non supera la soglia della pittura astratta (la pura forma concede solo i piaceri della decorazione) così come alcune importanti foto-shock, dal mendicante cieco di Riis ai freaks di Arbus passando per il miliziano di Capa, sono sì piacevoli assemblaggi di forme ma non attingono a quella «definitiva verità» (la definizione di bellezza di Adams è connessa esplicitamente con la fede) per cui ogni cosa è al suo posto (ovvero: l'indiscutibile evidenza della composizione formale serve a indirizzare l'attenzione sul soggetto – poiché la bellezza è, alla fin fine, legata al soggetto). Ecco allora che il sottotitolo del libro di Adams, *Saggi in difesa dei valori tradizionali*, acquista il senso di una chiusura epocale del dibattito aperto da Moholy-Nagy: se la pittura ha abbandonato i suoi interessi tradizionali proprio perché spinta verso l'astrazione dalla nuova arte figurativa rappresentata dalla fotografia non sperimentale, vuol dire che la fotografia stessa non deve farsi spingere in ambiti che le sono estranei e deve restare saldamente ancorata alla sua natura indexicale, alla sua vocazione realista (non pittorialista). Agli amanti della modernità bisogna ricordare che la letteratura moderna è Joyce, Shakespeare, Dante e Sofocle; e che la fotografia è nuova

«perché è per natura costretta a ripetere l'*antico* mestiere dell'arte: scoprire e rivelare il senso della confusa materia della vita. Paradossalmente, si può capire questa novità considerando, ad esempio, che le fotografie di Nick Nixon sono più vicine a Piero della Francesca che a Franz Kline, quelle di Robert Frank a Bruegel più che a Robert Motherwell, quelle di Mark Cohen più a Goya che a Frank Stella, e così via [...] La fotografia è nuova perché è fra le poche arti che, attraverso tutto il XX secolo, sono rimaste legate ai fatti del mondo, all'apparenza concreta di luoghi che ci turbano. In pittura e scultura è stato facile abbandonarsi alla spiritualità o lasciarsi andare alla decorazione»⁶.

Benché la fotografia – se si nega a tutte le caratteristiche «produttive» sperimentate o preconizzate da Moholy-Nagy – possa sembrare eternamente reclusa nel recinto dello «stile diretto», le piccole variazioni tecniche (tipo

⁵ R. ADAMS, *La bellezza in fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

quelle introdotte a suo tempo dalla Leica) combinandosi con la varietà dei soggetti (che per Adams è molto più grande che in pittura, poiché coincide con il continuo mutamento della superficie della vita) generano approcci nuovi e stili visibili: ecco perché riconosciamo le immagini di Diane Arbus, André Kertész o Lee Friedlander.

Resta il fatto che Robert Adams inizia la sua carriera di fotografo di paesaggi proprio mentre gli artisti americani inventano da un lato la *land art*, che mette in cortocircuito giusto il rapporto fra intervento trasformativo e documentazione fotografica (l'opera è quello e non questa), e dall'altro l'arte concettuale, il cui ecologismo sembrerebbe consistere nell'eliminazione fisica delle stesse opere artistiche in quanto merci di proprietà privata, sostituite dalle immagini fotografiche in quanto testimonianza nella sfera pubblica. L'ennesimo tracollo dei 'valori tradizionali' mette pittura e scultura ai margini del mercato e la fotografia ai margini dell'arte: in piena svolta linguistica, l'auto-teoria analitica sembra fagocitare l'operatività estetica.

2. *Filosofia del concetto artistico, o il selfie automatico*

Le storie dell'arte concettuale includono fotografi come i coniugi Becher, prosecutori della tradizione tedesca dell'indagine tassonomica serializzata (le loro «sculture anonime» di edilizia industriale si appartano agli archivi di Sander e Blossfeldt), e come Victor Burgin, ideatore dell'installazione *Photopath* e soprattutto teorico del linguaggio fotografico⁷. Ma l'immagine fotografica ha comunque un ruolo fondamentale nelle operazioni concettuali di Dan Graham, Douglas Huebler e Adrian Piper, Roman Opalka, On Kawara (mail art), John Hilliard (fotoscultura), John Baldessari, Ed Ruscha, Hans-Peter Feldmann, Jan Dibbets, Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman, Vito Acconci, Louise Lawler.

L'artista concettuale è un filosofo-artista, che accoglie la lezione di Duchamp (e di Moholy-Nagy) sulla supremazia dell'idea (o della 'novità' modernista) con conseguente disprezzo delle questioni tecniche e della capacità manuale di produrre artefatti: così com'è possibile firmare un esemplare tolto al flusso della produzione seriale, oppure ordinare quadri per telefono fornendo le istruzioni per l'esecuzione, è possibile produrre immagini con la macchina fotografica ma anche riciclare foto preesistenti. L'arte si confonde con la teoria dell'arte, la semiologia dell'opera d'arte

⁷ *Thinking Photography*, edited by V. Burgin, MacMillan Press, London 1982; V. BURGIN, *Components of a Practice*, Skira, Milano 2008.

cortocircuita con le opere d'arte che fanno semiologia: ad esempio Joseph Kosuth, quando espone una vera sedia sormontata dalla foto della stessa sedia e dalla definizione di «sedia» sul vocabolario, cita sì Magritte⁸ ma soprattutto si confronta con le categorie di Peirce e di Saussure⁹.

Il paradosso di tutta questa arte semiologica e performativa, apparentemente votata al concetto (linguistico, dunque visivo solo a titolo di scrittura) e all'effimero, è che – quando si passa dalla mostra al catalogo o dall'attualità alle storie dell'arte – qualunque opera d'arte, oggetto o evento che sia, è destinata a diventare fotografia. Se davvero può esistere storia dell'arte che si configura come *mnemosyne* e anacronismo delle immagini, è perché la comparazione fra opere lontane (da noi nel tempo, ma soprattutto fra loro nello spazio) è resa possibile dalla riproducibilità tecnica degli originali, cioè dall'uso della foto come equivalente funzionale dell'opera d'arte. E se davvero può entrare in questa storia un'arte performativa ed effimera, è perché la foto resta come una documentazione che rimaterializza tutto ciò ch'era stato concettualizzato. La difficoltà insita negli apparati iconografici deriva dall'impossibilità di decodificare i limiti e le caratteristiche dell'opera senza una didascalia che disambigui il carattere ontologicamente visivo di qualunque documento fotografico: la sedia 'reale' di Kosuth diventa nel catalogo la foto di una sedia, indistinguibile dalla (meta)foto della sedia intesa come segno iconico-indexicale e tutto sommato ontologicamente alla pari con la (meta)foto del lemma lessicale; il segno e il suo referente diventano due segni diseguali solo dalla didascalia come metalinguaggio simbolico.

Questo contesto internazionale, sufficientemente magmatico ed ironico da consentire adesioni e rilanci, è quello in cui s'inserisce l'operatività e la riflessione di Ugo Mulas, Franco Vaccari e Luigi Ghirri. Mulas, partito dal paradosso di confrontarsi con la pittura e la scultura fotografando gli artisti e/o le loro opere e operazioni (col risultato di ottenere una deleuziana immagine-cristallo autoritraendosi in un'opera-specchio di Pistoletto), con le sue terminali «verifiche» (1971/72) approda ad una riflessione metalinguistica sul mezzo, anche se le sue annotazioni hanno più valore di poetica che non di teoria¹⁰. Anche Ghirri oscilla fra lezioni e scritti d'occasione, ma la teoria è senz'altro nei suoi interessi, visto che è proprio la sua casa editrice (che si chiama Punto e virgola, un segno d'interpunzione che oggi vale come una strizzatina d'occhi) a pubblicare nel 1979 *Fotografia e inconscio tecnologico* di Franco Vaccari.

⁸ L'affermazione è di F. POLI, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 159.

⁹ Cfr. J. KOSUTH, *L'arte dopo la filosofia*, Costa e Nolan, Milano 2000.

¹⁰ Cfr. U. MULAS, *La fotografia*, Einaudi, Torino 2007.

Il libro dell'artista modenese, incubato in pieno clima strutturalista, incrocia da subito l'antropologia di Lévi-Strauss, la linguistica di Saussure e Chomsky e la psicanalisi lacaniana con Duchamp e Walter Benjamin per allargare e riorientare il concetto di «inconscio ottico» (uno dei lasciti forti di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*) all'interno di una visione della società come linguaggio più tecnologia (i media come protesi autonomizzate). Si tratta dunque di generalizzare un «inconscio tecnologico» come un sapere operativo delle macchine: se l'inconscio umano è strutturato come un linguaggio, l'inconscio tecnologico è strutturato come un dispositivo.

«La fotografia è sempre un segno in quanto, anche in assenza di ogni determinazione conscia o inconscia del soggetto, la macchina fotografica opera sempre col proprio inconscio tecnologico una strutturazione dell'immagine secondo una serie di concetti che sono caratteristici dell'uomo occidentale nei confronti dello spazio, del tempo, della rappresentazione, della memoria, ecc.»¹¹.

Anche se Frege non è fra gli autori citati da Vaccari, sembra qui di sentire l'eco di una de-psicologizzazione delle funzioni umane: così come la logica formale è l'estrusione del pensiero dal cervello, la fotografia è l'estrusione dello sguardo dall'occhio. E questo automatismo ha una serie di conseguenze, che vanno dall'indeterminazione del significato (per cui la foto del bambino di Varsavia, scattata dai nazisti per documentare l'efficienza delle truppe addette all'eliminazione del ghetto, diventa l'icona antinazista per eccellenza) all'indifferenza energetica dell'attenzione (vera causa della sparizione dell'aura) alla perdita d'importanza del lavoro manuale (vero lascito politico di Duchamp). Per quanto riguarda i rapporti tra fotografia e arte, la negazione dello specifico fotografico (dovuta ad una sorta d'invidia dell'operatore umano nei confronti della macchina, di cui si vuole negare l'autonomia) conduce ad un doppio pittorialismo: quello della fotografia pittorica (compreso il finto zen di Cartier-Bresson), che sta all'autonomia del mezzo come lo zio Tom sta all'emancipazione dei neri americani; e quello della pittura fotografica, cioè di quelle operazioni off-camera (tanto care a Moholy-Nagy) che Vaccari chiama «l'A-foto» (con l'alfa privativa) proprio perché si sbarazzano della macchina fotografica. Quando una tecnologia è aperta all'evento, qualunque pretesa di pianificazione autoriale va vista come repressione delle potenzialità oggettive del dispositivo.

Un percorso opposto è quello del canadese Jeff Wall, partito concettuale (amico di Dan Graham, a cui ha dedicato importanti saggi critici) e approdato alla «fotografia cinematografica» (modelli dichiarati Antonioni e

¹¹ F. VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino 2011, p. 11.

Bergman, ma anche Fassbinder, Godard, il 'neorealista' Pasolini e Straub) ovvero ai *lightbox* di grandi dimensioni prodotti in auratici pezzi unici. In un saggio del 1995 intitolato ad ornianamente *Segni di indifferenza*, Wall rilegge la fotografia concettuale come il momento di rimessa in discussione della fotografia modernista post-pittorialista (riassumibile nella pratica del fotoreportage imperniata sui valori della velocità d'esecuzione, apparentabile a quella dell'*action painting*) attraverso il paradosso neo-avanguardistico costituito dall'imitazione 'vernacolare' dell'arte non-autonoma.

«Questa introversione – o soggettivazione – del *reportage* si manifestò in due importanti direzioni. In primo luogo – attraverso i nuovi concetti di *performance* –, condusse la fotografia a un nuovo rapporto con la problematica dell'immagine preparata, dell'immagine con soggetti in posa. In secondo luogo, l'iscrizione della fotografia in un insieme di pratiche sperimentali portò a un diretto, ma distaccato e parodico, rapporto con il concetto di fotogiornalismo artistico»¹².

Che si tratti della documentazione di operazioni di *land art* (Richard Long) o *body art* (Bruce Nauman) oppure d'imitazione del format giornalistico (come nel famoso foto-saggio 'finto' di Dan Graham *Homes for America*), l'approccio concettualista spinge l'estetica professionale del reportage verso la dilettantizzazione, con ciò liberando tutte le energie 'vernacolari' fin allora represses dal contesto economico-tecnologico (una liberazione simile investe il dispositivo cinematografico, con la nascita del New American Cinema – e in Europa con la Nouvelle Vague). Quanto alla pretesa concettualista della sparizione dell'opera sostituita da produzioni linguistiche (scritturali), il fardello della rappresentazione non permette alla fotografia di superare la frontiera dell'immagine.

«Da tale punto di vista, si potrebbe dire che siano stati il ruolo e il compito della fotografia ad allontanarsi dall'arte concettuale, dal riduttivismo e dalla sua tendenza aggressiva. Il fotoconcettualismo perciò fu l'ultima tappa della preistoria della fotografia come arte, la fine dell'*ancien régime*, il più intenso e sofisticato tentativo di liberare il *medium* dal suo peculiare rapporto distaccato con il radicalismo artistico, nonché dai suoi legami con la pittura occidentale. Pur fallendo nel suo intento, il fotoconcettualismo rivoluzionò comunque il nostro concetto d'immagine, e, a partire dal 1974 circa, creò le condizioni per la restaurazione di quel concetto come categoria centrale dell'arte contemporanea»¹³.

¹² J. WALL, *Gestus. Scritti sull'arte e la fotografia*, Quodlibet, Macerata 2013, p. 26.

¹³ *Ibid.*, p. 50

Storicizzando il fenomeno vent'anni dopo – quando ormai ha recuperato un riferimento ai maestri che si estende dalla pittura tradizionale (non scordiamo le citazioni di Wall da Delacroix, Manet, Millais, Hokusai – anche se è da Velázquez e da Pollock che viene l'amore per il grande formato) alla cinematografia (registi come Buñuel e Malick, ma anche direttori della fotografia come Nykvist e Almendros), e quando può sentirsi parte integrante della nuova fotografia artistica (con Sherman, Levine e gli allievi dei Becher) – l'artista-insegnante può guardare con distacco tutto il bagaglio ideologico che ancora pesa sulla filosofia «strutturalista» di Vaccari. Là dove c'era l'inconscio tecnologico è subentrato l'io pianificatore del cinema: l'immagine occidentale è pronta alla svolta digitale.

3. *Filosofia del virtuale, o il selfie digitale*

Quando si teorizza il non-scatto? Forse quando il cerchio tecnologico dell'innovazione al consumo si chiude, e le possibilità di una professionalizzazione di ciò che ai tempi di Bourdieu era ancora «arte media» s'incrocia con la vernacularizzazione della fotografia per collezionisti (la cosiddetta «invenzione del colore» da Eggleston in poi, il recupero estetico degli 'errori' a partire dalle inquadrature mosse di Klein ecc.). Ecco allora l'opzione di tutti gli archivisti alla Joachim Schmid, che lavorano sull'enorme repertorio disponibile in rete. Col passaggio al terzo millennio, in effetti, emergono

«due caratteristiche dell'era digitale applicabili a molti ambiti della quotidianità. La prima: investiamo molto più tempo ed energia nel fare foto che guardarle [...] La seconda: una discrepanza è rimasta fra i metodi di produzione digitale delle immagini e i metodi analogici con cui vengono lette»¹⁴.

Ma allora, esiste ancora un'arte fotografica nell'epoca del pittorialismo elettronico?

Per Joan Fontcuberta - la cui fama di artista è legata a clamorosi falsi come quelli messi in scena nelle installazioni *Herbarium* (1985, catalogo con testo di Vilém Flusser), *Fauna* (1986), *Karelia: Miracles & Co.* (2002) e altre ugualmente giocate sul meccanismo del *mockumentary*¹⁵ – il carattere più

¹⁴ J. FONTCUBERTA, *Domando le immagini infuriate*, in *Joachim Schmid e le fotografie degli altri*, a cura di R. Valtorta, Johan & Levi, Monza 2012, p. 72.

¹⁵ Cfr. ID., *Camouflages*, Contrasto, Roma 2013; sull'influenza di Borges e Duchamp cfr.

profondo della fotografia digitale, basata su pixel informatici gestibili attraverso l'elaborazione-dati dei computer grafici, è assimilabile alla proceduralità pittorica se non addirittura alla scrittura. Tanto nell'infografica (immagini di sintesi) quanto nel ritocco digitale più o meno profondo (post-produzione), «la formazione dell'immagine appare come una concatenazione di decisioni»¹⁶: siamo insomma sul versante Wall.

Per un filosofo analitico come Scruton¹⁷ la storia dell'arte fotografica è esattamente la storia degli sforzi progressivi volti a spezzare la catena causale da cui il fotografo è imprigionato e a imporre l'intenzionalità umana (bandita da ogni teoria dell'inconscio tecnologico) tra il soggetto e la sua realizzazione; insomma, storia di uno 'snaturamento' pittorialista che ha il suo apice non negli esempi di «arte narrativa» (neanche il cinema è un'arte rappresentazionale) quanto piuttosto nel fotomontaggio (gli esempi sono Robinson, Moholy-Nagy, Höch). Anche per Fontcuberta

«la storia della fotografia è la cronaca di un processo di transustanziazione, è il racconto di come il documento si faccia arte. O di come il documento si faccia pittura [...]

Parte del problema deriva dal fatto che non ci hanno raccontato bene la storia della fotografia. [...]

La storiografia del settore non ha mai saputo risolvere l'articolazione delle successive ondate pittorialiste in un resoconto integrato. Oltraggiato da critici e storici, il pittorialismo è stato relegato allo status di escrescenza estetica e ideologica. Mentre, nella concatenazione della corte dell'arte, la fotografia nel suo insieme occupava un anello remoto [...]»¹⁸.

Di queste ondate pittorialiste, che culminano nella fotografia digitale come «infografica figurativa» o «pittura digitale realista», l'artista Fontcuberta è uno dei protagonisti: dai giovanili fotomontaggi surrealisti alla manipolazione dei «frottogrammi» (anni '80) e «chimicogrammi» (anni '90), dalle elaborazioni al computer di *Orogenesis* (2004) alla sovrapposizione pittura/scrittura di *Deletrix* (2006), la sua attività fuoriesce programmaticamente dal solco della fotografia documentale per sondare piuttosto le «finzioni documentali», le zone di confine fra trucco e impronta¹⁹. Ma

C. CHEROUX, *La fonte nascosta*, in Joan Fontcuberta, Contrasto, Roma 2009.

¹⁶ ID., *La (foto)camera di Pandora*, Contrasto, Roma 2012, p. 64.

¹⁷ Cfr. R. SCRUTON, *Fotografia e rappresentazione*, in *Filosofia della fotografia*, a cura di M. Guerri & F. Parisi, cit.

¹⁸ FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora*, cit., p. 201.

¹⁹ Cfr. ID., *Le baisers de Judas*, Actes Sud, Arles 1996; ID. & W. GUADAGNINI, *L'artista e la fotografia*, Mazzotta, Milano 1995.

come la discussione sul digitale ha bisogno di distinguere (soprattutto in ambito cinematografico) fra digitale povero (un equivalente a basso costo delle stesse funzioni dell'analogico) e digitale ricco (con possibilità creative direttamente proporzionali all'investimento in hardware e software), il riferimento al «pittorialismo» non può tacere sulla problematicità della categoria di «pittura» (o più genericamente «arte») a partire dalle avanguardie del primo Novecento: se il digitale povero si ritrova a rifare sostanzialmente il lavoro della fotografia analogica²⁰, il pittorialismo digitale corre il rischio di essere l'elefante tecnocratico che partorisce il topolino estetico. Se dunque cercassimo uno «specifico» del digitale non lo troveremmo tanto nel pittorialismo alla Jeff Wall (che in effetti porta alle estreme conseguenze la «transustanziazione» di cui parla Fontcuberta, giungendo al paradosso delle copie uniche e dunque al ripristino dell'aura dell'opera) quanto piuttosto in operazioni fontcubertiane come i «googlegrammi» (fotomosaici in cui famose immagini pittoriche o fotografiche sono ricostruite con migliaia di 'pixel' che sono in realtà altre immagini trovate sul motore di ricerca Google digitando parole-chiave specifiche): qui non è in gioco solo il computer come elaboratore di dati informatici, ma l'intera rete telematica come fonte e destinatario dell'operatività digitale (curiosamente questo è anche il meccanismo in gioco con i selfie e in genere le foto destinate ai social network, non più foto-ricordo per i posteri ma immagini-contatto per i prossimi). Fra l'altro, questa connessione fra la singola immagine e la rete globale (intesa anche come iconosfera pubblica) è alla base della sopravvivenza dell'impronta nell'epoca di ciò che il picture editor Fred Ritchin ha chiamato «iperfotografia»²¹: il testo iconico/indexicale potrà essere controllato nel contesto intericonico della rete mediatica globale coi suoi link – e la pulsione alla pubblicazione farà scoprire i crimini autodocumentati (è il caso di Abu Ghraib).

La fotografia digitale è dunque un dispositivo complesso in cui cambiano tutte le componenti operative, in direzione di una «informatizzazione» che sembra di poter fare a meno dei supporti tradizionali, sostituiti da un eterno fluire dei dati all'interno di un grande sistema metamediatico sostanzialmente virtuale.

«La storia della fotografia può essere intesa come il percorso che va dall'oggetto all'informazione, cioè come un processo di smaterializzazione crescente dei supporti. [...] Dall'evidente e pesante dagherrotipo

²⁰ Cfr. C. MARRA, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione del digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

²¹ F. RITCHIN, *Dopo la fotografia*, Einaudi, Torino 2012.

fino alla leggera astrazione di una serie di algoritmi, le foto sono state metallo, vetro, carta, pellicola e per finire immagine volatile nel ciber-spazio. [...] Poco per volta, le qualità proprie dell'oggetto hanno ceduto importanza alle qualità proprie della pura informazione. Senza dubbio, questo spiega il transito parallelo sperimentato nel mondo delle arti visive dal formalismo al concettuale, allo stesso modo in cui si intravedono indizi relativi alle difficoltà che hanno impedito alla pittura di evolvere fino alla creazione infografica»²².

Che si tratti di «snaturamento», di «transustanziazione» o di «grande mascheramento», la storia della fotografia è comunque chiamata in causa come un peccato originale che impedisce una teoria strutturalista (sincronica) o che costringe ad una metateoria dell'immagine (un po' come succede alla filosofia del cinema, che in Deleuze diventa analisi diacronica del passaggio «catastrofico» dall'immagine-movimento all'immagine-tempo). Nel passaggio dalla pittura pre-avanguardia alla post-fotografia come pittorialismo digitale, che fine fa il periodo «argentico» dell'impronta indexicale?

«La convergenza dei sistemi induce a pensare che nello sviluppo delle immagini l'evoluzione logica avrebbe dovuto passare dalla pittura all'infografica. La pittura avrebbe dovuto svilupparsi, implementata dalla tecnologia, nell'immagine digitale.

Ma non è successo, e tra le due si è infilata la fotografia [...] Seguendo questo schema, la fotografia appare come un incidente storico, un'anomalia, una parentesi prevedibile in una genealogia delle immagini. Nel naturale transito tra pittura e infografica (che in effetti possiamo cominciare a considerare una pittura al computer) si è introdotta la fotografia e, per un secolo e mezzo, ha campato alle loro spalle, imponendo i valori di neutralità descrittiva e verosimiglianza che conosciamo, saldando cioè il suo debito con il positivismo e l'empirismo dell'Ottocento. In fondo, la fotografia si è introdotta nella storia e ha resistito, imperturbabile, come un "occupante" uno squatter residuo dell'euforia tecnico-scientifica del XIX secolo»²³.

Il medium fotografico ha esaurito il suo mandato storico: la postmodernità digitale non può più credere alle grandi narrazioni dell'impronta e del realismo, della macchina documentale come «testimone oculare» – e nemmeno dello *spectator* barthesiano, destinato ad essere sostituito da uno *spectator* automatico capace di analizzare i grandi numeri delle immagini in rete.

²² FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora*, cit., pp. 66-67.

²³ *Ibid.*, pp. 64-65.

A questo punto, chi teorizza lo scatto? Non un fotografo-filosofo, ma un filosofo-fotografo: Jean Baudrillard, all'apice di una produzione teorica che lo vede come il detective che ha scoperto il «delitto perfetto» perpetrato dal sistema dei media informatici e telematici (la realtà è stata assassinata dai simulacri del terzo ordine, che ne hanno compiutamente preso il posto), espone le sue fotografie²⁴ e si espone alla contraddizione di una nostalgia per le tecniche analogiche. Nella sua visione di ex marxista diventato patafisico, la tecnologia digitale rappresenta la compiuta egemonia del capitale postfordista, che ha finito per costruire attraverso i suoi meccanismi di «società dello spettacolo» (simulazione, tempo reale ecc.) un universo perfettamente oggettivo, che nella fotografia digitale si libera nello stesso tempo del negativo e del mondo reale.

«I due passaggi, naturalmente su scale diverse, hanno conseguenze incalcolabili. Significano la fine di una presenza singolare dell'oggetto, visto che può essere costruito digitalmente. Fine del momento singolare dell'atto fotografico, perché l'immagine può essere immediatamente cancellata o ricomposta. Fine della testimonianza irrefutabile del negativo»²⁵.

Il mondo e la visione del mondo cambiano: lo stesso destino di digitalizzazione minaccia l'universo mentale e tutta l'estensione del pensiero. Ma se l'irruzione del digitale rompe tutte le regole simboliche dell'atto fotografico analogico, come definire quest'ultimo? Attraverso certo dei parametri tecnici – l'esistenza del negativo come «originale» e come inversione, il tempo di apparizione (che meraviglia la polaroid!) ecc. – ma soprattutto con l'assunto che l'immagine è la convergenza della luce dell'oggetto e di quella dello sguardo. Quando la forma ha la meglio sul calcolo e lo sguardo ha la meglio sul software, ciò che si dà come evento è l'apparizione del mondo nella sua illusione (cioè nella sua radicale differenza rispetto al concetto di realtà) e la sospensione dell'*auctor* come donatore di senso (è l'oggetto che vuole essere fotografato, e dunque il soggetto è «punto» esattamente come lo *spectator* di Barthes).

«È la trama stessa dei dettagli dell'oggetto, delle linee, della luce, che deve significare questa interruzione del soggetto, e dunque questa irruzione del mondo, che crea la suspense della foto. Tramite l'immagine il mondo impone la sua discontinuità, il suo frazionamento,

²⁴ I cataloghi delle mostre italiane sono: J. BAUDRILLARD, *Fotografie. L'exile e L'apparence*, Protagon, Siena 2003; ID., *è l'oggetto che vi pensa*, Pagine d'Arte, Tesserete (CH) 2003.

²⁵ ID., *Il digitale e l'egemonico*, «Internazionale», 674, 29 dicembre 2006, p. 44.

la sua istantaneità artificiale. In questo senso l'immagine fotografica è la più pura, perché non simula né il tempo né il movimento e si attiene all'irrealismo più rigoroso. Tutte le altre forme di immagine (cinema, video, sintesi, ecc.) sono solamente delle forme attenuate dell'immagine pura e della sua rottura col reale»²⁶.

Vedere per credere: quando il sociologo Baudrillard percorre l'America sulle orme di Tocqueville, i suoi scatti non sono quelli di un fotografo sociale (modello Hine o Farm Security Administration) ma piuttosto quelli di un turista «parossista indifferente» convinto che solo l'inumano è fotogenico. Nelle immagini la realtà sociale implode in «oggetti singolari» (architettonici, paesaggistici, tecnologici ecc.) la cui epifania coincide con la loro scomparsa (e con la scomparsa istantanea del soggetto: è questo l'esorcismo dello scatto – soprattutto quando si tratta di un autoritratto nudo allo specchio) e dunque con l'improvvisa emergenza di una coscienza utopica, che alla realtà sostituisce l'illusione (o forse il nichilismo?).

Pittura, fotografia, cinema: quello che per Moholy-Nagy era un percorso progressivo di modernizzazione dell'arte diventa, nel postmoderno Baudrillard, il campo di battaglia di una scelta radicale contro le pretese di senso a favore di una totale adesione all'oggetto, al suo potere di seduzione. Se la fotografia analogica è solo una parentesi nella storia dell'immagine occidentale come *tableau*, per il filosofo che divenne fotografo questa parentesi non dev'essere chiusa.

A Marianna
Bologna 2014/Cosenza 2015

²⁶ ID., *Patafisica e arte del vedere*, Giunti, Firenze-Milano 2006, p. 88.

AVANGUARDIE E AUTORIALITÀ

Valentino Catricalà (Università Roma Tre)

*L'ambiguità del fotografico. Le esperienze fotografiche
di Frank B. Gilbreth e Anton Giulio Bragaglia*

1. *L'ambiguità duale dell'immagine fotografica*

«L'ambiguità del fotografico», così abbiamo voluto intitolare questo saggio. Un'ambiguità che accompagna e determina la storia dell'immagine riprodotta tecnologicamente: dalla fotografia al cinema e oggi a tutte le altre forme audiovisive. Un'ambiguità che pone le proprie radici nel dualismo e, allo stesso tempo, negli intrecci, aperti prima fra tutti dalla fotografia, che si attivano ogni qualvolta entriamo in contatto con un'immagine riprodotta tecnologicamente: ogni volta che entriamo in contatto con un 'qualcosa' sempre a metà tra documento e finzione, tra arte e scienza.

Se da una parte la riproduzione meccanica – e oggi elettronica e digitale – si compone attraverso la traduzione dei fasci colti dall'obiettivo in immagini, dall'altra essa riesce ad ancorare la nostra percezione – e la nostra «credenza» – ad un «effetto di realtà» documentale. Un dualismo – per quanto superficiale – che accompagna anche tutta la storia delle teorie del cinema e della fotografia, le quali, come afferma Bertetto, hanno sempre riflesso «sostanzialmente due modelli di concezione dell'immagine: da un lato l'immagine come imitazione, riproduzione del mondo, dall'altro l'immagine come produzione, come configurazione realizzata, come artificio»¹.

Il confronto che qui proponiamo si è sviluppato attraverso il paragone di due figure apparentemente divergenti che provengono da due

¹ P. BERTETTO, *La macchina del cinema*, Laterza, Bari 2010, p. 92. Dello stesso autore, e sugli stessi argomenti, cfr., *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007. Anche C. BLÜMLINGER, ne *Le cinéma comme art des ruines*, afferma che il cinema «in questo contesto possiede un doppio statuto: come medium di registrazione permette di fissare il processo di deterioramento di un oggetto in un dato momento storico per il futuro, ma anche esso può divenire a suo modo l'oggetto dell'oblio e della decostruzione, o il punto di inizio di una ricostruzione. Il ritorno alla storia del cinema nell'arte dei nuovi media non è un caso», in L. VANCHERI (a cura di), *Images contemporaines. Arts, formes, dispositifs*, Aléas Cinéma, Lione 2009, p. 100. Si vedano anche di F. CASETTI, *L'occhio del Novecento*, Bompiani, Milano 2005 e ID., *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

ambiti apparentemente distanti. Il primo termine di paragone è Frank B. Gilbreth, industriale e ingegnere statunitense, sostenitore del taylorismo e pioniere degli studi sul movimento. Il secondo invece è Anton Giulio Bragaglia, artista, regista, fotografo e critico cinematografico conosciuto soprattutto per essere stato uno degli esponenti principali della corrente artistica del futurismo.

Di primo acchito, due personaggi molto diversi: il primo un industriale che ha avuto come unico interesse quello di utilizzare la macchina fotografica per uno studio sull'ottimizzazione dei movimenti nella fabbrica. Il secondo un artista che ha coniato un termine nuovo, come quello di «fotodinamismo», per spiegare il suo operato sulla rappresentazione artistica del movimento. Entrambi, fattore interessante, pubblicheranno i due rispettivi testi principali – il primo ad uso scientifico, il secondo artistico-filosofico – nello stesso anno: 1911².

Ad accomunare questi due personaggi è la fotografia: un certo utilizzo di questa. Mi riferisco in particolare alla tecnica che oggi si chiamerebbe «mosso fotografico» in funzione di una ricerca sulle possibilità del movimento. Tale elemento, apparentemente banale, applicato a questi due personaggi, simbolizza, non solo un determinato uso della fotografia, ma proprio una dimostrazione della natura biunivoca di questa: di una natura sempre al margine tra arte e scienza, tra realtà e finzione, tra natura documentaria e naturale, che si concretizza in modo sempre più determinante proprio dalla fine dell'Ottocento.

Una ricerca sul movimento, dunque, declinata in due modi differenti ma che vive e sopravvive nelle pieghe, nelle ambiguità e nei ribaltamenti continui di questi due modi e che proprio la fotografia apre.

2. *Fotografia e movimento*

Molto si è scritto sul movimento in fotografia, sul rapporto con il cinema e con le altre immagini³. E molto si è scritto sul fascino che gli studi sul movimento o le foto artistiche che utilizzano il «mosso» o il flou suscitano e hanno suscitato nell'ambito teorico.

Già nel 1987 lo studioso Raymond Bellour sottolineava la natura «magica» nascosta nel «mosso fotografico»:

² Ci riferiamo a F. B. GILBRETH, *Motion Study: A Method for Increasing the Efficiency of the Workman*, Hive Publishing Company, 1911 e A.G. BRAGAGLIA, *Fotodinamismo futurista*, (1911), Einaudi, Torino 1980.

³ Cfr. E. MENDUNI, *La fotografia. Dalla camera oscura al digitale*, Il Mulino, Bologna 2008.

«Quando la forza decide di integrare la traccia del movimento visibile, di dargli il suo posto nella ripresa e nella composizione, cede a una forza ambigua. C'è da un lato questa forza selvaggia, elementare, che trascina il fotografo davanti al reale che si è scelto, per favorirvi l'imprevedibile. Ma da un altro lato niente è meno naturale di queste linee tremolanti, di questi spessori, di questi strati densi di colore attraverso i quali l'immagine si dota, in tutto o in parte di una seconda vita, irriducibile alla semplice occhiata, all'immediato della visione. (Il mosso, che sembra l'impulso stesso, è anche uno dei modi più sicuri che la fotografia ha di disegnarsi in quanto artificio, di desiderarsi in quanto tale)»⁴.

Il mosso, dunque, come forza ambigua: da un lato rappresentante del reale e dall'altro espressione dell'artificio. È su questa ambiguità che si sviluppa il nostro discorso.

Il teorico francese, tuttavia, identifica due momenti distinti del rapporto tra fotografia e movimento. Il primo, «scientifico», di «scomposizione» caratterizzato dagli esperimenti di Marey e di Muybridge; e il secondo, «artistico», di «composizione» all'interno di una stessa immagine caratterizzato dall'esperienza del fotodinamismo dei Bragaglia⁵.

A nostro avviso, per capire bene l'ambiguità che il «mosso fotografico» fa emergere, occorre discostarci da questa visione duale. Il punto risiede, infatti, non tanto nella separazione tra queste due nature – quella scientifica e quella artistica – ma piuttosto nell'unione, nelle relazioni che questi due elementi provocano. Un'«ambiguità duale», da questo punto di vista, la quale più che separare intreccia i due livelli sopradescritti da Bellour. Non solo relativamente al rapporto tra arte e scienza, ampiamente studiato dalle storie della fotografia e del cosiddetto precinema, ma anche quello tra metodo scientifico dell'industria – o industrializzazione del metodo scientifico – ed estetica, quello tra sfera artistica e industriale.

3. *Gilbreth e Bragaglia: un paragone*

Frank Gilbreth è un esempio di questo atteggiamento: un esempio ancora poco studiato ma a nostro avviso di estremo interesse⁶. Come abbiamo detto Gilbreth è un industriale americano. Egli è un fautore

⁴ R. BELLOUR, *Fra le immagini. Fotografia, Cinema, Video*, Bompiani, Milano 2007, p. 67.

⁵ R. BELLOUR, *Ivi*.

⁶ Fra le poche storie della fotografia dove abbiamo trovato traccia di Gilbreth, segnaliamo M. W. MARIEN, *Photography: A Cultural History*, Pearson, Cambridge 2014.

del taylorismo – soprattutto all’inizio, i due avranno molte controversie in futuro – e, dunque, anche della «organizzazione scientifica» ideata da Taylor nel 1883 – resa pubblica nel 1895⁷. Come è noto, Taylor osservò i lavoratori specializzati e «stabilì la serie esatta delle operazioni elementari che costituivano la loro mansione, selezionò la serie più rapida, calcolò il tempo di ciascuna operazione con un cronometro, per stabilire le “unità di tempo” minimo, e ricostruì le mansioni con i tempi composti come misura uniforme»⁸. Nell’ambito industriale entra con Taylor il metodo sperimentale che alla fine dell’Ottocento si era pian piano consolidato anche nell’ambito medico e scientifico.

Gilbreth si ispira, riprende e ricomincia proprio dalle teorie tayloriste, effettuando, tuttavia uno spostamento importante⁹. Se Taylor utilizza un cronometro per le sue ricerche, uno strumento atto al calcolo del tempo, Gilbreth, invece, introduce la fotografia come strumento di documentazione e di misura: uno spostamento che ci porta dall’atto del controllo del tempo, caratterizzante il cronometro, al controllo dei movimenti, caratterizzante la fotografia, rendendo così il tempo visualizzabile. In questo modo, per Gilbreth, l’operaio può ‘vedere’ e divenire cosciente dei propri movimenti e delle proprie azioni. Tali fotografie Gilbreth le chiamò «ciclografie» e «cronociclografie» quelle effettuate con la macchina da presa.

Come afferma Elspeth H. Brown «i Gilbreth usarono le tecnologie visive (*visual technologies*) per razionalizzare il corpo del lavoro attraverso la disgregazione dei movimenti del corpo organico in unità discrete, con movimenti interscambiabili, i quali possono essere riconfigurati in più efficienti combinazioni»¹⁰.

Mary Ann Doane spiega, invece, come «le ricerche di Gilbreth illustrano ancora più ostinatamente che l’analisi scientifica del tempo coinvolge una irresistibile ricerca per la sua rappresentazione in termini visivi – termini visivi che eccedono le capacità dell’occhio umano»¹¹. Il calcolo del tempo di lavoro diviene qualcosa di visibile grazie alla fotografia, grazie al

⁷ Pubblicata in seguito nell’importante *L’organizzazione scientifica del lavoro* anch’esso del 1911.

⁸ S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1983.

⁹ Si vedano di B. PRICE, *Frank and Lillian Gilbreth and the Manufacture and Marketing of Motion Study, 1908-1924*, in «Business and Economic History», 1989 e ID., *Frank and Lillian Gilbreth and the Motion Study Controversy, 1907-1930*, in «Business and Economic History», 1990.

¹⁰ E. H. BROWN, *The Corporate Eye. Photography and the Rationalization of American Commercial Culture, 1884-1929*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2005, p. 66.

¹¹ M. A. DOANE, *The Emergence of Cinematic Time*, Harvard University Press, Cambridge (Ma) 2003, p. 256.

tentativo di porre il movimento all'interno della fotografia. La fotografia, con la capacità di fissare un istante di movimento, diviene in questo caso lo strumento più adatto per un utilizzo scientifico.

Ma la fotografia è uno strumento complesso, molto più complesso di un cronometro. Uno strumento che già all'epoca di Gilbreth veniva visto come una potenzialità artistica (come dimostrano pochi anni dopo i Bragaglia o Stieglitz con le loro critiche al pittorialismo). E proprio in quanto potenzialità artistica a metà tra l'industriale e l'estetico le foto di Gilbreth si circondano di un'aura diversa: in un rapporto sempre più stretto fra scienza ed arte, estetica e industria. In Gilbreth troviamo proprio la dicotomia prima citata da Bellour: il «mosso» fotografico come rappresentazione biunivoca della fotografia, come elemento primario di controllo del reale e allo stesso tempo come espressione primaria dell'artificio.

Un passaggio che lo stesso Gilbreth è costretto ad ammettere nel descrivere una foto pubblicata nel suo *The Principles of Scientific Management* del 1911: «Il percorso del movimento è mostrato ma non la velocità e la direzione. La registrazione (*The record*) mostra il bellissimo ripetitivo e armonioso disegno dell'esperto»¹², facendo così entrare elementi qualitativi ed estetici nella descrizione.

Come sottolinea anche lo storico dell'arte e dell'architettura Sigfried Giedion nel suo monumentale *Mechanization Takes Command*, trovando nelle foto di Gilbreth una bellezza artistica paragonabile alle opere di Paul Klee e del secondo Mirò:

«come Gilbreth rende visibili il significato e la forma dei movimenti corporei, allo stesso modo Klee rende evidenti i più intimi avvenimenti psichici, risultato che non è possibile ottenere con i mezzi della prospettiva. Perché l'intenzione evidente è rappresentare rapporti multiformi, fluidi e non determinati staticamente. L'immagine si trasforma in un evento dinamico»¹³.

Dall'atto documentario o, piuttosto, dall'intenzionalità documentaria, le opere di Gilbreth pongono un ribaltamento concettuale che ci porta verso l'atto di creazione e di finzione per eccellenza.

È questo un passaggio che ci porta dritti verso l'altro elemento del nostro paragone: Anton Giulio Bragaglia. Gli studi sul movimento di Bragaglia non riscontrarono – come anche per Gilbreth – grande successo all'epoca. Boccioni ne demonizzò l'operato con parole dure:

¹² GILBRETH, *The Principles of Scientific Management*, cit. p. 45.

¹³ S. GIEDION, *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 150.

«Data l'ignoranza generale in materia d'arte, e per evitare equivoci, noi Pittori futuristi dichiariamo che tutto ciò che si riferisce alla fotodinamica concerne esclusivamente delle innovazioni nel campo della fotografia. Firmato il gruppo dei futuristi milanesi guidato da Boccioni, l'acerrimo avversario della fotografia»¹⁴.

Una stroncatura che a un primo sguardo può apparire eccessiva per la vicinanza che hanno il concetto di movimento in Boccioni e in Bragaglia. Una spiegazione può essere quella suggerita da Gianni Lista, per il quale, sulle orme di McLuhan, è possibile rintracciare una distinzione tra media caldi e freddi nell'operato dei futuristi. Lista afferma come:

«Per i futuristi, i media caldi sono quelli che, operando per trasmissione diretta, potenziano la vibrazione fisiologica, l'energia fisica e psichica, la mobilità e il gesto dell'artista. In ogni caso sono quelli che intervengono come protesi che prolunga le capacità umane amplificando l'intensità e l'unicità dell'atto di creazione. I media freddi sono invece quelli che, attuando una trasmissione registrata e differita, congelano l'*élan vital* restituendone solo una resa meccanica e priva di vita»¹⁵.

L'introduzione della fotografia – di un medium «freddo» – all'interno dell'economia concettuale di futuristi come Boccioni, mette in discussione le stesse categorie utilizzate da Boccioni nella critica a Bragaglia. Con le opere di Bragaglia il concetto di arte, come inteso nella critica di Boccioni soprariportata, viene meno. I personaggi posti davanti alla macchina fotografica e agenti in base alle raccomandazioni di Bragaglia, divengono essi stessi delle cavie da laboratorio attestando definitivamente – e in un certo senso annullando – lo stretto rapporto che l'immagine fotografica pone fra dicotomie come quella di realtà e finzione, arte e scienza, documento e artificio.

Come afferma esplicitamente Bragaglia:

«Noi ci siamo trovati sino a ieri, per la fotodinamica, ancora in uno stato di primitivismo, ma l'abbiamo già superato questo, in varie opere, così che più sicuramente possiamo avanzarci ora, per due grandi vie: l'una scientifica, per l'analisi lo studio singolare di tutti

¹⁴ L'articolo è firmato da U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini e A. Soffici e apparso sul numero di «Lacerba» del 1913, poco dopo che apparso la seconda edizione di *Fotodinamismo Futurista* di Bragaglia.

¹⁵ G. LISTA, *Artists and books in the first half of the twentieth century*, in G. CELANT (a cura di), *Vertigo: a century of multimedia art from futurism to the Web*, Skira, Milano 2008.

i movimenti; l'altra, artistica, per la rievocazione della sensazione dinamica che la parte trascendentale di un gesto produce nella nostra retina, su i nostri sensi e sul nostro spirito»¹⁶.

Una via scientifica e una artistica che in Bragaglia e Gilbreth si intrecciano rappresentando, dunque, due lati di una stessa medaglia: due lati di una visione che il Novecento – e ancora fino a oggi – ha abbracciato in funzione di una nuova idea di arte e di artificio, di realtà e finzione, di scienza ed estetica.

¹⁶ BRAGAGLIA, *Fotodinamismo Futurista*, cit., p. 34.

Stefania Schibeci (Università di Genova)

*La trasformazione del medium fotografico nei primi anni del Novecento:
dai Fotogrammen di Moholy-Nagy ai fotogrammi di Franco Grignani,
Luigi Veronesi e Bruno Munari*

Questo saggio si propone di analizzare come le avanguardie storiche italiane ed europee in ambito artistico abbiano messo in discussione la natura del medium fotografico, mediante l'esplorazione dei suoi usi «produttivi». In particolare si soffermerà sulla tradizione dei *Fotogrammen* inaugurata da László Moholy-Nagy negli anni '20 del '900 per arrivare ai fotogrammi realizzati da tre dei fotografi italiani più significativi del '900: Franco Grignani (1908-1999), Luigi Veronesi (1908-1998) e Bruno Munari (1907-1998).

A partire dai primi anni del Novecento, intorno al 1910, proprio in Italia nell'ambito dell'avanguardia futurista si assiste alle prime sperimentazioni fotografiche ad opera dei fratelli Bragaglia, che elaborano la tecnica della fotodinamica, basata su lunghe esposizioni di soggetti che compiono movimenti comuni davanti all'apparecchio fotografico. Tuttavia, in occasione della pubblicazione nel 1912 del volumetto dal titolo *Fotodinamismo futurista*, Anton Giulio Bragaglia precisa: «Ci piace inoltre far osservare che io e mio fratello Arturo non siamo fotografi, e ci troviamo ben lontani dalla professione di fotografi»¹, ma questa affermazione risulta parzialmente vera perché solo lui non aveva mai preso in mano una macchina fotografica, mentre i fratelli Carlo Ludovico e Arturo sì². È necessario dunque leggere questa precisazione come una presa di distanza di Anton Giulio dalla fotografia tradizionale, che non era riconosciuta come arte dal Futurismo da un lato perché considerata inferiore alla pittura dal momento che è realizzata con mezzi meccanici – cosa paradossale per il Futurismo che è proiettato verso il futuro, ma rifiuta inizialmente una tecnica moderna –; dall'altra perché alcuni futuristi, in particolare Boccioni, ritengono che questa forma di rappresentazione, statica e priva di un proprio linguaggio, non penetri l'interiorità delle cose e non sia in grado di cogliere la vera essenza della

¹ A. G. BRAGAGLIA, *Fotodinamismo futurista*, Einaudi, Torino 1970, p. 9.

² Cfr. C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, Mondadori, Milano 2000, p. 32.

realtà che risiede nel movimento³. In questo senso il fotodinamismo diventa un modo per colmare questa lacuna e superare questo limite, in quanto consente di riprodurre una realtà fluida e dinamica, in perenne movimento, in linea con la filosofia di Bergson. Per questa ragione Bragaglia concepisce il fotodinamismo come una «rottura» rispetto alla tradizione della cronofotografia di Muybridge e Marey, in quanto questi cercavano di «fissare degli istanti» del movimento, mentre il suo scopo era «coglierne la traccia».

Ora, al di là dell'innovazione tecnica della fotodinamica, il tratto più originale e significativo delle sperimentazioni dei Bragaglia risiede appunto nella nuova funzione di cui è investita la fotografia: infatti essa, grazie alla sua capacità di cogliere impercettibili variazioni di movimento, diventa lo strumento in grado di svelare qualcosa che a occhio nudo non possiamo vedere, ovvero di produrre una nuova visione. Tant'è vero che sempre in *Fotodinamismo futurista* Anton Giulio afferma: «Noi vogliamo dire e afferrare queste trascendentali qualità del reale»⁴, dove con l'espressione «qualità trascendentali» intende il movimento, che non è immediatamente visibile in tutte le sue fasi ad occhio nudo. Bragaglia dichiara infatti di voler realizzare «una rivoluzione, per un progresso nella fotografia, per elevarla veramente ad arte» superando «la riproduzione fotografica del vero immobile o fermato in atteggiamento di istantanea» per conferirgli «l'espressione e la vibrazione della vita vera»⁵.

Alla luce di queste preliminari considerazioni possiamo dunque annoverare il fotodinamismo di Bragaglia come uno dei primi esempi in ambito artistico di «uso produttivo» del medium fotografico, rifacendoci alla distinzione tra produzione e riproduzione introdotta da Lázló Moholy-Nagy nel 1922 nel saggio dal titolo *Produktion-Reproduktion* e ripresa successivamente in *Pittura Fotografia Film*. Con il termine «produttivo» l'artista ungherese intende l'uso inedito di un medium, teso ad una sperimentazione innovativa. Non basta: se si leggono con attenzione le prime righe del *Manifesto della fotografia futurista* firmato da Filippo Tommaso Marinetti e da Tato nel 1930, che è una diretta conseguenza delle sperimentazioni fotografiche dei Bragaglia, si nota chiaramente l'invito dei futuristi a non fare più un uso riproduttivo della fotografia. Infatti scrivono:

«La fotografia di un paesaggio, quella di una persona o di un gruppo di persone, ottenute con un'armonia, una minuzia di particolari

³ Per approfondire questo aspetto cfr. G. LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano 2001.

⁴ BRAGAGLIA, *Fotodinamismo futurista*, cit., p. 17.

⁵ Ivi.

ed una tipicità tali da far dire: “Sembra un quadro”, è cosa per noi assolutamente superata. Dopo il fotodinamismo o fotografia del movimento creato da Anton Giulio Bragaglia in collaborazione con suo fratello Arturo, presentata da me nel 1913 alla Sala Picchetti di Roma e imitata poi da tutti i fotografi avanguardisti del mondo, occorre realizzare nuove possibilità fotografiche»⁶.

Queste «nuove possibilità fotografiche» includono un uso non più convenzionale della fotografia, ma «produttivo».

Successivamente Marinetti e Tato elencano una serie di esempi di fotografie artistiche che sono riconducibili ad almeno due delle tipologie di fotografia illustrateci dall'artista ungherese come uso produttivo del medium fotografico nel suo saggio *Pittura Fotografia Film* del 1925. Si tratta delle fotografie scattate da punti di vista insoliti (riconducibili a quelle che nel manifesto futurista Marinetti e Tato definiscono «la fusione di prospettive aeree, marine, terrestri», «l'ingigantimento straripante di una cosa minuscola quasi invisibile in un paesaggio»⁷) e le fotografie scattate da angolazioni particolari (che richiamano quelle che nel manifesto futurista sono indicate come «la fusione di visioni dall'alto in basso» e «le inclinazioni immobili e mobili degli oggetti e dei cori ed animali»⁸).

Oltre a questa tipologia di sperimentazione fotografica «produttiva», che riguarda un nuovo modo di interpretare la fotografia tradizionale con macchina fotografica, l'artista ungherese indica una terza tipologia, quella dei *Fotogrammen*, che concerne un uso inedito del medium stesso e che, come vedremo, influenza alcuni importanti fotografi italiani. Con il termine «fotogrammi» si intendono delle fotografie realizzate senza l'ausilio della macchina fotografica, disponendo su carta fotosensibile degli oggetti che vengono direttamente impressionati dalla luce. Questi ultimi, che si pongono sulla scia delle sperimentazioni effettuate negli stessi anni da Christian Schad e da Man Ray rispettivamente con gli *schadograms* e i *rayograms*, rappresentano per l'artista ungherese l'esempio più emblematico dell'uso produttivo del dispositivo fotografico. Moholy-Nagy nel 1936 sulla rivista *Telehor* ne dà la seguente definizione:

«Il fotogramma, cioè l'immagine luminosa ottenuta senza la macchina fotografica, è il segreto della fotografia. In esso si rivela la caratteristica unica del procedimento fotografico che permette di

⁶ F.T. MARINETTI, TATO, *Manifesto della fotografia futurista*, in *Manifesti futuristi*, a cura di G.D. Bonino, Bur Rizzoli, Milano 2009, p. 30.

⁷ Ivi.

⁸ Ivi.

fissare immagini di luce ed ombra su una superficie sensibile senza l'aiuto di alcun apparecchio. Il fotogramma apre nuove prospettive su un linguaggio visivo finora completamente sconosciuto e governato da leggi proprie. Nella lotta per giungere a un nuovo modo di vedere le cose, il fotogramma è un'arma del tutto smaterializzata»⁹.

È chiaro quindi come per Moholy-Nagy il fotogramma rappresenti uno strumento che permette di utilizzare direttamente la luce come materiale compositivo, un modo per «scrivere con la luce» che ci riporta al significato etimologico del termine fotografia e alla sua stessa essenza. Esso rappresenta un elemento innovativo per la cultura visuale del suo tempo, in quanto consente una nuova visione immediata della realtà, caratterizzata dai contrasti tra luci e ombre, senza la mediazione di alcun apparecchio fotografico. Questa nuova visione si rende necessaria affinché l'uomo possa stare di pari passo con l'evoluzione tecnologica dei media e rappresenta altresì, secondo l'artista ungherese, una forma di «igiene ottica» che l'uso produttivo della fotografia è in grado di attuare liberando la nostra visione tradizionale dalle leggi associative e dai pregiudizi che la limitano, «integrando il nostro strumento ottico: l'occhio»¹⁰.

Secondo Moholy-Nagy infatti ogni configurazione visiva, sia essa un dipinto, una fotografia, un fotomontaggio, etc., è sempre il risultato di una composizione della luce (*Lichtgestaltung*). L'uso produttivo della fotografia attraverso i fotogrammi dunque ci permette di dar forma alla luce e dà vita a una nuova *Lichtkultur* che è il tema ricorrente delle sue opere.

Come si è già accennato, i diretti antecedenti dei fotogrammi di Moholy-Nagy sono gli *schadographs* di Christian Schad e i *rayographs* di Man Ray, che conoscono un sostanziale sviluppo in seguito alla scoperta dei raggi X avvenuta nel 1895. Tuttavia, i fotogrammi di Man Ray e di Moholy-Nagy si spingono ancora più lontano rispetto a quelli di Schad, in quanto non collocano sulla carta fotosensibile degli oggetti piatti e bidimensionali, bensì tridimensionali, ottenendo in questo modo non solo i contorni, ma anche i contrasti luce-ombra tanto cari all'artista ungherese che considera gli oggetti dei «modulatori di luce»¹¹. Al contrario Man Ray, affascinato dalla possibilità di ottenere delle forme astratte, casuali e imprevedibili, sceglie gli oggetti in base al loro valore evocativo, in linea

⁹ L. MOHOLY-NAGY, *New Instrument of Vision/Photographie forme objective de notre temps* (1932), «Telehor», vol. 1 (speciale dedicato a Moholy-Nagy), a cura di Kalivoda e Frantisek, Brno, 1936.

¹⁰ L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film*, edizione italiana a cura di Antonio Somaini, Einaudi, Torino 2010, p. 36.

¹¹ Ivi.

con il concetto dadaista di *hazard*, come emerge da ciò che scrive nel 1928 a proposito del fotogramma: «Quel che però adesso mi interessa di più è quello che forse definirei il *rayogramma*, l'impressione diretta dei raggi luminosi, creatrice di invenzioni pure, tecnica di una precisione che la pittura non raggiunge»¹².

Entrambe queste nuove componenti che caratterizzano la cultura visuale europea tra gli anni '20 e '30 del '900, - ossia la luce come elemento compositivo e la possibilità di ottenere da oggetti reali delle forme astratte in modo del tutto casuale - che ben si esprimono in ambito fotografico nei fotogrammi, influenzano anche alcuni artisti italiani, in particolare Franco Grignani, Luigi Veronesi e Bruno Munari.

Partiamo da Franco Grignani, artista, architetto, grafico celebre per aver ideato il marchio della pura lana vergine, e fotografo che in un primo tempo aderisce al secondo futurismo e successivamente all'astrattismo geometrico e al costruttivismo. A partire dal 1926 Grignani si dedica alla realizzazione dei suoi primi fotogrammi che incarnano perfettamente gli obiettivi della nuova visione sostenuti dagli artisti europei, sia per quanto riguarda il principio di utilizzare la luce come strumento compositivo, sia per l'interesse nei confronti delle forme astratte così ottenute. Infatti l'obiettivo principale di Grignani è quello di spingere la fotografia fino ai suoi limiti, in modo da superare la visione dell'occhio umano che registra ciò che ha di fronte correggendolo in base a categorie mentali quali l'armonia della forma, la nitidezza, la vicinanza, etc. Il fotografo lombardo dichiara espressamente questo proposito quando scrive:

«Volevo che l'occhio altrui si educasse a vedere nel mondo intracebrale degli impulsi la via sensibile adatta all'uomo moderno. Così l'arte entra nella vita come supporto ai problemi della cultura visiva, perché l'uomo non più imbottito di nozioni possa formulare giudizi, indicare scelte, godere di aspetti, avere più fantasia creativa, radoppiando il valore della vita nell'esaltazione dell'immaginario»¹³.

Questo «immaginario» lo ottiene attuando numerose sperimentazioni fotografiche che comprendono sovrapposizioni, negativo su positivo, distorsioni ottiche attuate mediante lenti particolari, fotomontaggi, uso di prospettive insolite, fotogrammi che hanno lo scopo di mostrare che l'apparenza inganna perché a partire da un oggetto reale si arriva a immagini astratte. I risultati

¹² M. RAY, *Les Champs délicieux*, Societé Générale d'Imprimerie et d'Editions, Paris 1922.

¹³ F. GRIGNANI, *Segno, struttura, spazio*, Catalogo della mostra, Circolo culturale immagini Koh-I-Noor, Milano 1986, p. 15.

di queste sperimentazioni culminano nell'elaborazione della cosiddetta «teoria della subpercezione», che consiste nello spingere l'occhio umano a vedere al di là della sua percezione ottica e che mette in crisi la presunta conoscenza visiva che abbiamo degli oggetti e della realtà in generale.

I fotogrammi fanno proprio parte della sua ricerca nell'ambito della percezione che prende le mosse dalla psicologia della *Gestalt*, allora ancora quasi sconosciuta in Italia. Se nei primissimi fotogrammi da lui realizzati alla fine degli anni '20 troviamo numerose affinità con quelli di Moholy-Nagy a partire dall'utilizzo delle forme geometriche fino all'importanza attribuita al contrasto luce-ombra quale strumento in grado di accentuare le forme astratte, in quelli degli anni '50 è ben più evidente il *côté* applicativo della sua teoria della subpercezione. Per esempio in *Fotogramma - composizione astratta* del 1959 il materiale impressionato su lastra fotografica dalla luce è un elemento liquido che dà luogo ad una serie di forme astratte che è difficile ricondurre a un fluido. In questo senso possiamo definire i fotogrammi e in generale le sperimentazioni di Grignani come delle «radiografie della realtà» in quanto l'astrattismo in cui sfociano non è altro che uno sguardo più profondo all'interno dell'oggetto, che ci svela l'inganno dietro il quale esso si cela. I fotogrammi e le altre sperimentazioni di Grignani sono dunque da intendersi come una sorta di fuga dagli schemi mentali e visivi mediante i quali ognuno di noi legge la realtà – quelli che Moholy-Nagy indica come «leggi associative» e «pregiudizi» –, nonché come la possibilità di spingere la percezione verso l'immaginazione che, secondo Grignani «è un'immensa costruzione di visioni ad incastro, dentro e fuori»¹⁴.

Negli stessi anni in cui opera Franco Grignani, un altro artista di origine milanese, Luigi Veronesi, pittore, grafico, scenografo e cineasta, esponente dell'astrattismo (nel 1934 aderisce infatti al gruppo francese di *Abstraction-Création*), approfittando della camera oscura del padre comincia giovanissimo le sue sperimentazioni sui fotogrammi. Veronesi conosce le opere del Bauhaus che ha modo di vedere esposte nel Padiglione tedesco alla Biennale di Venezia del 1930 e che definisce una «folgorazione» e nel 1936 conosce di persona a Basilea Moholy-Nagy con il quale intesse una profonda amicizia e che in più occasioni riconosce come suo maestro insieme a El Lissitzky e Kandinskij.

Dunque quando sperimenta per la prima volta la tecnica del fotogramma nel 1927 in modo del tutto casuale, lasciando sulla carta sensibile erbe, pezzi di carta, e altri oggetti, non conosce ancora le sperimentazioni di Man

¹⁴ Ivi.

Ray, Christian Schad e Moholy-Nagy. È proprio la scoperta delle opere del Bauhaus e l'amicizia con l'artista ungherese che danno nuovo vigore e impulso alle ricerche fotografiche e pittoriche di Veronesi relative allo studio delle forme sganciate dal dato naturale di partenza e alla costruzione dello spazio mediante sovrapposizioni e contrasti di luce. L'artista milanese nell'articolo *Sul fotogramma* fornisce la seguente definizione di fotogramma:

«Il fotogramma [...] non è una vera fotografia, pur essendo l'essenza stessa della fotografia, ma è solo la registrazione della forma di un oggetto, della sua capacità di trasmettere la luce, e delle ombre che genera quando è illuminato. [...] L'immagine che si ottiene non è mai un "documento", o la descrizione o la rappresentazione di un oggetto, ma la trasformazione dell'immagine di questo oggetto in un puro rapporto di luce e di ombra»¹⁵.

Questa definizione mette in luce tre aspetti fondamentali di questa tecnica: il primo riguarda il paradossale rapporto tra il fotogramma e la fotografia; infatti, nonostante esso rappresenti l'essenza della fotografia come scrittura di luce, non ha la funzione di rappresentare la realtà, ma la trasfigura, restituendoci paradossalmente la verità più intima delle cose, quel qualcosa che noi non siamo in grado di vedere con i nostri occhi. A questo proposito Veronesi scrive: «Gli oggetti ritrovano nel fotogramma la loro espressione primordiale, noi possiamo vederli al di là della loro forma reale, in immagini che non ci appaiono eppure sono vere e che mutano istantaneamente al muoversi del minimo filo di luce»¹⁶. Il secondo aspetto riguarda la sua rottura con la tradizione documentaria a favore di un uso non riproduttivo della fotografia, evidente nell'affermazione che il fotogramma non è mai un documento. Il terzo è la completa assimilazione del modello dei *Fotogrammen* di Moholy-Nagy come indagine dei contrasti tra luce e ombra.

Sebbene il primo approccio al fotogramma da parte di Veronesi avvenga in modo casuale, successivamente egli utilizza questa tecnica con piena consapevolezza, al punto da disporre con accuratezza sulla carta fotosensibile gli oggetti che intende impressionare con la luce. In questo senso è molto più vicino a Moholy-Nagy che a Man Ray, anche se, a differenza dell'artista ungherese, la sua attenzione non è tanto rivolta alla tecnica fotografica applicata, quanto all'effetto della luce sugli oggetti che, trasfigurandoli e smaterializzandoli, permette di coglierne gli aspetti più

¹⁵ L. VERONESI, *Sul Fotogramma*, in Id., *Fotogrammi e fotografie*, Einaudi, Torino 1983, p. 67.

¹⁶ Ivi.

reconditi. Significativa a tal proposito è la sua affermazione: «Non fisso regole per gli altri, enuncio solo quelle che mi sono fissato per me»¹⁷.

Da buon artista a tutto tondo, che ha sperimentato varie forme d'arte, Veronesi non considera la fotografia inferiore alla pittura, ma, in linea con il Bauhaus, crede nella necessità di una compenetrazione tra le varie arti, in quella che potremmo definire, con un termine caro alla teoria dei media, come «intermedialità». Lo dimostra il fatto che a partire dal 1937 sperimenta la fusione tra tecnica del fotogramma e pittura a olio sia realizzando collage di fotogrammi su tele dipinte a olio, sia utilizzando la tela dipinta come superficie fotosensibile. D'altra parte il colore è oggetto di ricerca e di sperimentazione da parte di Veronesi che, in quanto esponente dell'astrattismo, conosce bene la teoria del colore di Kandinskij.

Infine, anche Bruno Munari, artista poliedrico, designer, scultore milanese contemporaneo di Grignani e di Veronesi, si cimenta nella fotografia sperimentale con particolare attenzione al fotogramma, benché non sia considerato dagli storici dell'arte come un fotografo «puro». Partecipa da giovanissimo al secondo futurismo, per poi fondare successivamente, nel 1948, il Movimento Arte Concreta (MAC) insieme a Gillo Dorfles, nel quale convergono le istanze astrattiste degli artisti italiani a lui contemporanei. È proprio nell'ambito del Futurismo che Munari approfondisce il suo interesse per la fotografia – non dimentichiamo che, come si è già ricordato, nel 1930 Marinetti e Tato avevano pubblicato il *Manifesto della fotografia futurista* – e ha modo di esporre per la prima volta le sue fotografie sperimentali nel 1933 in occasione della Mostra di Fotografia Futurista curata a Roma da Filippo Tommaso Marinetti. Qui l'artista milanese mostra i propri fotomontaggi, fotocollage e fotogrammi. Come tutti gli altri artisti già esaminato, anche Munari fornisce una definizione della tecnica del fotogramma in un articolo dal titolo *Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno*, pubblicato sulla rivista La Lettura nel 1937:

«Il fotogramma è un derivato, diciamo così, della radiografia. Ha lo stesso nome quel rettangolino di pellicola cinematografica che passa alla velocità di 16 fotogrammi al minuto secondo davanti alla macchina da proiezione; ma non ha poi nulla in comune con il primo. Questo non è altro che l'impressione sulla carta sensibile dell'ombra di determinati oggetti appositamente ricercati tra quelli più o meno trasparenti, in modo da creare una impronta personale che resterà fissata in modo negativo sulla carta»¹⁸.

¹⁷ Ivi.

¹⁸ B. MUNARI, *Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno*, «La Lettura», n.4, 1937.

Il primo aspetto importante che si evince da questa definizione è il rapporto di filiazione che Munari istituisce tra il fotogramma e la radiografia, che consente per la prima volta di penetrare l'organismo umano e svelarne gli aspetti altrimenti invisibili. Al pari della radiografia, in ambito artistico il fotogramma è in grado di mettere in luce aspetti estetici, formali e plastici insoliti dell'oggetto. Non solo: subito dopo l'artista sottolinea l'omonimia tra il fotogramma cinematografico e la tecnica fotografica da lui utilizzata, evidenziando però la differenza sostanziale che consiste nel fatto che il primo è il risultato di un'immagine impressionata sulla pellicola mediante uno strumento, mentre il secondo è un'immagine ottenuta senza mediazione di una macchina fotografica e ha lo scopo di fissare sulla carta fotosensibile un'«impronta personale»¹⁹. Quest'«impronta personale», come ci lascia intendere Munari stesso in *Fotocronache*, consiste nel fatto che ogni fotografo deve cercare di fermare un'immagine esprimendo se stesso, altrimenti non fa altro che imitare gli altri fotografi. Ciò significa che il suo compito è quello di scoprire qualcosa nella natura che non è stato mai visto o colto da altri, sia che utilizzi la macchina fotografica, sia che realizzi dei fotogrammi. Infatti, secondo l'artista, non è necessario realizzare delle immagini che riproducano la realtà in modo da renderle più facilmente intellegibili perché la fotografia è un «linguaggio universale che non ha bisogno di essere tradotto»²⁰. Dunque è proprio quell'«impronta personale» che fa la differenza rispetto alle altre fotografie.

Sempre in *Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno* Munari sottolinea la novità di un «mezzo artistico» come il fotogramma, che rappresenta la «sensibilità moderna perché pieno di imprevisto»²¹. Ancora una volta ritorna l'interesse per la casualità che lo accomuna soprattutto a Grignani e, d'altra parte, sappiamo che l'artista conosceva molto bene la sensibilità moderna e quindi le sperimentazioni di Schad, Ray e Moholy-Nagy in quanto li cita espressamente nella sua opera *Fotocronache*.

Successivamente Munari fornisce anche la spiegazione didattica di come realizzare dei fotogrammi, perfettamente in linea con il procedimento utilizzato da Ray, Moholy-Nagy, Grignani e Veronesi:

«Per fare dei fotogrammi occorre tutto il materiale inerente alla fotografia e cioè acidi, bacinelle carta, ma nessun obiettivo o macchina fotografica. Si possono fare di sera al buio. Il procedimento è questo:

¹⁹ B. MUNARI, *Fotocronache. Dall'isola dei tartufi al qui pro quo*, Gruppo editoriale Domus, XXII, Milano 1944, p. 4.

²⁰ Ivi.

²¹ MUNARI, *Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno*, cit.

siamo nella camera oscura (oppure in una camera qualsiasi, preferibilmente con pareti chiare); accendiamo la luce bianca e prepariamo su una lastra di vetro quello che vogliamo fotografare»²².

I materiali impressionati sulla carta fotosensibile sono i più svariati: forbici, spille, rocchetti di filo, orecchini, bicchieri, insetti, etc. L'aspetto più originale di questi fotogrammi è che in molti casi Munari riesce a creare dei veri e propri paesaggi fantastici a partire da oggetti di uso comune, come nel caso di *Paesaggio sulla collina* o *Un pianeta tra gli alberi*. Non bisogna dimenticare infatti che l'artista milanese a partire dal 1929 si è dedicato anche all'illustrazione di libri per bambini, per cui la fantasia è uno degli elementi costanti nella sua opera, proprio perché, come lui stesso scrive, «la fantasia permette di pensare qualcosa che prima non c'era, senza nessun limite, costruisce le relazioni tra le cose già conosciute creandone di nuove»²³. Nel caso dei fotogrammi, la fantasia è quell'«impronta personale» del fotografo che consente di far emergere una realtà trasfigurata dalla luce.

Alla luce di queste brevi considerazioni sull'utilizzo della tecnica fotografica da parte di tre artisti italiani di spicco del '900, possiamo comprendere quanto in ambito fotografico sia stata recepita e assimilata in Italia la lezione europea di Man Ray e Moholy-Nagy e l'esigenza di adattare la fotografia alla modernità intesa come rottura con la tradizione e trasformazione del medium stesso. Se per Moholy-Nagy, però, la finalità precipua del fotogramma risiedeva nell'allargare i limiti della visione umana estendendo le possibilità del medium in relazione ad un ampliamento del campo percettivo, l'interesse comune di Veronesi, Grignani, Munari è quello di esplorare le possibilità ancora inedite del medium fotografico.

Ecco quindi che per Grignani il fotogramma diventa uno strumento per indagare i meccanismi della percezione umana e approfondire i suoi studi sulla psicologia della *Gestalt*; per Veronesi il mezzo per giungere attraverso la concretezza all'astrazione; per Munari un modo per creare delle composizioni quasi oniriche, come nel caso dei suoi paesaggi.

²² Ivi.

²³ B. MUNARI, *Fantasia*, Laterza, Bari 1977.

Marie Rebecchi (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

1929: Film und Foto. *Il montaggio dei media*

È possibile pensare il montaggio come un principio che, pur trovando nel cinema la sua manifestazione più esplicita, rappresenti anche una tappa singolare di un processo interminabile e generalissimo capace di mettere in contatto e ibridare media differenti, complicando e estendendo così a dismisura il panorama delle esperienze visuali? Per rispondere a questo interrogativo tenteremo d'indagare parallelamente due vicende: la prima riguarda una delle più importanti mostre di cultura visuale della prima metà del secolo scorso, *Film und Foto (FiFo)*, inaugurata a Stoccarda il 18 maggio 1929 e conclusa il 7 luglio dello stesso anno; l'altra concerne le peripezie redazionali del saggio scritto dal regista sovietico S.M. Ejzenštejn nel corso del 1929, intitolato *Stuttgart* e tradotto poi con *Drammaturgia della forma cinematografica*¹, originariamente redatto in tedesco per il catalogo di *Film und Foto*². Per un disguido postale il testo non giungerà mai a destinazione, e, quindi, non sarà pubblicato nel catalogo della mostra³.

Entrambe le vicende, quella di *Film und Foto* e quella del testo di Ejzenštejn inizialmente destinato al catalogo, s'intrecciano a loro volta con due momenti fondamentali del percorso biografico e intellettuale dello stesso Ejzenštejn: il suo viaggio in Europa occidentale (che ha inizio il 19 agosto del 1929 e che lo terrà lontano dall'Unione Sovietica per quasi tre anni) e l'elaborazione di una teoria del montaggio «conflittuale e intellettuale», che proveremo a utilizzare come lente privilegiata per osservare da vicino i criteri espositivi dei film e delle fotografie in una delle più interessanti sezioni della mostra di Stoccarda: ovvero quella sovietica curata da El Lissitzky, per la quale Ejzenštejn aveva selezionato una serie di fotogrammi e un montaggio di sequenze tratte dai suoi film realizzati nel corso degli

¹ S.M. EJZENŠTEJN, *Drammaturgia della forma cinematografica (L'approccio dialettico alla forma cinematografica)* [luglio-agosto 1929], in *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1992, pp. 19-52.

² K. STEINORTH, *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto Stuttgart 1929*, DVA, Stuttgart 1979. Sull'allestimento di *Film und Foto*, si veda anche A. MAURO (a cura di), *Photoshow. Landmark Exhibitions That Defined the History of Photography*, Contrasto, Roma 2014.

³ EJZENŠTEJN, *Drammaturgia della forma cinematografica*, cit., pp. 47-48.

anni Venti: *Sciopero* (1924), *Ottobre* (1927), *La corazzata Potëmkin* (1925) e *La linea generale* (1926-29).

(Fig. 1)

Promossa dal Werkbund tedesco⁴, articolata in tre differenti nuclei – un padiglione introduttivo (*Raum I*), alcuni spazi riservati agli allestimenti nazionali (Olanda, Svizzera, Urss e Usa), e altri organizzati in alcune sezioni tematiche –, *Film und Foto* aveva come obiettivo quello di presentare il cinema e la fotografia come due media in grado di cogliere e restituire il mondo attraverso una «nuova visione», conseguenza diretta della funzione antropologicamente rivoluzionaria dei nuovi media ottici. Al di là del ristretto campo dell'arte, i fotografi e i registi invitati a partecipare a *Film und Foto* avrebbero dovuto mostrare e montare insieme immagini tratte dai campi più disparati: dalla pubblicità alla scienza, dall'editoria al fotoreportage. Una delle tesi più inedite e audaci proposte da *Film und Foto* era infatti l'abbandono completo della «fotografia artistica», favorendo così l'adozione di un nuovo modello di visione orientato verso l'interazione tra fotografia e arti plastiche (testimoniata, ad esempio, dall'incontro in uno stesso spazio espositivo di foto-montaggi e fotogrammi di film, *affiches* e illustrazioni); inoltre, questo nuovo modello di visione era spiccatamente orientato verso l'apertura alle diverse tendenze che animavano all'epoca il cinema sperimentale e d'avanguardia⁵. Non a caso, per l'evento, il curatore Gustav Stotz si era avvalso della collaborazione d'importanti rappresentanti della «nuova ottica» (*neue Optik*). Tra questi, spiccava il nome di *László Moholy-Nagy*, le cui scelte in ambito iconografico avevano rappresentato un chiaro esempio dell'esaltazione del ruolo esteticamente e socialmente innovatore promosso dal cinema e dalla fotografia d'avanguardia. Nelle sue scelte curatoriali, Moholy-Nagy insiste a più riprese – come già aveva anticipato nel suo fondamentale testo del 1925, apparso come ottavo volume dei *Bauhausbücher* con il titolo di *Pittura, Fotografia, Film*⁶ – sul carattere altamente sperimentale delle immagini fotografiche e cinematografiche, cogliendo nei nuovi media ottici la possibilità di una vera e propria trasformazione epocale dell'esperienza artistica, e, più in generale, di una profonda modificazione delle modalità stesse del sentire: in questo

⁴ In linea con il progetto del Bauhaus di creare un terreno d'incontro tra industria e arti applicate, fu fondato a Monaco di Baviera nel 1907 da artisti, artigiani e industriali il Deutsche Werkbund («Lega tedesca artigiani»), con l'intento di nobilitare le produzioni industriali.

⁵ A. SOMAINI, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, pp. 80-82.

⁶ L. MOHOLY-NAGY, *Malerei Fotografie Film* (prima edizione 1925, ampliata nel 1927), trad. it. *Pittura Fotografia Film*, nuova edizione a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010.

sensu, come aveva affermato già Béla Balázs⁷ nel 1924 in un celebre passo tratto da *L'uomo visibile*, l'uomo sarebbe tornato a vedere e a osservare il mondo «non solo di nuovo, ma anche in una maniera nuova», ovvero: l'uomo sarebbe diventato «nuovamente visibile»⁸. Influenzato dal progetto di corrispondenza tra arte e tecnologia industriale del Bauhaus, nonché dall'ipotesi d'integrazione dell'attività artistica nella produzione sociale, Moholy-Nagy riassume una serie di determinazioni proprie dell'avanguardia artistica in un quadro di riqualificazione sociale della tecnologia: da questo punto di vista il nesso tra produttività tecnologica e «visualità-metropolitana» gioca un ruolo fondamentale nella riflessione teorica e nella produzione fotografica e cinematografica del teorico ungherese⁹. Con lo sviluppo tecnologico della metropoli – osserva Moholy-Nagy in *Pittura Fotografia Film* – i nostri organi di senso hanno aumentato le loro capacità di svolgere simultaneamente funzioni ottiche e acustiche; in quest'orizzonte di profondi mutamenti tecnico-percettivi la produttività tecnologica, invece di «impoverire l'esperienza» dell'uomo, si configura come una forma di arricchimento delle potenzialità percettive dell'individuo.

All'interno della cornice di tale rivoluzione estetica e antropologica innescata dai nuovi media ottici, i fotografi della *neue Optik*, o *Nouvelle Vision*, difendono una fotografia completamente liberata dalla tradizione pittorica. Molti di loro, tra cui André Kertész, Eli Lotar, Germaine Krull e lo stesso Moholy-Nagy, che aveva contribuito presentando 97 sue fotografie, partecipano a *Film und Foto* con l'intento di promuovere anzitutto una fotografia capace di definire le proprie specificità assumendo come soggetti e oggetti della visione gli elementi più eclatanti della modernità (come l'occhio meccanico della macchina da presa o la moderna architettura della metropoli). Con la *Nuova Visione*, in altre parole, si abbandona qualsiasi forma di naturalismo nel trattare volti e corpi umani, che vengono così deformati e trasfigurati dall'uso ostentato di sovrimpressioni, solarizzazioni, ingrandimenti e montaggi.

⁷ Il termine *cultura visuale* (*visuelle Kultur*) è stato introdotto da Béla Balázs nel suo fondamentale libro del 1924 *L'uomo visibile*; con questa specifica nozione Balázs intende designare una cultura fondata sul primato della *visione* e dell'*immagine*, anziché su quello della scrittura e della parola. In questo senso la *cultura visuale* si alimenta del nuovo modo di vedere la realtà introdotto dalla tecnica fotografica e cinematografica, concepita come un nuovo organo di senso attraverso cui esperire il mondo: una nuova facoltà percettiva capace di dare vita a un'inedita «tecnica del vedere». Cfr. B. BALÁZS, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Vienn-Leipzig, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924; trad. it. *L'uomo visibile*, a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2008, pp. 124-25.

⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁹ Cfr. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film*, cit., pp. 122-135.

Tanto nella prima parte dedicata alla fotografia applicata, al fotomontaggio e all'associazione tra fotografia e grafica, quanto nella seconda centrata sulla fotografia della *Nuova Visione*, Moholy-Nagy propone un vero e proprio esercizio di legittimazione storica: mettere in luce sia le qualità inerenti alla fotografia stessa sia l'importanza del suo impatto documentario, esaltando l'era del dagherrotipo e condannando in tal modo qualsiasi forma di pittorialismo fotografico, in netto contrasto con la linea editoriale della rivista *Camera* e del suo editore austriaco Adolf Herz¹⁰. La posizione di Moholy-Nagy di fronte all'inconsistenza del pittorialismo in fotografia non era certo isolata, avendo infatti ricevuto pubblicamente il sostegno di alcune personalità di spicco del mondo della fotografia, come quello dello storico dell'arte e teorico Franz Roh. Non a caso le due più importanti pubblicazioni, uscite proprio in occasione di *Film und Foto*, non potevano che essere perfettamente aderenti a questa nuova tendenza annunciata e promossa da Moholy Nagy: *Foto-Auge*, *Œil-Photo*, *Photo-Eye* di Franz Roh e Jan Tschichold e *Es kommt der neue Fotograf!* di Werner Gräff¹¹.

Per cogliere l'originalità del montaggio tra media differenti all'interno dell'allestimento di *Film und Foto*, occorre prendere in esame una delle sezioni fondamentali della mostra, ovvero quella sovietica. Mentre Hans Richter, curatore di una rassegna cinematografica in cui erano state presentate le novità più interessanti nel panorama europeo e sovietico – programma non distante da quello che sarà presentato al Congresso del Cinema indipendente di La Sarrarz solo due mesi dopo *Film und Foto*, evento a cui sia Richter che Ejzenštejn avevano partecipato attivamente¹² –, aveva scelto di concentrarsi sul solo medium cinematografico, la sezione sovietica curata e allestita da El Lissitzkij si era esemplarmente distinta dal resto dell'allestimento, presentando un montaggio di media differenti all'interno di uno stesso spazio espositivo. In questa sezione, cineasti e artisti del calibro di Aleksandr Rodčenko, Varvara Stepanova, Lev Kulešov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov e Sergej Ejzenštejn erano

¹⁰ M. GASSER, *La percée du modernisme : les expositions photographiques en Suisse autour de 1930*, in O. LUGON (a cura di), *Exposition médias : photographie, cinéma, télévision*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne 2012, pp. 63-78.

¹¹ F. ROH, J. TSCHICHOLD, *Foto-Auge – Œil-Photo – Photo-Eye* (1929), Éditions du Chêne, Paris 1973; W. GRÄFF, *Es kommt der neue Fotograf!*, Hermann Reckendorf, Berlin 1929.

¹² Durante il Congresso del Cinema indipendente di La Sarrarz, Ejzenštejn e Richter avevano diretto insieme un cortometraggio intitolato *Tempesta su La Sarrarz*, a cui parteciparono anche Jean-Georges Auriol, Robert Aron, Léon Moussinac, Walter Ruttmann, Ivor Montagu e Béla Balázs. Del film non resta che una documentazione fotografica. Cfr. F. ALBERA, *Eisenstein en Suisse. Premiers matériaux*, «Travelling», n. 48, hiver 1976, Lausanne, pp. 89-119.

stati chiamati a ‘montare’ sequenze di film, fotogrammi e serie di fotografie in un unico grande contesto spaziale: quello della sezione sovietica denominata «Russland». La questione di come ‘esporre’ il cinema negli ambienti di una mostra, era stato dunque affrontato da El Lissitzkij in modo estremamente originale: le fotografie di Rodčenko, ad esempio, erano state montate accanto agli ingrandimenti dei *Kadr* (parola che in russo non indica l'inquadratura, bensì i fotogrammi estratti dai film) di film di Vertov, Pudovkin, Ejzenštejn e altri. In particolare, lo stesso Ejzenštejn aveva selezionato non solo sequenze tratte dai suoi film realizzati nel corso degli anni Venti (*Sciopero*, *La corazzata Potëmkin*, *Ottobre* e *La linea generale*), mostrati attraverso dei dispositivi costituiti da scatole chiuse contenenti un proiettore al loro interno (Fig. 2), ma anche fotografie e fotogrammi tratti sempre da alcuni dei suoi primi film, come *La linea generale*¹³, che rappresentavano un chiaro esempio di questo nuovo metodo di esporre il cinema: centrato non esclusivamente sulla proiezione, ma anche sull'esposizione dell'oggetto film (la pellicola), e quindi sulla scomposizione dei suoi *Kadr* e sul rimontaggio di sequenze, ripetizioni di uno stesso fotogramma o alternanze di serie diverse.

La travagliata vicenda di Stuttgart o la Drammaturgia della forma cinematografica

Veniamo ora alla vicenda della redazione e della pubblicazione del testo ejzenštejniano che avrebbe dovuto accompagnare il catalogo di *Film und Foto*. Ejzenštejn venne sollecitato da El Lissitzkij e Sophie Lissitzkij-Küppers, sua moglie, a partecipare a *Film und Foto* nel marzo 1929. Lissitzkij all'epoca collaborava alla commissione di organizzazione di *FiFo* per conto della VOKS (Società per le relazioni tra l'Unione Sovietica e i paesi esteri); nello stesso periodo, infatti, aveva curato il padiglione sovietico di numerose esposizioni (Colonia, Zurigo e Dresda). Per quanto riguarda il contributo di Ejzenštejn a *FiFo* – come osserva François Albera nel suo prezioso tentativo di ricostruzione delle differenti tappe della redazione della *Drammaturgia della forma cinematografica*¹⁴ –, in alcune note datate 2 marzo 1929, Ejzenštejn già accenna a un testo che aveva iniziato

¹³ In una delle brochure che illustrano le opere presenti nella mostra *Film und Foto*, è menzionato un film di Ejzenštejn intitolato *Dorffilm* (*Film rurale* o *Film di campagna*); chiaramente si tratta di *La linea generale* (1926-29).

¹⁴ F. ALBERA, *Stuttgart*, in ID., *Eisenstein et le constructivisme russe*, L'Age d'homme, Lausanne 1990, pp. 13-109.

a scrivere in tedesco, destinato a una conferenza che avrebbe dovuto pronunciare a Stoccarda, e connessa alla proiezione di alcuni estratti dai suoi film. A questo proposito, Sophie Küppers rievoca il suo stupore di fronte alla conoscenza perfetta del tedesco di Ejzenštejn e soprattutto alla sua meticolosità nello scegliere i singoli fotogrammi destinati alla mostra¹⁵. Nonostante tutto, probabilmente per ragioni politiche, i tempi non erano ancora maturi affinché Ejzenštejn si potesse recare fisicamente a Stoccarda (partirà, infatti, per il suo viaggio in Occidente solo nell'agosto del 1929). Ricordiamo, inoltre, che in quegli stessi mesi Ejzenštejn stava completando le riprese della *Linea generale*, film che fu approvato dal comitato cinematografico il 14 febbraio 1929 e che uscirà il 7 novembre 1929 nel momento in cui egli era già partito, insieme a Tissé e Alexandrov, per il lungo viaggio attraverso l'Europa e gli Stati Uniti che aveva come scopo quello di studiare la tecnica del cinema sonoro¹⁶.

Torniamo ora alle differenti fasi della redazione del saggio. Nel giugno 1929 Ejzenštejn si rimette al lavoro su una versione dattiloscritta del testo e il mese seguente redigerà quelli che egli stesso chiama gli «annessi a *Stuttgart*». Nel frattempo, lavora sia al saggio sulla *Quarta dimensione nel cinema* (di cui la prima parte sarà pubblicata nell'agosto del 1929), sia al progetto attorno all'idea di un libro sferico e dinamico¹⁷. Nel mese di agosto partirà poi per l'Europa, giungendo in Svizzera i primi di settembre. Qui parteciperà prima al Congresso di Cinema indipendente, e, successivamente, si vedrà coinvolto nelle riprese di *Frauennot – Frauenglück (Disgrazia e felicità della donna)*, un film sulla questione dell'aborto girato per il produttore svizzero Lazar Wechsler da Edouard Tissé, con la collaborazione di Ejzenštejn, nel settembre 1929¹⁸. Proprio mentre è in Svizzera, dove terrà alcune conferenze tra La Sarraz e Zurigo, Ejzenštejn riprende il manoscritto di *Stuttgart* e lo suddivide in due parti: le prime dodici pagine del saggio formano un articolo autonomo intitolato *Dramaturgie der film-form*, datato Zurigo 2 novembre 1929. Comincia così il destino paradossale di *Stuttgart*, che verrà tradotto in italiano per la prima volta nel 1950 con il titolo *La dialettica della forma cinematografica*¹⁹. Il dattiloscritto *Dramaturgie der film-form*, del 2 novembre

¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶ O. BULGAKOWA, *The Journey 1929-1930*, in EAD., *Sergei Eisenstein. A Biography*, Potemkin Press, Berlin – San Francisco 1998, p. 94.

¹⁷ SOMAINI, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, cit., pp. 83-86.

¹⁸ Cfr. F. ALBERA, *L'Appel de la vie*, in Emmanuelle Toulet, Christian Belaygue (a cura di), *Cinémémoire*, CNC, Paris 1993, pp. 92-99.

¹⁹ S.M. EJZENŠTEJN, *La dialettica della forma cinematografica*, in G. ARISTARCO, *L'Arte del film*, Bompiani, Roma 1950.

1929, è infatti il testo di riferimento sia per la prima traduzione francese di Raoul Michel, molto lacunosa, pubblicata nel dicembre 1930 sulla rivista «Bifur»²⁰, sia per quella di Ivor Montagu eseguita a Hollywood nel 1930 sotto il controllo stesso di Ejzenštejn (che si trovava negli Stati Uniti proprio in quei mesi) e apparsa su «Close Up» nel settembre 1931.

Dal punto di vista teorico, nella *Drammaturgia della forma cinematografica*, Ejzenštejn insiste sulla questione del conflitto e della contraddizione, considerati come momenti decisivi per «la giusta *comprensione* dell'arte e di tutte le forme artistiche». L'arte è sempre conflittuale, afferma Ejzenštejn, per tre motivi: per la sua missione sociale, per la sua natura essenziale e per la sua metodologia. Ejzenštejn ritiene, infatti, che il compito principale dell'arte sia quello di palesare le contraddizioni dell'esistente, suscitando nello spettatore un sentimento di conflitto attraverso l'urto dinamico di opposte passioni: «A mio avviso il montaggio non è un pensiero composto da pezzi che si succedono, bensì un pensiero che trae origine dallo scontro di due pezzi indipendenti l'uno dall'altro (principio "drammatico")»²¹. Ejzenštejn introduce, dunque, una pratica di montaggio centrata essenzialmente sul regime dialettico dell'immagine, dove per *immagine* bisogna intendere l'*obraz* ejzenštejniana nella sua accezione generale, transtorica e non specificamente legata al medium cinematografico, ossia come uno dei momenti in cui si esplica il processo, sempre conflittuale, di esibizione del senso:

«Dunque:

La proiezione del sistema dialettico delle cose nel cervello – in configurazioni astratte – nel pensiero – produce metodi dialettici del pensiero – materialismo dialettico – FILOSOFIA

Allo stesso modo:

La proiezione dello stesso sistema di cose – in configurazioni (*Gestalten*) concrete – in forme (*Formen*) produce: ARTE

Fondamento dinamico di questa filosofia è una concezione *dinamica delle cose*:

l'esistente come nascita continua dall'interazione di due opposte contraddizioni.

La sintesi che nasce dalla contraddizione di tesi e antitesi allo stesso modo questa concezione dinamica è fondamentale per la giusta comprensione dell'arte e di tutte le forme artistiche. Nel campo dell'arte questo principio dialettico di dinamica s'incarna nel CONFLITTO

²⁰ S.M. EJZENŠTEJN, *Drammaturgie de la forme filmique*, «Bifur», 1930, n. 7, pp. 49-60.

²¹ S.M. EJZENŠTEJN, *Drammaturgia della forma cinematografica*, in ID., *Il montaggio*, cit., p. 22.

come principio fondamentale dell'«esistere di ogni forma e genere artistico»²².

È nell'arte, intesa come configurazione concreta di forme, e nel montaggio, come principio costruttivo dell'opera d'arte, che Ejzenštejn individua la possibile soluzione dialettica al dualismo fra materia e spirito, pensiero logico e prelogico, parte e tutto. Nella contraddizione dialettica, e nel conflitto tra le forme, è inscritto il motore del pensiero e della produzione artistica: la dialettica, secondo Ejzenštejn, presiede pertanto sia alle leggi di costruzione dell'opera d'arte, sia alla «comprensione» dei fenomeni storico-sociali.

L'impatto di questo testo sulla cultura europea delle avanguardie era stato senza dubbio estremamente incisivo. Per comprenderne la portata, occorre soffermarsi sulla traduzione francese²³ del saggio, con l'intento di mostrare brevemente come la teoria del «montaggio conflittuale» di Ejzenštejn aveva raggiunto e influenzato, proprio negli stessi mesi della sua pubblicazione, anche l'ala eterodossa del movimento surrealista, guidata da Bataille e dal gruppo dei transfughi 'scomunicati' da Breton in occasione dell'uscita del *Secondo manifesto del surrealismo*, molti dei quali si erano riuniti attorno alla rivista «Documents». Ricordiamo che la traduzione francese di Raoul Michel fu pubblicata nel 1930 sulla rivista «Bifur», il cui direttore all'epoca era Georges Ribemont-Dessaignes, surrealista dissidente e autore di uno degli articoli più caustici e violenti apparsi sul pamphlet *Un cadavre* (1930), intitolato *Papologie d'André Breton*²⁴. L'uscita della traduzione francese della *Drammaturgia della forma cinematografica* coincide inoltre con alcune importanti vicende biografiche e intellettuali di Ejzenštejn che intersecano la breve vita di «Documents» (1929-1930): il suo soggiorno a Parigi dal novembre del 1929 al maggio del 1930²⁵, le sue manifestazioni di apprezzamento e interesse nei confronti dell'ala sinistra' e dissidente del movimento surrealista (ovvero gli autori del pamphlet *Un cadavre*, diretto contro Breton). Proprio in questi mesi, deve essere infatti collocato l'importante episodio della mancata proiezione alla Sorbona del suo film *La linea generale*, boicottata dal prefetto di Parigi per la mancata autorizzazione del visto della censura, proiezione sostituita da una conferenza tenuta da Ejzenštejn in francese, il cui testo fu pubblicato poi su «La Revue du cinéma» nel 1930

²² *Ibid.*, p. 19.

²³ EISENSTEIN, *Drammaturgie de la forme filmique*, cit., pp. 49-60.

²⁴ G. RIBEMONT-DESSAIGNES collaborò con la rivista *Documents* contribuendo con due importanti articoli: una recensione *Hallelujah! Film de King Vidor* («Documents», 1930, n. 4) e un omaggio a *Giorgio de Chirico* («Documents», 1930, n. 6).

²⁵ M. REBECCHI, *Parigi 1929. Ejzenštejn, Bataille, Buñuel*, Mimesis cinema, Milano 2016.

con il titolo *Les principes du nouveau cinéma russe*. A questo evento, seguirà la pubblicazione sul quarto numero di «Documents» (1930) di un montaggio su due pagine di trenta fotogrammi tratti da *La linea generale*: la prima pagina centrata sulla scena della processione dei contadini per propiziare l'arrivo della pioggia, la seconda sul montaggio «patetico-espressivo» di una serie di primi piani di volti e di dettagli concreti, ingranditi e deformati, di parti del corpo umano e animale.

Ritorniamo, in conclusione, all'allestimento della sezione «Russland» di *Film und Foto* e al montaggio dei fotogrammi estratti dai film di Ejzenštejn all'interno dello spazio della sala. Di fronte alla questione di come presentare e mostrare un film in un contesto espositivo come quello di *Film und Foto*, l'idea ejzenštejniana di pensare il cinema e il montaggio come un dispositivo che partecipa anzitutto della più ampia categoria delle arti, e che cerca di rintracciare i suoi antenati in una molteplicità di dispositivi pre-cinematografici (pittura, la fotografia e il fotomontaggio stessi)²⁶ può senza dubbio guidarci nell'immaginare modalità espositive del cinema alternative alla naturale proiezione del film²⁷, a partire dall'esposizione a parete dei *Kadr* dei suoi film.

Il montaggio «attrazionale-conflittuale» dei fotogrammi, delle fotografie e delle sequenze dei film selezionati da El Lissitzky per la sala sovietica di *FiFo* mostrano esattamente questo: esporre il cinema, può anche voler dire mostrarlo nella scomposizione e nella ricomposizione conflittuale delle sue 'cellule', ovvero i singoli *Kadr*, attraverso una pluralità di media differenti in conflitto tra loro²⁸. Dove per conflitto dobbiamo intendere quello che suggerisce Ejzenštejn in un passaggio nodale della *Drammaturgia della forma cinematografica*: «CONFLITTO come principio fondamentale dell'esistenza di ogni opera d'arte e di ogni forma d'arte. Perché l'arte è sempre *conflitto*»²⁹.

²⁶ Cfr. S.M. EJZENŠTEJN, *Notes pour une histoire générale du cinéma*, introduzione di N. Kleiman, testi di F. Albera e A. Somaini, Éd. AFRHC, Paris, 2014. Ejzenštejn si dedicò al progetto delle *Note per una storia generale del cinema* dall'ottobre 1946 su incarico dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Accademia Sovietica delle Scienze, progetto che rimase incompiuto alla sua morte nel febbraio 1948.

²⁷ Cfr. F. ALBERA, *Exposé, le cinéma s'expose*, in Olivier Lugon (a cura di), *Exposition médias*, cit., pp. 179-208.

²⁸ ALBERA, *Stuttgart*, cit., p. 14.

²⁹ EJZENŠTEJN, *Drammaturgia della forma cinematografica*, cit., p. 19.

Giacomo Daniele Fragapane (IED, Roma)

Le cronologie impure di Paolo Gioli

1. *Esperimenti ('splendori e miserie' della rappresentazione)*

Per Ludwig Wittgenstein ogni problema di natura linguistica è descrivibile mediante un «esercizio mentale». Un esercizio mentale è un «congegno» per mezzo del quale, all'interno di una determinata configurazione culturale, si può verificare la risposta cognitiva a un dato problema in una data situazione. La logica del gioco vi concorre in maniera determinante (il filosofo austriaco ricorre altrettanto sistematicamente alla nozione di «gioco linguistico») nella misura in cui delimita il campo d'azione, traccia i confini dell'esercizio e definisce le sue regole di funzionamento – e dunque, ad esempio, la meccanica dell'inizio-svolgimento-fine di un processo di conoscenza. O di un'operazione estetica.

Si può dire che ogni film di Paolo Gioli, ogni sua serie (fotografica, grafica, pittorica, ibrida), operi in profondità come un sistema di norme basato al contempo su premesse concettuali e possibilità tecnologiche, che ne stabiliscono le possibilità conoscitive e gli esiti formali. Sottolineo la vocazione metariflessiva e «alchemica» di un simile sistema testuale: lo sviluppo di un esperimento – la produzione di un'opera o di un ciclo di opere – conduce inevitabilmente al dispiegamento e alla disarticolazione, in termini di differenze strutturali, dei suoi principi costitutivi, e alla loro rinnovata connessione, in termini di ripetizioni e analogie formali, in un corpus di immagini – sempre passibile di ulteriori rielaborazioni in virtù della stessa logica del sistema: così le immagini *fotofinish*, ad esempio, nascono all'interno di un processo (concettualmente) filmico, di studio e analisi del movimento, si concretizzano come oggetti fotografici statici, tornano ad animarsi come nuovi oggetti filmici (*filmfinish*).

Allo stesso modo, *Film stenopeico (L'uomo senza macchina da presa)* (1973-1981-1989) si basa sull'adozione del dispositivo stenopeico in quanto vincolo o limite della rappresentazione, e sulla sua re-invenzione in chiave cinetica: ogni elemento della struttura significante – dalla forma dei singoli fotogrammi alle logiche 'attrattive' che li animano collegandoli gli uni agli altri e al film nel suo insieme – risponde a una pura «misurazione mentale»

(la definizione è di Gioli), data anche l'impossibilità oggettiva, voluta e rivendicata come una sfida al medium, di vedere ciò che entra nel campo della ripresa. Risponde a un principio, dunque, secondo cui il visibile può essere solo immaginato o provocato affinché emerga 'da sé' all'interno della cornice scopica (che lo «schermo» sia cinematografico, pittorico o fotografico è del tutto indifferente). Su questo terreno, Gioli innesta una riflessione – che attraversa tutto il suo lavoro – sulla natura tecnica e artigianale del fare artistico, dove la dimensione pragmatica e gestuale si manifesta come una condizione ineliminabile, sempre finalizzata a porre e a chiarire «in atto» gli sviluppi impliciti nelle sue premesse concettuali.

Questo atteggiamento pone Gioli in una condizione di perenne verifica circa le potenzialità del medium e la sua stessa identità. In molti film la struttura è, come nel cinema delle origini, 'a siparietti': una serie di scene o episodi è introdotta da una frase, da un'immagine, da un titolo o da una didascalia, senza che, almeno in apparenza, intervengano nessi causali a legare i diversi blocchi tra loro. Altre volte l'episodio è unico, ma lo sviluppo è analogo. Gioli sembra riferirsi in modo sistematico a meccanismi narrativi ellittici, marginali, che la storia dell'audiovisivo ha gradualmente espunto o lasciato estinguere. È un'operazione archeologica, di recupero dialettico, che va inquadrata alla luce della sua visione radicalmente antistoricista dell'arte e del progresso (ben esemplificata dalla sua posizione aperta ma 'resistente' nei confronti della tecnologia digitale).

Sintomatico di tale modo di procedere è il gesto di esibire, all'inizio del film o della serie fotografica, o in un suo luogo strategico, la natura del metodo o del dispositivo che è stato utilizzato per realizzarli. Come in *Filmfinish* (1986-89), dove prima di immergere lo spettatore nel flusso di immagini sfilacciate ottenute grazie a una tecnica unica e originale, derivata dalla fotografia scientifica e sportiva – e basata, oltre che sul principio ottico della «fessura» (linea, segno grafico, matrice fotografica ecc.) che sostituisce il foro o l'obiettivo, anche su una serie di movimenti rotatori della camera, e di avanzamenti e ritorni indietro della pellicola – Gioli sente l'esigenza di mostrare l'obiettivo utilizzato e la mascherina con la sottile fessura che ha filtrato le immagini durante l'esposizione. Anche nelle serie di fotografie *fotofinish* pubblicate, l'autore esibisce fotocamera e mascherine; allo stesso modo, in *Pugno stenopeico* (1989), opera composta da due fotografie prodotte utilizzando la mano come una *camera obscura* (chiudendo il pollice e l'indice attorno a un tappo di birra, posizionandovi all'interno il negativo, un frammento di pellicola 16mm, e lasciando aperta dal lato opposto una piccola apertura), esibisce una terza fotografia, ottica, del pugno.

È un gesto che ricorda i rituali compiuti dal prestigiatore prima di eseguire i suoi trucchi e le sue trasformazioni, e che per diversi aspetti possiamo considerare come la marca enunciativa fondante dell'operare di Gioli. Un gesto che preannuncia inganno, meraviglia e magia. Il suo film-omaggio a Escher, *Metamorfoso* (1991), è imperniato su trasformazioni continue di dettagli di riproduzioni di Escher e intessuto di rimandi alla visione e alla diottrica. Oltre che un film-omaggio è un film-manifesto. Sembra al tempo stesso una dimostrazione scientifica del procedimento filmico adottato – per Gioli «Escher è tutta una lode ad una delle maggiori anime del cinema, la dissolvenza incrociata»: così le sue immagini vengono prima esibite, poi scomposte e riassemblate, mosse, fatte sobbalzare, ruotate e dissolte in brevi sequenze che mutano l'una nell'altra – e un gioco quasi acrobatico con le sue potenzialità linguistiche e visuali. Spinto al suo limite estremo – al di là delle tecniche, delle immagini stesse – il tema della metamorfosi diventa il vero oggetto trasversale della ricerca.

Più in generale, mi sembra che in Gioli questo aspetto – l'enunciazione di un gesto fondante che è al tempo stesso, e contemporaneamente, analitico e ludico – segnali uno dei nuclei teorici profondi di tutto il suo lavoro. È un gesto che pone le regole del gioco nel momento stesso in cui le trasgredisce, dissolvendole in infinite permutazioni, e che fa coincidere la bellezza dell'immagine, la meraviglia della visione, con la dimostrazione dei suoi meccanismi e principi. Questo atto fondativo consente a Gioli di sviluppare al tempo stesso la sua analisi sui dispositivi visuali (sulle trasformazioni della luce attraverso una fessura o un dato segmento di spazio-tempo, sui processi dell'anamorfo, dell'inversione speculare ecc.); sui limiti tra i dispositivi (tra cinema e fotografia, tra fotografia e pittura ecc.); sullo sguardo e sulla grammatica del vedere in quanto capacità di riflettere sull'apparenza mutevole delle cose e sulla natura proteiforme delle percezioni sensibili; sul tema del desiderio, dell'eros, e su quello della dialettica tra nascita e morte, luce e buio, entrambi profondamente connessi all'idea stessa di metamorfosi (se è vero che, come scrive Lacan, il desiderio è quella mancanza costitutiva che non può mai essere soddisfatta e che ci spinge a spostare di continuo l'oggetto del nostro interesse).

Gioli lavora costantemente e strutturalmente su più piani, facendo sì che l'opera 'si faccia da sé' e si riproduca (la matrice di tutto il processo è fondamentalmente di natura fotografica) in altre opere, mutando ogni volta. Tutta la produzione di Gioli può così essere intesa come un omaggio alla natura sessuale della rappresentazione. Sotto questo aspetto il suo procedere non può esaurirsi né in una dimensione meramente tecnica o

artigianale, né in un gesto dal valore solo mentale o riflessivo. Tra i due piani c'è circolarità, talvolta reciprocità: lo vediamo tipicamente nelle opere imperniate sulla logica del montaggio, e del contatto, dove la lavorazione fisica dell'immagine coincide con l'«esplorazione» (gesto che Gioli stesso definisce erotico) delle sue potenzialità narrative.

Anonimatografo (1973), ad esempio, è un film costruito a partire da riprese *found footage* del secolo scorso, che racconta l'intreccio tra memoria personale (la vita, gli amori, gli esperimenti cinematografici di un anonimo *amateur* d'inizio novecento) e storia collettiva. Gioli vi incrocia la dimensione archivistica e mnemonica del *footage* con quella decostruttiva e autoriflessiva di un'indagine sui limiti e sulle potenzialità del dispositivo cinematografico. Ma non cede – diversamente dai tanti fautori postmoderni del *footage* – alla fascinazione nostalgica per quei reperti acquistati per pochi soldi da un rigattiere e pazientemente rimaneggiati fino a creare un'epica dal sapore proustiano, se non per mostrare/dimostrare che il pensare per immagini è sempre, necessariamente, anche un fare, un costruire (nuove) immagini. Cosicché il reperto scopico rimesso in azione nel film si va a collocare in un circuito mentale (di operazioni, associazioni, congetture) il cui sviluppo nel tempo, la cui tensione narrativa derivano da potenzialità interne, inesprese, che il gioco col dispositivo ha costretto a manifestarsi. Non si tratta dunque, a rigor di logica, di un'indagine, ma di una ricognizione, dato che in quelle immagini non c'è nulla da scoprire se non quanto è già implicito in esse, seppure non ancora emerso alla luce della storia.

La serie *Anonimografie* (2009) risponde specularmente a una logica di questo tipo. Come il film, è composta da immagini realizzate a partire da rulli anonimi di pellicola, fotografica e cinematografica. Rispetto al materiale originario, Gioli ha individuato e stampato di volta in volta due fotogrammi adiacenti, ottenendo così un effetto di «montaggio involontario». La medesima fonte, insieme a lastre fotografiche dello stesso periodo, è rielaborata in alcuni film precedenti, coevi e successivi: *Anonimatografo*, appunto, *I volti dell'anonimo* (2009), realizzato a partire dalle stesse pellicole, *Quando i volti si toccano* (2012). Ciò che connota questo aspetto della produzione di Gioli – e che scompagina le cronologie specifiche, e costringe a muoversi tra i generi e i campi disciplinari – è proprio la sua ciclicità, il fatto di lavorare su matrici che vengono di continuo recuperate e reinventate, citate e spostate di senso: partendo dalla produzione filmica, dovremmo qui riferirci ai due *corpora* di materiali fotografici e filmici (lastre e rulli di pellicola) da cui provengono il libro intitolato *Sconosciuti* (1994) e il film *Volto sorpreso al buio* (1995); nonché ad alcune fotografie

photofinish provenienti dalle serie *Figure dissolute* (1974-78) e *Volti attraverso* (1987-2002), che Gioli ha animato per realizzare i film *Volto Telato* (2002), *Il finish delle figure* e *Sommovimenti* (2009). In termini semiotici, ciò è descrivibile come una «semiosfera»; in termini più pragmatici, come un sistema di vasi comunicanti.

2. Serie/cicli

In Gioli il principio sintattico della serie è generalmente rifiutato a favore della logica strutturale del ciclo – in questo scritto i due termini sono utilizzati di conseguenza: il primo come elemento del secondo, il secondo come sviluppo, o metamorfosi, del primo. C'è comunque circolarità tra i due piani, e la distinzione non è mai di ordine ontologico, ma pragmatico.

Serie, in un senso comunque anomalo e irregolare, possono ad esempio essere considerati alcuni insiemi di Polaroid SX 70 «composite» degli anni Ottanta, o alcuni libri d'artista o tirature di opere calcografiche – opere meno conosciute, che non definirei «minori» ma «laterali» nella ricerca del fotografo.

Devono invece essere considerate «cicliche», ossia ricorrenti a livello formale e strutturanti a livello di modo di produzione, alcune logiche iconiche e visuali che operano anche come marche di enunciazione.

Nella sua produzione più esplicitamente erotica Gioli sembra fotografare congiuntamente il desiderio e l'oggetto del desiderio. Spesso – come nelle fotografie dei Surrealisti – è solo la modalità di visione a creare, a immaginare l'oggetto sessuale: cosicché la bocca diventa vulva, la vulva diventa volto, le natiche diventano seni ecc. L'immagine è mostrata e nascosta allo stesso tempo, è esibita – e come spinta indietro da una nuova immagine che sta per nascere – in uno stato di metamorfosi. Questa idea rimanda, mi sembra, a un aspetto – un gesto – che attraversa numerose opere (e connota strategicamente molte serie fotografiche, ad esempio le *Nature* e le *Vessazioni*, del 2007, ma anche film come *Immagini disturbate da un intenso parassita*, del 1970 o, in forma più astratta, *L'operatore perforato*¹, del 1979): l'inserimento, all'interno dell'immagine, di uno schermo-finestra, di una cancellatura², o la sovrapposizione di strati di materia

¹ Film realizzato a partire da uno spezzone di pellicola Pathé baby 9.5mm a perforazione centrale contenente sia singole immagini fotografiche sia sequenze filmiche di fotogrammi, trovato da Gioli presso un rigattiere.

² Come accade anche in un passo del film *I volti dell'anonimo*, e in una fotografia della serie *Anonimografie*, dove appare un fotogramma in cui i volti dei soggetti ripresi erano stati abrasati dalla matrice originaria trovata da Gioli. Come in altre sue opere, la

pittorica (o in altri casi sensibile, come nei film e nelle Polaroid con inserti in seta interposti nell'emulsione) che operano rispetto al piano della rappresentazione come una censura o uno spostamento: da qui nascono talune figure che ritornano con cadenza ciclica e sfumano l'una nell'altra: ripetizione, doppio, ribaltamento speculare, negativo, anamorfose ecc.

In alcune SX 70 dei primi anni Ottanta questa censura è esplicitamente enunciata come un segno grafico, una «X» o uno scarabocchio. Nelle *Nature* la materia pittorica coprente si raggruma a mimare, replicandolo o proseguendone i contorni, il sesso fotografato nella parte bassa dell'immagine: gesto ambiguo, contraddittorio, che sposta e fa riemergere l'oggetto censurato nel luogo stesso della sua rimozione.

La ciclicità di questo procedimento, che ricorre trasversalmente in opere e media diversi, sconfessa il principio stesso della serie, l'idea di una progressione lineare – una cronologia – di lavori conclusi e omogenei, e il suo corollario critico, l'idea di una evoluzione di ordine formale, tematico ecc. Il gesto permane attraverso le serie – intese come insiemi filologici o cronologici – di immagini, rinnovando i cicli di opere: il che può talvolta generare *impasse* storiografiche del tipo «uovo o gallina».

Il caso delle SX 70 “composite”, e quello delle opere grafiche, come *Immagini disturbate da un intenso parassita* (cartella omonima del film, composta di dieci litografie, 1974), *Ispezione e tracciamento sul rettangolo* (otto litografie, 1975), *Dadathustra* (libro che raccoglie quattordici fogli litografici doppi, componibili, 1976), è anche più complesso dal punto di vista della logica ciclo/serie. Perché si tratta di gruppi di immagini – parti delle quali ritornano trasversalmente in altre opere – assemblate come polittici o atlanti; immagini inoltre attraversate da segni luminosi o grafici che le collegano, che ne segnalano e sottolineano la continuità fisica o la parentela concettuale. Ognuna di queste opere è un oggetto singolare. E un ciclo è un insieme coerente di opere singole, di serie e di gruppi di opere. Quasi tutta la produzione di Gioli è organizzata per cicli consistenti in serie e oggetti singoli o compositi³. È così riduttivo osservarla lungo un asse

cancellatura prende qui la forma di uno schermo.

³ Gli oggetti unici o quasi, le opere cioè legate a cose che Gioli fa una sola volta e tende a non ripetere, motivano l'imprecisione, che definirei “senza rimedio”, di questa affermazione. Essa segnala semmai una dimensione più profonda della sua opera, dove, per definizione, non ci sono regole. Ad esempio, la tipologia «pugno stenopeico» identifica un modo di produzione cui risponde un oggetto unico composto da due immagini, più una terza spuria (non stenopeica); *Film stenopeico* è stato per anni l'unico esperimento del genere, ora fa parte di una coppia di film; *Vulva* (2004) è un'opera fotografica composta da due fotografie speculari, cui corrispondono altre due fotografie, inedite e private. L'oggetto unico e l'idea singolare in realtà si sviluppano anch'essi, ma al

cronologico lineare, come una successione di opere uniformi, perché i lavori si richiamano di continuo, dialogano tra loro, ritornano incessantemente gli uni sugli altri, fagocitando altre immagini storiche più o meno celebri e reperti iconici del tutto anonimi – le serigrafie, ad esempio, montano o raggruppano precedenti opere Polaroid e *photofinish* di Gioli, fotogrammi di film suoi o di altri autori storici (perlopiù ricavati fotografando uno schermo televisivo), ritagli di giornale e impronte di oggetti.

3. Regole

«Seguire una regola è uguale a: obbedire a un comando. Si viene addestrati a ubbidire al comando e si reagisce ad esso in una maniera determinata. Ma che dire se uno reagisce al comando e all'addestramento *in un modo*, e un altro *in un altro modo*? Chi ha ragione?»⁴.

Si può descrivere, ancora con Wittgenstein, l'opera di Paolo Gioli come una dimostrazione di questo paradosso.

Gioli si pone nei confronti del medium – pittorico, fotografico, filmico – nella posizione di chi, per far sì che esso operi come una forma di pensiero, e non come un mero 'veicolo' di rappresentazioni visive, sa che occorre farlo reagire «in un altro modo» ai comandi che gli si impongono e ai processi mentali cui gli si chiede di rispondere: re-inventandolo, forzandone in ogni direzione possibile i modi di produzione, le possibilità espressive, i limiti, spingendolo al di fuori dei suoi confini istituzionali, usandone i materiali, il sapere, la «logica culturale» allo scopo, soprattutto, di farlo parlare di sé.

Il suo modo di produzione ci appare oggi, sotto questo aspetto, come il vettore di un esperimento di archeologia dei linguaggi e della memoria visuale del secolo delle immagini analogiche. È una traiettoria che si sviluppa in un arco di tempo che va dai tardi anni Sessanta del novecento ai giorni nostri: periodo in cui Gioli esplora innanzitutto, incessantemente, l'universo dei processi fotografici proto-storici, storici e moderni: dalle tecniche *off camera* al foro stenopeico, dal classico procedimento negativo/positivo alla gelatina-bromuro d'argento, al positivo diretto su diversi formati Polaroid, dal Cibachrome al *photofinish*. Nella sua ricerca, il gesto di scomporre l'esperienza del fotografare – del conoscere il reale per mezzo dello schermo/maschera della

di là di ogni idea di 'progresso', con una lentezza e precisione duchampiane.

⁴ L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche* (1953, *Philosophische Untersuchungen*), Einaudi, Torino, 1995, p. 206.

fotografia – passa sempre attraverso un processo di riduzione ai suoi elementi primari e costitutivi. A partire da questo nucleo originario, fondamentale, di saperi (che Gioli scorta fino al limite della rivoluzione digitale, precorrendone concettualmente alcuni aspetti e rifiutandone categoricamente altri), egli sperimenta inoltre innumerevoli commistioni tra tecniche fotografiche e tecniche cinematografiche, grafiche, pittoriche, litografiche⁵.

Piuttosto che come un corpus chiuso in se stesso di oggetti dotati di talune proprietà (un valore estetico, uno stile, il fatto di affrontare determinati temi e soggetti), l'opera di Paolo Gioli si può descrivere come un grande, articolato e ramificato processo eidetico: un flusso linguistico e visuale dalla natura magmatica, incessante, talvolta capricciosa ed ellittica, dove le idee, insieme alle immagini, si sviluppano avvolgendosi le une alle altre in una rete di rimandi interni.

Come scrive Benjamin:

«La concezione di un progresso del genere umano nella storia è inseparabile da quella del processo della storia stessa come percorrente un tempo omogeneo e vuoto. La critica dell'idea di questo processo deve costituire la base della critica dell'idea del progresso come tale»⁶.

In modo analogo la produzione di Gioli ci appare oggi – dopo che la rivoluzione digitale ha tracciato con una linea netta il confine tra due

⁵ Mi limito qui, in conclusione, a segnalare una cronologia delle opere fotografiche principali e delle tipologie di tecniche adottate. Al centro della produzione di Gioli spiccano in particolare i due temi del volto e del corpo umano, affrontati con diverse modalità di ripresa e molteplici materiali sensibili, soprattutto su emulsioni Polaroid a colori e in bianco e nero, di cui Gioli ha ripetutamente sperimentato il trasferimento su supporti diversi dall'originale, come la carta e la seta. Fanno parte di questa ricerca le serie cosiddette «storiche», come *A Hippolyte Bayard Gran positivo* (1981), *Cameron Obscura* (1981), *Eakins/Marey. L'uomo scomposto* (1982), *Omaggio a Niépce* (1983), e poi *Corps et thorax*, la personale al Centre Pompidou del 1983: una serie di immagini stenopeiche su Polaroid 50x60 trasferite su carta da disegno, sorta di inventario di corpi nudi raccolti intorno al 'cadavere' del pioniere Bayard. (Tra le serie storiche va segnalato anche un omaggio, pressoché inedito, ad Alphonse Poitevin). Seguono *Volto inciso* (1984), la serie delle *Autoanatomie* (1987), delle *Maschere* (1988-90) e delle *Lastre* (1992), quella intitolata *Torso di Sebastiano* (1992-93), quelle dei *Confinati*, esposta ad Arles nel 1998, e dei *Fiori* (1999). Le *Immagini luminescenti* (1994-97) sono dei contatti Polaroid realizzati a partire da lastre fosforescenti. Per quanto riguarda la produzione in bianco e nero, dalla fine degli anni Settanta ad oggi, in particolare con le serie intitolate *Figure dissolute* e *Volti attraverso*, Gioli ha indagato soprattutto le possibilità espressive della tecnica *fotofinish*, e, con i lavori basati su immagini *found footage*, la materia della fotografia e le sue possibilità narrative.

⁶ W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, § 13, in ID., *Angelus novus. Scritti e frammenti* (1955, *Schriften*), Einaudi, Torino, 1962, p. 83.

regimi scopici che si avvicendano, accelerando all'inverosimile la compenetrazione tra immaginari e tecnologie – come una coscienza critica, una memoria creativa vigile e attenta, un ponte tra due ere dello sguardo. Ciò è dovuto principalmente al suo modo circolare, o sferico, di posizionarsi rispetto alla storicità delle immagini che produce e utilizza: il che rende particolarmente problematica ogni definizione o tipizzazione della sua opera. Nel suo incedere ostinato attorno a pochi punti cardine – la fisica della luce, la struttura del dispositivo di osservazione, la sua relazione con il corpo umano, con il desiderio e con la violenza, con la materia dell'immagine, con la sua memoria culturale – essa porta alle sue estreme conseguenze la parabola «evolutiva» dell'era analogica, ne estremizza i processi cognitivi mettendone in luce meccanismi interni e aporie, assecondandone in qualche modo l'auto-consunzione. E questo accade senza mai negarne a priori i presupposti e il senso comune: in particolare, l'idea di un radicamento della visione fotografica nella realtà e nella storia. Nulla di più lontano, insomma, dall'estetica omologante dell'ibrido tecnologico, della virtualità, dei simulacri.

In tal senso Gioli era un autore classico, sospettoso al limite della paranoia critica verso tutti i processi di massificazione e mercificazione delle arti visive novecentesche, quando si trattava di essere moderni – e in ciò, mi sembra, risiede il retaggio modernista del suo lavoro: in quanto ricerca di un approccio al mezzo che sia radicato nelle sue determinazioni essenziali prima che nelle sue logiche negoziali – e ha continuato ad esserlo quando molti, spesso con atteggiamento isterico che tradiva il timore di trovarsi a un tratto superati dalla storia, cominciavano a definirsi postmoderni.

FOTOGRAFIA, TEMPORALITÀ E MEMORIA

Roberta Agnese (Université Paris Est-Créteil)

Il medium fotografico e la temporalità storica

*Il realismo non è la storia di un rispecchiamento piatto e subalterno,
ma di uno svelamento impossibile.*
W. Siti¹

Il convegno *Fotografia e Culture Visuali del XXI secolo. La svolta iconica e l'Italia* si poneva tra i suoi obiettivi principali quello di voler tentare di superare le singole specificità medialità. Per il mio contributo, tuttavia, vorrei in parte contravvenire a questo obiettivo e provare invece a cogliere la singolarità della fotografia rispetto ad altri media ottici che hanno avuto una maggiore fortuna teorica (come il cinema). Mi concentrerò in particolare su un aspetto, quello del legame tra fotografia e temporalità storica, mostrando come esso permetta di individuare il punto di emergenza di una problematica che investe la fotografia in quanto immagine fissa e registrazione tecnica di un *ça a été*² carico di tempo. Non intendo con ciò rievocare una certa *medium specificity* o innescare una querelle attorno alla natura del dispositivo fotografico; voglio piuttosto cogliere le conseguenze della fotografia per la «creazione ottica»³, al di là dello «specifico fotografico», nonché alcune implicazioni teoriche e epistemologiche legate alla sua scoperta. Come osserva anche Carlo Ginzburg in *Particolari, primi piani e microanalisi*⁴, saggio in cui lo storico si interessa delle affinità tra storia e fotografia a partire dalle riflessioni di Siegfried Kracauer, la fotografia, come la prospettiva lineare prima di lei, ha aperto nuove possibilità cognitive: essa permette «un nuovo modo di vedere, di raccontare, di pensare»⁵ e anche, come vorrei di seguito mostrare, di pensare l'esperienza storica.

Prenderò avvio da un'analisi della definizione di fotografia come medium, per vedere poi in che modo questo medium, inteso nei termini

¹ W. SITI, *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Roma 2013, pp. 15-16.

² R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 95 e segg.

³ L. MOHOLY-NAGY, *Pittura, Fotografia, Film*, a cura di A. Somaini, Einaudi, Torino 2010, p. 6.

⁴ C. GINZBURG, *Particolari, primi piani e microanalisi*, in ID., *Il filo e le tracce. Vero, Falso, Finto*, Feltrinelli, Milano 2006, pp. 225-240.

⁵ *Ibid.*, p. 233.

che chiariremo, determini non solo la storicità delle forme della nostra sensibilità, per esprimerci in termini benjaminiani, ma dischiuda anche, attraverso una registrazione tecnica della realtà che media il rapporto tra la nostra sensibilità e il mondo, un nuovo rapporto con il tempo. Vedremo quindi in che modo, grazie alla fotografia, l'esperienza storica assuma una configurazione inedita, in cui le tre dimensioni temporali – passato, presente e futuro – collimano e si condensano nell'unica dimensione di un presente perpetuato «nell'»immagine fotografica e «dall'»immagine fotografica, inaugurando così quello che, seguendo i lavori dello storico francese François Hartog sulla temporalizzazione del tempo⁶, vorrei provare a chiamare un «regime di visibilità» presentista.

1. *Il medium fotografico: un tentativo di definizione tra Benjamin e Rancière*

Prendiamo dunque avvio dalla nozione di medium, che è in effetti complessa, così come non immediato o privo di problemi è il gesto con il quale la facciamo aderire alla fotografia. Dispositivo, apparato, *milieu* sensibile: molteplici sono i punti di vista dai quali si può affrontare il tema e in questa sede ne riterrei essenzialmente due, che si richiamano su più punti. Il primo riguarda il modo in cui Walter Benjamin designa il *Medium*. Faccio riferimento agli studi di Antonio Somaini e Andrea Pinotti, che nell'introduzione al volume *Aura e Choc*⁷ hanno ricostruito le accezioni con cui il termine ricorre nell'opera benjaminiana. Seguendo la ricostruzione dei due studiosi, il *Medium* in Benjamin non indica in prima istanza il dispositivo, quanto piuttosto: «il modo secondo cui si organizza la percezione umana»⁸. Per parlare invece dello strumento tecnico singolare, Benjamin utilizza il termine *Apparat*, con il quale egli designa quel dispositivo, la macchina fotografica tra gli altri, che contribuisce all'istituzione di una nuova medialità storicamente caratterizzata dall'introduzione di apparecchi e tecniche in grado di modificare la nostra percezione, la nostra sensibilità, il nostro rapporto con il mondo. Quindi, per poter parlare di fotografia come *medium*, bisognerà intendere quest'ultimo come un dispositivo tecnico della percezione, capace di tessere relazioni articolate tra il soggetto e il mondo e perciò in grado di contribuire alla costituzione di una

⁶ F. HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Éditions du Seuil, Parigi 2012.

⁷ W. BENJAMIN, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. SOMAINI, A. PINOTTI, Einaudi, Torino 2012.

⁸ ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in ID., *Aura e Choc*, cit., p. 21.

nuova dimensione mediale, di un nuovo ambito percettivo, che esso stesso incarna. Questa prima definizione ci conduce al secondo punto di vista sul medium fotografico che vorrei qui ritenere. Mi riferisco ai termini con cui viene affrontata la questione da Jacques Rancière nel suo articolo *Ce que «medium» peut vouloir dire. L'exemple de la photographie*⁹. Il medium, dice Rancière, può essere inteso essenzialmente in tre modi: innanzitutto, secondo l'accezione più comune del termine, medium è l'intermediario «neutro», un mezzo per un fine, o meglio «l'agente di una operazione»¹⁰. In secondo luogo, secondo il principio di Clement Greenberg della fedeltà delle arti al proprio medium, quest'ultimo si definisce come la sostanza stessa che caratterizza e costituisce il prodotto artistico, «non più allora il mezzo per un fine. Medium è propriamente ciò che prescrive questo fine»¹¹. In terzo luogo, come a fare una sintesi dei due aspetti precedenti, medium è quel *milieu* nel quale avvengono le performance di un dispositivo artistico o tecnico che, nel loro avvenire, contribuiscono alla costituzione stessa del *milieu* e lo determinano. Il medium risulta quindi essere essenzialmente il risultato dell'istituzione tramite dispositivi tecnici o artistici di un nuovo spazio di esperienza, che Rancière definisce nei termini di «un nuovo mondo tecnico che è allo stesso tempo un nuovo mondo sensibile e un nuovo mondo sociale»¹². In questo contesto, la fotografia viene definita dal filosofo francese come quel medium che per eccellenza ci dà accesso a un «*milieu*» sensibile inedito: tutte le fotografie testimoniano la scoperta di un nuovo, di un altro mondo sensibile, quello del movimento catturato e della luce che si iscrive su una superficie. Detto in altri termini, la medialità specifica della fotografia consisterebbe, sempre seguendo Rancière, nella sua capacità di rinnovare le modalità estetiche di «presentazione sensibile». Il paradosso da rilevare, conclude su questo punto il filosofo francese, è che questo nuovo milieu sensibile è dischiuso ma allo stesso tempo catturato dalla lastra fotografica, diventando così subito traccia, registrazione, documento.

2. Registrazione passiva o mediazione tecnica?

In questo modo il complesso sodalizio tra fotografia e storia inizia a delinearsi. Anche Roland Barthes, dalle pagine de *La Camera Chiara*,

⁹ J. RANCIÈRE, *Ce que «medium» peut vouloir dire. L'exemple de la photographie*, «Appareil», 1-2008, <<http://appareil.revues.org/135>> (ultimo accesso 15.05.2014).

¹⁰ Ivi, traduzione a cura dell'autore.

¹¹ Ivi.

¹² Ivi.

invitava a riflettere sul fatto che «lo stesso secolo ha inventato la storia e la fotografia»¹³, facendo eco ad una constatazione che Kracauer aveva fatto a più riprese: già nel 1927 nel saggio sulla fotografia¹⁴ e poi nel testo *Prima delle cose ultime*, egli descriveva lo spirito degli «ingenui realisti» del XIX secolo parafrasando il famoso motto del padre dello storicismo Leopold von Ranke, secondo cui compito dello storico era quello di restituire una fedele immagine del passato, una rappresentazione quanto più possibile impersonale della realtà storica, descrivendo quello che era stato esattamente così come era stato, *wie es eigentlich gewesen ist*. Ma, dice Kracauer, sebbene l'analogia tra storia e fotografia sia stretta e evidente al punto tale che diviene inutile precisare la corrispondenza tra il «principio estetico basilare» della fotografia e il principio che guida la ricerca della storiografia moderna,

«il fatto che conta sia nella fotografia sia nella storia è naturalmente il «giusto» bilanciamento fra la tendenza realistica e quella creativa [...] Non ci si deve stupire che la realtà del mezzo fotografico sia analoga alla realtà storica in ciò che concerne la sua struttura, la sua costituzione generale. Esattamente come la realtà storica, essa è in parte strutturata e in parte amorfa, e questo fatto è conseguenza, in un caso come nell'altro, dello stato di evoluzione non omogenea del nostro mondo di ogni giorno[...]»¹⁵.

La dimensione in cui si muovono fotografo e storico non è dunque quella della «completezza», dell'esattezza, dell'omogeneità della realtà: la cornice della fotografia segna, dice Kracauer, «un limite provvisorio»¹⁶, rimandando sempre a ciò che essa non include e alludendo in tal modo alla inesauribilità della sua materia, alla inesauribilità del «fotografabile» e, proseguendo nell'analogia individuata, alla inesauribilità del materiale dello storico. Il lavoro da compiere in entrambi gli ambiti è pertanto, secondo Kracauer, della stessa natura: storico e fotografo hanno a che fare con una «realtà data». Dovranno quindi bilanciare, equilibrare, canalizzare nel modo più appropriato le possibilità creative nel dar forma a questo inesauribile materiale che hanno a disposizione. Sebbene la posizione di Kracauer, rispetto alla trasparenza del mezzo fotografico e a quella dello sguardo dello storico, risulti piuttosto sfumata in alcuni tratti decisivi,

¹³ BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 94.

¹⁴ S. KRACAUER, *La Fotografia*, in *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, pp. 111-127.

¹⁵ ID., *Prima delle cose ultime*, Marietti, Casale Monferrato 1985, pp. 45 e 46-47. Su Kracauer si veda anche M. B. HANSEN, *Cinema and Experience*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 2012.

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

queste considerazioni ci permettono ugualmente di vedere in che modo fotografia e storia sembrano aver condiviso a lungo un destino comune, ovvero quello di subire il malinteso secondo cui esse dovrebbero parlarci del passato e, possibilmente, in maniera oggettiva.

Gli «ingenui realisti» del XIX secolo nutrivano in effetti una fiducia cieca nelle possibilità tecniche della fotografia, dispositivo in grado di effettuare una registrazione della natura «uguale alla natura stessa»¹⁷. Demandando all'apparecchio il compito di riprodurre la realtà, la fotografia si prestava quindi ad essere il candidato ideale per incarnare una rappresentazione oggettiva del mondo. Nell'ambito del rapporto tra storia e fotografia, quest'ultima pare in effetti poter realizzare il compito ultimo dello storico di fine '800, quello già evocato di restituire un'immagine quanto più oggettiva e nitida del passato. Ad essere ammirata era soprattutto la capacità della fotografia di farsi specchio vivido e fedele del mondo reale ed è in questo clima e con questa convinzione che, nel 1855, il secondo numero della *Revue Photographique*¹⁸ dedicò un articolo alla serie di fotografie realizzata in Crimea da Roger Fenton. Le fotografie erano state presentate e premiate in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi in quello stesso anno e l'elogio riservato alle fotografie di Fenton è per noi significativo. A stupire lo spettatore dell'epoca era il fatto che Fenton e il suo fedele obiettivo (fedele pare più alla realtà rappresentata che al fotografo, la cui figura tende a scomparire proprio come lo storico del XIX secolo) siano riusciti ad arrivare laddove nessun artista prima era riuscito né mai sarebbe riuscito ad arrivare, fisicamente e tecnicamente: Fenton «è riuscito a penetrare fin dentro le maglie della storia, [...] ha avuto il coraggio di puntare il suo obiettivo sulle artiglierie in azione» e l'obiettivo, meglio della mano di qualunque artista, ha restituito allo spettatore parigino del 1855 l'impressione di poter guardare quelle scene impresse sulle lastre fotografiche come se fossero stati i suoi stessi occhi ad aver visto, a trovarsi lì. Ognuna delle lastre fotografiche era, per gli occhi dell'epoca, impregnata di verità storica e la serie tutta intera (ricordiamo che Fenton produsse 360 fotografie) rappresentava, secondo la *Revue* «un vero monumento storico» e il «memoriale più fedele» di questo evento¹⁹.

¹⁷ Discorso tenuto da Guy-Lussac il 30 luglio 1839, citato da Kracauer in *Prima delle cose ultime*, cit., p. 41, che cita a sua volta J. M. Eder, *History of photography*, Columbia University Press, New York 1945, p. 242.

¹⁸ *Photographies de Sébastopol*, «Revue Photographique», a.1/n. 2, dicembre 1855, pp. 18-20. Traduzione a cura dell'autore.

¹⁹ È interessante notare a margine che il lavoro di Fenton fu realizzato su commissione e appoggiato dal governo britannico, con lo scopo preciso di rassicurare un'opinione pubblica

Le righe che accompagnano e descrivono il lavoro di Fenton nella *Revue Photographique* possono essere lette in primo luogo come l'atto di nascita del genere fotografico che oggi conosciamo sotto il nome di reportage, ancora legato nell'immaginario comune all'idea di una presa diretta e quindi ad una documentazione «fedele» e obiettiva di fatti (principalmente di guerra²⁰), secondo cui l'obiettivo, incaricato di dirci la verità sul mondo, si sostituisce tanto agli occhi del fotografo quanto a quelli dello spettatore. Queste righe permettono inoltre di cogliere quel momento a partire dal quale la fotografia, percepita come un «memoriale» o un «monumento» di un determinato evento, contribuisce a pieno titolo all'iscrizione dello stesso nell'albo della storia, alla sua storicizzazione, e lo fa in una maniera fino ad allora inedita, permettendo al tempo stesso una nuova esperienza della temporalità storica e dando quindi avvio a un «regime di storicità» presentista *ante-litteram*, che abbiamo già evocato in apertura e sui cui ora torneremo.

3. *La temporalità della fotografia: un regime di visibilità «presentista»*

Un regime di storicità, scrive F. Hartog, è uno strumento euristico, un artefatto prodotto dallo storico utile non tanto ad identificare epoche, civiltà, realtà storiche precise e osservabili tramite la sua lente, quanto piuttosto a comprendere l'ordine del tempo e la «condizione storica», ovvero la temporalità o ancora la forma di relazione peculiare che ogni epoca stabilisce con il tempo. È un modo, specifico ad ogni epoca, di situarsi rispetto alla temporalità dell'esperienza storica e di dispiegarsi nel tempo. Ma l'ordine del tempo che questo strumento interpretativo tenta di individuare non si fonda sulla nozione di continuità, essendo invece utilizzato dallo storico francese per individuare quei momenti di crisi del tempo, quelle faglie a partire dalle quali l'ordinamento del tempo, l'equilibrio tra passato, presente e futuro, deve trovare un nuovo baricentro determinando di volta in volta una nuova esperienza temporale e storica. Le categorie metastoriche chiamate in causa da Hartog sono quelle che

preoccupata dalla guerra. Si è ipotizzato dunque che la rappresentazione di questa guerra fu in un certo senso «orchestrata», scegliendo di mostrare al pubblico soltanto gli aspetti accettabili e questo non soltanto per motivi legati alle difficoltà tecniche dell'epoca. Si veda tra gli altri S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003 e E. MORRIS, *Believing is seeing. Observations on the mysteries of photography*, The Penguin Press, New York 2011.

²⁰ Si veda il dibattito sulla «verità fotografica» in occasione dell'ultimo World Press Photo, scaturito dall'assegnazione prima, e dal ritiro poi del premio al fotoreporter Giovanni Troilo.

Koselleck aveva presentato in *Futuro Passato. Per una semantica dei tempi storici*, ossia quelle di spazio d'esperienza e orizzonte d'aspettativa. Per Hartog, la proporzione o disproportione, il rapporto che si stabilisce tra questi due momenti determina la costituzione non solo, come era per Koselleck, dell'esperienza storica, ma anche di un nuovo regime di storicità. Alla base vi è chiaramente una volontà di storicizzare l'esperienza stessa del tempo storico, compito al quale Hartog si è del resto dedicato da qualche anno a questa parte, concentrandosi su quei momenti di «crisi» verso cui convergono le molteplici forze culturali, politiche, artistiche, economiche, e così via che determinano la temporalità specifica di ogni epoca, accelerando o diminuendo l'intensità con la quale si guarda al futuro, calibrando la forza attrattiva del passato, oppure stagnando in un presente onnipervasivo. Sono appunto questi i tre grandi regimi di storicità che individua Hartog: un regime passatista, un regime futurista e un regime presentista.

Quello che ci interessa più da vicino e che voglio utilizzare come «strumento euristico» per cercare di capire quale nuova esperienza del tempo si dia con l'avvento della fotografia è quest'ultimo, il regime di storicità presentista, in cui secondo Hartog ci troviamo, nel quale il punto che sulla linea del tempo indica idealmente il presente si estende fino a coincidere con la linea stessa. In questo regime di storicità, le altre due dimensioni temporali vengono compresse in un futuro che è già anteriore e in un passato che può essere solo prossimo: il futuro non è più un orizzonte di attesa e il passato è costantemente riattualizzato nelle pratiche di rimemorazione collettiva. Espressione maggiore di questo regime è ovviamente la dimensione dell'«economia mediatica del presente» che «produce e consuma incessantemente l'evento». Così,

«il presente, nel momento stesso in cui si attua, desidera guardare se stesso come già passato. Si volta in un certo senso su se stesso per anticipare lo sguardo che si porterà su di lui quando sarà completamente passato, come se questo presente volesse “prevedere” il passato, farsi passato prima ancora di essere completamente trascorso; ma questo sguardo è il suo, è lo sguardo del presente»²¹.

L'evento presentista è pertanto quello che «si storicizza nel momento stesso in cui accade, sotto l'occhio della cinepresa», è quello che si produce e si consuma nello spazio ristretto della sua apparizione²². La posizione

²¹ HARTOG, *Régimes d'historicité*, cit., p. 158, traduzione a cura dell'autore.

²² L'esempio che riporta Hartog è quello dell'evento mediatico dell'11 settembre 2001: «En

teorica di Hartog sembra qui incontrare in modo piuttosto esplicito la celebre formulazione di Marshall McLuhan per cui «l'azione dei media, o estensioni dell'uomo, (è) quella di "far accadere" le cose piuttosto che quella di "darne conoscenza"»²³. In questo senso credo che, ancor prima che la fotografia alimentasse il regime dei mass media, essa abbia prefigurato e contribuito all'instaurazione di un regime presentista relativamente all'esperienza dei tempi, ovvero quello di un presente che si storicizza gettando uno sguardo su se stesso e che trova nei media ottici e in particolare nella fotografia uno strumento per creare le immagini attraverso cui si farà storia, attraverso cui «far accadere le cose»²⁴. La fotografia è sempre contemporanea del suo presente e questo legame col proprio tempo è il segno più evidente della contiguità fisica con l'oggetto che ritrae, richiesta dalla sua natura indiziale: «il tempo dell'esistenza materiale di quella luce comune di cui parla Eraclito», dice Rancière²⁵. La contiguità è dunque fisica e temporale: sotto la stessa luce e in un determinato momento storico.

La fotografia però, con questa forte connotazione temporale, non è solo la ferita aperta della memoria, la fissità di ciò che è stato, di un passato irredimibile: contemporanea di se stessa e del suo tempo, potremmo forse parlare del peculiare carattere temporale della fotografia secondo un'altra categoria «metastorica», quella della «contemporaneità del non-contemporaneo»²⁶.

Pertanto, il «nuovo» milieu sensibile cui la fotografia ci dà accesso sarebbe non tanto quello della memoria a cui essa invece viene tradizionalmente associata, quanto piuttosto quello di una esperienza del tempo declinata al presente, che si traduce in una nuova, inedita, presentazione sensibile e estetica della storia, portata al livello del visibile. In questo modo credo possano interagire tra loro due «regimi» che si vogliono descrittivi di una certa dimensione dell'esperienza storicamente determinata: il «regime di storicità presentista» investe con la sua temporalità propria il «regime scopico» inaugurato dalla fotografia. Ossia, alla triangolazione immagine-sguardo-dispositivo si aggancia l'elemento dell'esperienza temporale, cioè quel peculiare rapporto con il tempo che l'immagine fotografica rende

tout cas, le 11 septembre pousse à la limite la logique de l'événement contemporain qui, se donnant à voir en train de se faire, s'historicise aussitôt et est déjà lui-même sa propre commémoration : sous l'oeil de la caméra», in HARTOG, *Régimes d'historicité*, cit., pp. 144-145.

²³ M. McLUHAN, *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 2011, p. 64.

²⁴ Vedi anche M. FRIZOT, *Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire*, in Id., *Face à l'histoire. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Ed. du Centre Pompidou/Flammarion, Parigi 1996.

²⁵ J. RANCIÈRE, *Figures de l'histoire*, PUF, Parigi, 2012, p.19. Traduzione a cura dell'autore.

²⁶ Cfr. R. KOSELLECK, *Storia. La formazione del concetto moderno*, CLUEB, Bologna 2009.

possibile: non tanto quello della memoria del passato, non solo quello della sospensione del presente, ma quello di una imminenza arrestata.

4. «Savoir historiquement, c'est voir»²⁷

Già l'esperienza proto-reportagistica di Fenton consentiva, come abbiamo visto, un nuovo rapporto con la storia, legato a un'osservazione fotografica inedita per l'epoca; tuttavia, esso in un certo senso riattivava e rinnovava il gesto dei primi storici del mondo antico, per cui la storia «era un affare di occhio e di visione»²⁸. Del resto, come osservano Clément Chéroux e Ilse About in un articolo sul ruolo della fotografia nella disciplina storica, gli storici sono sempre rimasti molto affascinati dalle possibilità offerte da questo medium alla loro disciplina. Chéroux e About notano infatti come la fotografia abbia da subito rappresentato un modello teorico adatto a «pensare» la storia piuttosto che un materiale utile a scriverla. Per lo storico è stata cioè più importante una concettualizzazione e una strutturazione della pratica fotografica in quanto rapporto con la realtà e con il tempo che l'utilizzo delle singole fotografie come documenti e come fonti. E, aggiungono, è interessante sottolineare che la fotografia è servita da modello tanto alla storia come disciplina nascente nel XIX secolo e al suo ideale di obiettività, allo storicismo insomma, tanto alla Nouvelle Histoire di Jacques LeGoff e Pierre Nora negli anni '70. Il quale Nora, citato da Chéroux e About, affermava in uno scritto del 1997, dal titolo *Historiens et photographes. Voir et devoir*²⁹:

«L'immagine, prima di tutto e in particolare modo la fotografia, questa istantanea strappata al flusso del movimento permanente, questo campione rappresentativo di una realtà scomparsa, è l'analogo di ciò che è diventato il nostro rapporto al passato. Un rapporto di discontinuità, costituito da un insieme di distanza e avvicinamento, di distanziamento radicale e di inquietante faccia-a-faccia. [...] Ciò che chiediamo allo storico e al fotografo è dello stesso ordine: un effetto di corto circuito, una allucinazione».

Tra storia e fotografia vi è dunque una prossimità teorica (quale sguardo rivolgiamo al passato?), ma anche un rapporto peculiare, che si instaura

²⁷ F. HARTOG, *Évidence de l'histoire*, Gallimard/Folio, Parigi 2005, p. 95.

²⁸ *Ibid.*, p. 15, p. 91 e segg. e p. 247.

²⁹ P. NORA, *Historiens, photographes : voir et devoir*, in *Éthique, Esthétique, Politique*, Catalogo dei «Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles», a cura di C. Caujolle, Actes Sud, Arles 1997, p. 48.

più concretamente tra immagine fotografica e rappresentazione storica. La storiografia si interessa ormai da qualche anno a temi come la discontinuità e il tempo presente ed è in questo ambito che vorrei provare a tracciare una nuova analogia. Scrive lo storico Henri Rousso: «La particularité de l'histoire du temps présent est de s'intéresser, elle, à un présent qui est le sien propre, dans un contexte où le passé n'est ni achevé, ni révolu, où le sujet de son récit est un "encore là"»³⁰. L'immagine fotografica, abbiamo detto, ci restituisce lo sguardo che il presente rivolge a se stesso mentre si fa evento. In occasione di una mostra dedicata a Eugène Atget alla *Bibliothèque National de France* nel 2007³¹, il curatore Guillaume LeGall si chiedeva, a proposito delle foto realizzate dal fotografo francese per documentare i cambiamenti urbani della Parigi di fine '800, se la fotografia potesse effettivamente testimoniare la scomparsa. La risposta al quesito fu che «in definitiva, i fotografi cercavano i segni visibili della scomparsa, cioè ciò che la annunciava»³². Dunque nelle foto non bisogna leggersi il passato, quello che è stato per come è stato, ma in esse è possibile scorgere piuttosto un «annuncio» di passato. *Un encore là*.

La fotografia è quindi da un lato «assolutamente presentista»: lo sguardo del 1855 sulle fotografie di Fenton era presentista e ancor di più lo è quello che oggi si posa sull'incessante flusso delle immagini di reportage. Ancora oggi il reporter «deve» avvicinarsi il più possibile all'evento, «deve» penetrare nella storia, alimentando il regime di visibilità nel quale siamo immersi, di cui la fiducia nella trasparenza delle immagini costituisce senza dubbio un caposaldo; il (presunto) realismo dell'immagine fotografica basta a se stesso, la referenzialità dell'immagine si staglia sovrana. Dall'altro, essa ci parla al e del tempo presente, si insinua nello spessore temporale di quella permanenza di cui scrive Rousso.

Quindi, come nota Philippe Dubois nel suo *L'atto fotografico*, la natura indiziale della fotografia non si esplica affatto come una ridescrizione mimetica della realtà, come aderenza dell'immagine alla realtà; essa è al contrario libera da questo fardello e attesta, nella produzione del nuovo che mette in

³⁰ H. Rousso, *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*, Gallimard, Paris 2012, p. 12.

³¹ È possibile consultare il sito della mostra, con approfondimenti, documenti e un catalogo virtuale: <<http://expositions.bnf.fr/atget/expo/salle1/index.htm>> (ultimo accesso 15.05.2014).

³² Dallo stesso catalogo virtuale: «Devant la disparition, l'angoisse, les plaintes et les regrets s'écrivent, tandis que les restes du vieux Paris s'enregistrent mécaniquement. Plus précisément, la photographie agit dans l'interstice de temps qui précède la disparition complète de l'objet à sauvegarder. Mais, dans le cadre des transformations urbaines, la disparition, qui est le résultat de l'action de la destruction, est-elle représentable? En définitive, les photographes vont chercher les signes visibles de la disparition, c'est-à-dire ce qui l'annonce», <<http://expositions.bnf.fr/atget/arret/17.htm>> (ultimo accesso 15.05.2014).

opera, un'incoltabile «assenza». Il che equivale a dire che la «mera» riproduzione della realtà, una sorta di «simulacro» del mondo, ci dice ben poco sulla realtà e che al contrario il valore del «documento», l'attestazione di evento, diventa tale solo se ci si fa carico del carattere costruito e costruttivo, se non vogliamo dire finzionale, delle immagini fotografiche³³.

Vorrei concludere ora con un esempio che può bene illustrare quanto fin qui è stato detto, parlando di un lavoro di reportage che ha ricevuto il Premio Pesaresi per giovani fotoreporter nel 2012, ma che in realtà reportage non è. Mi riferisco alla serie *The Arab Revolt* del giovane fotografo Giorgio Di Noto. L'aspetto interessante di questo lavoro è proprio la postura che esso riesce ad assumere rispetto al nostro presente senza ricadere in una spirale presentista: nel lavoro di Di Noto è possibile infatti notare come, nel ribaltare il senso del reportage di guerra, egli alteri le specificità dei media che utilizza, così come il rapporto tra essi. Le immagini di questa serie sono fotografie istantanee analogiche di fermi-immagine di video girati dai protagonisti delle rivolte e recuperati in internet, quindi immagini letteralmente strappate al flusso degli eventi. Il lavoro di Di Noto trasforma pertanto non solo il senso del reportage ma anche lo stesso linguaggio mediale che utilizza, creando interferenze temporali e tecniche, traducendo una forma mediale in un'altra e rallentando il tempo dell'attualità. Dai video degli smartphone, che possiamo immaginare a colori, che riprendevano in tempo reale le rivolte nelle piazze, cui era demandato il compito di raccontare in presa diretta gli eventi, si passa alle fotografie istantanee analogiche in bianco e nero 'scattate' a distanza di tempo riprendendo il monitor di un pc. I molti livelli che si attraversano e che si sovrappongono, quasi una sovrapposizione dissimulata, creano interferenze e intrecci medialità che sfociano in una *mise en abîme* del mezzo fotografico e di un linguaggio che si vuole ancora oggi obiettivo. In queste foto, il referente non aderisce più all'immagine, si scorpora dal suo supporto sensibile nel momento in cui attendiamo idealmente che l'immagine latente si formi sulla superficie della polaroid, il referente aderisce piuttosto allo sguardo che il presente rivolge a se stesso. Separandosi dal loro referente, le immagini che ci restituisce Di Noto però ci 'danno' tempo e recuperano il senso indiziale della fotografia, nella misura in cui essa indica il proprio presente: lo indica senza tuttavia aderirvi, si fa carico del suo spessore. In questo senso il lavoro di Di Noto esibisce il modo in cui è possibile evitare il rischio di un presentismo delle immagini, mantenendo vivo, aperto e produttivo lo scarto tra l'immagine e il mondo e la discontinuità tra l'evento che accade e il suo farsi storia.

³³ Cfr P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2009.

Alice Cati (Università Cattolica del Sacro Cuore)

Figure dell'assenza.

L'immagine privata contro le politiche della sparizione forzata

In risposta allo stato di oppressione generato dalle dittature militari, molte opere di artisti, fotografi e *filmmaker* latino-americani hanno cercato in diversi modi di dare espressione al dolore collettivo e alle lacerazioni sociali causate dalle politiche di sequestro e sparizione di massa¹. Da un lato infatti, per affrontare il trauma subito questi progetti si fondano principalmente su un'estetizzazione dell'assenza, ovvero su un lavoro dedicato allo spazio svuotato dalla presenza di un corpo. Dall'altro, una volta assunta la funzione di pratiche della memoria, essi mirano a denunciare politicamente il diniego alla sepoltura quale mezzo usato per procrastinare nel tempo lo stato di terrore. L'annichilimento del corpo della vittima e l'ostruzione al rito funebre inducono i familiari a fare esperienza dell'immagine privata come se fosse una vera e propria reliquia, in sostituzione alla tomba del caro estinto. Come ben dimostrano le celebri manifestazioni delle *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo* attraverso gli enormi tabelloni con le migliaia di fototessere dei *desaparecidos*, le fotografie indossate al collo dalle donne oppure issate su cartelloni portati in corteo, la ricontestualizzazione dell'immagine privata dallo spazio domestico a quello pubblico consente un'elaborazione del lutto a livello sia simbolico sia metaforico. Circoscrivendo l'indagine al solo territorio argentino, attraverso l'analisi di quattro casi², ciascuno frutto di un lavoro di riscrittura delle fonti visive

¹ In particolare sulla fotografia in Sud America, si ricorda la recente esposizione a Parigi *América Latina 1960-2013*, presso la Fondation Cartier pour l'art contemporain, 19 Novembre 2013 – 6 Aprile 2014.

² I casi qui analizzati hanno acquisito una certa visibilità in Italia in occasione di mostre, manifestazioni politiche e pubblicazioni, tuttavia solo la recente apertura verso l'area disciplinare dei cosiddetti *Memory Studies* ha consentito una maggiore circolazione delle ricerche dedicate ai traumi culturali, ivi comprese quelle sulle politiche della memoria in Sud America. Si ricorda come caso esemplare e imprescindibile il lavoro di Patrizia Violi, appena convogliato nel volume P. VIOLI, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014, all'interno del quale ampio spazio è dato alle difficili memorie delle dittature in America Latina. Anche il presente saggio si pone sul solco di un approccio storico situato al trauma, ma allo stesso tempo orientato a confrontarsi con

originali – *Buena Memoria* di Marcelo Brodsky (1996); *Arqueología de la ausencia* di Lucila Quieto (2000-2001); *Ausenc'as* di Gustavo Germano (2006), *Fotos tuyas* di Inés Ulanovsky (2006)³ – si cercherà di comprendere come l'estetica del privato/familiare si traduca letteralmente nella rappresentazione di un passato traumatico e violento.

A questo fine, è bene innanzitutto ricostruire brevemente il dibattito culturale che ha fatto da cassa di risonanza a uno spontaneo processo di elaborazione collettiva del lutto, fondato cioè su quella che si potrebbe definire un'esibizione pubblica delle pratiche sociali della memoria privata. Fuori dagli album, dalle scatole, dai portafogli e così via, alla fotografia si affida il compito di denunciare l'indebolimento dello stato sociale sin dal cuore del suo fondamento: la famiglia. Dunque, una prima inestricabile connessione tra fotografia, memoria e politiche del trauma, fonte primaria per le creazioni di molti artisti, che hanno partecipato attivamente alle iniziative promosse dalle numerose organizzazioni e associazioni politico-culturali operanti nel campo dei diritti umani. Oltre a questo passaggio, secondo gli studiosi, questa situazione ha messo in luce altri due fenomeni.

In primo luogo emerge con chiarezza una riproblematizzazione della natura indicale della fotografia. Quest'ultima infatti, se letta nella prospettiva della traccia, riporta l'attenzione sulla natura del segno, sulla sua capacità di connettersi al reale e giocare tra assenza e presenza. Secondo Nelly Richard⁴, nelle fotografie dei *desaparecidos* più che altrove si sprigionano sia la natura spettrale dei soggetti rappresentati, sia la sospensione temporale tra vita e morte, tra apparire e scomparire. Immagini ingrandite, sgranate, in bianco e nero, spesso copie di copie, la cui traccia originale si fa sempre più remota e inattuabile, i ritratti così divulgati, come gli stessi soggetti in essi rappresentati, sembrano essere congelati nel tempo passato, o per meglio dire, nel continuo presente di una morte impossibile da attestare, a causa dell'assenza di una prova materiale – il corpo o i suoi resti. Così, la migrazione delle immagini familiari dalla dimensione domestica al dominio pubblico e mediatico trasforma il valore testimoniale della traccia fotografica (*consignación/insistencia*) in un atto di resistenza politica (*no-resignación/resistencia*)⁵.

il paradigma transculturale oggi particolarmente in voga negli studi sulla relazione tra memoria, identità e cultura visuale.

³ Per ovvie ragioni di spazio, ci si concentrerà sull'analisi di sole due fotografie estratte dai progetti integrali degli autori.

⁴ N. RICHARD (a cura di), *Políticas y estéticas de la memoria*, Editorial Un Cuarto Propio, Santiago de Chile 2000, p. 166; si veda anche il più recente N. RICHARD, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Siglo XXI, Buenos Aires 2007.

⁵ RICHARD, *Políticas y estéticas de la memoria*, cit., pp. 171-172.

Il secondo passaggio riguarda invece un particolare processo culturale, definito da Beatriz Sarlo *giro subjetivo*⁶ («svolta soggettiva»), ossia il ripiegamento a forme testimoniali costruite sull'esperienza soggettiva e la memoria personale, a compensazione dello strappo nel tessuto sociale e istituzionale. Si tratta naturalmente di una tendenza ben nota e praticata a diversi livelli nella cultura mediale contemporanea, le cui radici sono ravvisabili già nell'approccio orale alla metodologia storiografica, ma che nel territorio argentino sembra assumere una posizione di obbligata rilevanza quale unico canale di avanzamento della verità storica. Con il ritorno della democrazia, in Argentina vengono infatti istituite diverse commissioni d'inchiesta, come la formazione della CONADEP (1983) e del *Judicio a las Juntas* (1985), due momenti paradigmatici della esplosione testimoniale.

Rispetto a questo quadro, dal nostro canto è necessario aggiungere un ultimo punto, utile a rileggere questo fenomeno nella chiave di alcuni recenti contributi sul rapporto tra immagine documentaria e memoria. Sulla scorta di Marianne Hirsch⁷, appare interessante indagare come la migrazione dell'immagine privata all'interno di un nuovo contesto mediale consenta chiaramente alle strategie familiari di mediazione e rappresentazione di essere un mezzo eccezionale per la costruzione di relazioni transgenerazionali. Non solo dunque queste pratiche della memoria diventano sepoltura nel momento in cui costituiscono un modo per sistemare gli assenti e stabilire un posto ai vivi⁸, bensì ci mostrano anche come l'immagine privata, una volta convertita di segno, intervenga sulla nostra percezione del tempo e, pertanto, sulla nostra coscienza di ciò che è irrimediabilmente perso. Come in un intricato plesso di livelli temporali, nelle fotografie scattate prima della tragedia ritroviamo o proiettiamo fosche premonizioni di imminenti sofferenze.

1. *Marcelo Brodsky e i segni premonitori*

Nel 1996, vent'anni dopo il colpo di stato in Argentina, Marcelo Brodsky dà avvio al suo saggio fotografico *Buena Memoria (Buona Memoria)*⁹, nel

⁶ B. SARLO, *Tiempo Pasado: Cultura de la Memoria y Giro Subjetivo – Una Discusión*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires 2005, pp. 21-22.

⁷ M. HIRSCH, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Columbia University Press New York 2012.

⁸ M. DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, tr. it. *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano 2006.

⁹ Il progetto complessivo è consultabile sul sito <<http://www.marcelobrodsky.com/intro.html>>

quale affronta le ferite della memoria collettiva da una prospettiva privata. Il titolo del progetto allude sia alla capacità degli scatti fotografici di essere ausilio della memoria, riportando nel presente i contorni del passato; sia al concetto stesso di «buona memoria», cioè la capacità di resistere all'oblio, trattenendo il ricordo di persone, eventi e cose a noi care. Attraverso il riuso di immagini private, precedentemente archiviate in un album inaugurato quando era adolescente, Brodsky crea uno spazio visivo dove le memorie degli scomparsi simbolicamente intrecciano bisogni personali e sociali di giustizia¹⁰.

In particolare, tra le numerose all'interno dell'articolatissimo progetto, ma ugualmente esemplificativa dell'operazione estetica elaborata da Brodsky, la serie *Nando, mi Hermano* si concentra su una quindicina di fotografie¹¹ il cui soggetto centrale è appunto il fratello Fernando Rubén, rapito nel 1979 all'età di 22 anni. La sezione si apre e si chiude con due istantanee in bianco e nero di Nando, che compare da solo, come una presenza fantasmatica. L'immagine chiave della serie, *Fernando en la pieza*, una delle prime immagini scattate nel corso della sua vita dall'autore, ritrae Nando nella stanza che condivideva con il fratello, seduto sul letto. La parete sullo sfondo è perfettamente a fuoco, mentre il volto appare sfocato e senza forma. Scattata con una vecchia Euming lasciando l'otturatore aperto per un minuto, la fotografia cattura il soggetto fermo, immobile, eppure sfuggente. Il fatto che Nando sembri aver perso i tratti identificativi della sua faccia induce Brodsky a leggere la fotografia come una sorta di premonizione degli eventi a venire, un segno perturbante di un tragico destino. Come Roland Barthes ci insegna¹², la fotografia con la sua abilità a congelare un punto nel tempo può essere usata per connettere il passato con la realtà fisica del soggetto rappresentato. Ciò significa che la fotografia di Nando attesta l'esistenza fisica della persona, il cui corpo è letteralmente svanito, ma allo stesso tempo aiuta l'osservatore a pensare

(ultimo accesso 15.03.2015) e, in particolare, la sezione oggetto della presente riflessione è riportata anche in <<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/defaultsp.html>> (ultimo accesso 15.03.2015).

¹⁰ Opera centrale nel contesto artistico argentino, *Buena Memoria* è già esaminata da molti studiosi tra cui Andreas Huyssen il quale la analizza facendo riferimento al concetto di *mnemonic art*, A. HUYSEN, *The Mnemonic Art of Marcelo Brodsky*, in *Nexo. A Photographic Essay by Marcelo Brodsky*, la marca editora, Buenos Aires 2001, pp. 7-11. Si veda anche l'analisi N. ARRUTI, *Tracing the Past: Marcelo Brodsky's Photography as Memory Art*, «Paragraph», 2007 (1), pp. 101-120.

¹¹ La maggior parte delle fotografie sono state scattate e raccolte dall'artista a partire dal 1968, all'età di 14 anni, quando da poco aveva iniziato a coltivare la passione per la fotografia.

¹² R. BARTHES, *La Chambre claire*, Gallimard, Paris 1980, tr. it. *La Camera chiara*, Einaudi, Torino 2003.

il presente alla luce del passato. Tale riappropriazione è definita allo stesso modo dalla capacità delle nostre acquisizioni nel presente di influenzare la lettura del passato, da cui deriva essenzialmente l'incommensurabilità del senso racchiuso all'interno della fotografia. (Fig. 1)

Nella stessa sezione, c'è un'altra foto esplicitamente interpretata da Brodsky come anticipazione di eventi futuri. In *Fernando en la fiesta*, il fratello dell'autore è fotografato durante una festa di famiglia, un momento condiviso da bambini e adulti. All'interno dell'immagine, la linea dello sguardo che connette il soggetto e l'osservatore è interrotta, dal momento che Nando appare con gli occhi chiusi; contemporaneamente, le persone che gli sono a fianco stanno guardando in un'altra direzione, ignorandolo. Come commenta il fotografo:

«The backs of the guests remind me a little of the way people turn their backs on what was happening around them during the worst years of the military dictatorship. There also seems to be a generation gap: the grown-ups ignore the children, represented by Fernando, and look the other way»¹³. (Fig. 2)

È possibile immaginare come il desiderio nostalgico dia forma allo sguardo dell'oggi, perché è chiaro l'istituirsi di una discrepanza, uno iato tra ciò che l'osservatore sa e ciò che il/i soggetto/i dell'immagine non può/ possono aver saputo. Dando luogo a un lavoro postmemoriale, possiamo constatare come innanzi alle «immagini del prima» la temporalità cronologico-vettoriale, tipica degli album di famiglia, tenda a collassare. La rappresentazione di una storia di vita è segnata dalla crescita naturale dei figli o dallo svolgimento dei riti sociali, immortalati per proiettare «nel» futuro i ricordi di felicità del passato. Tuttavia le istanze della felicità perduta e del lutto attivano una reazione opposta: la proiezione «del» futuro sui fatti del passato. *Buena Memoria* lavora su piani temporali eterogenei con lo scopo di analizzare il dispiegamento dinamico della dimensione temporale, intrinsecamente legata al processo del lutto per una morte senza corpo. È una connessione emozionale a scardinare la tradizionale concezione del tempo, fondata su principi di progressione lineare e cronologia, che accomunano gli album di famiglia alla scrittura manualistica della storia. Per un verso, l'opera di Brodsky sembra dunque volerci dire che, nonostante l'immagine mostri un evento concluso, esso appare sempre accessibile a nuove interpretazioni. Per l'altro, la fotografia di famiglia non può non essere letta come segno di una cesura, di una sottrazione al flusso rassicurante

¹³ Ogni fotografia è accompagnata da una didascalia scritta dall'autore stesso.

della normalità privata. Testimonianza di un istante unico in cui il soggetto appare ancora in salvo, posa indifesa e vulnerabile, destinata a soccombere.

2. *Lucila Quieto e l'incontro mancato*

Arqueología de la ausencia (*Archeologia dell'assenza*) è un saggio fotografico realizzato da Lucila Quieto e composto da 35 opere, mostrate in diversi musei e gallerie a partire dal 2001, in Argentina, Spagna e Italia¹⁴. Collocandosi nel contesto delle attività di sensibilizzazione che si muovono all'interno della rete *Hijos – Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*, l'obiettivo dell'opera è quello di immortalare un momento impossibile: l'incontro tra un familiare *desaparecido* e un suo discendente. L'artista stessa è infatti figlia di uno dei trentamila giovani argentini scomparsi durante la feroce dittatura militare, che perseguì una intera generazione di ragazzi, i cui ideali sono stati soffocati brutalmente a causa del loro impegno nell'attività politica e nel sociale. A conferire una coloritura emozionale particolarmente intensa al progetto è la consapevolezza che non solo ai giovani ritratti sia stata tolta la vita negli anni della loro giovinezza, ma che i loro figli abbiano ormai raggiunto e superato l'età compiuta alla loro morte.

A livello tecnico, in un complesso visivo rigorosamente in bianco e nero, utile a evidenziare la grana consumata dell'immagine privata, l'opera della Quieto si basa su un montaggio tra le immagini dei padri/madri e quelle dei figli ricavato a partire da una performance: su una parete viene proiettata la vecchia fotografia, mentre il soggetto in vita trova un proprio modo di interagire con l'immagine¹⁵. In alcuni casi lo sguardo cerca di intercettare la linea di direzione del suo predecessore, qui restituito come mera ombra; in altri il figlio guarda verso l'obiettivo, facendo in modo che la propria forma corporea si confonda con le luci e le ombre della proiezione; in altri ancora il giovane proietta a sua volta la propria immagine come mera silhouette, un'ombra nera che macchia, apre una voragine buia dentro alla stessa apparizione spettrale. Ogni serie è accompagnata da una breve biografia, un'iscrizione che riassume una storia di perdita e sete di giustizia, per lo

¹⁴ Si rimanda al catalogo della mostra presentata a Milano presso *GENESIO Istituto Nuove Tecnologie* nel 2002: L. QUIETO, *Archeologia dell'assenza: hijos, figli dei desaparecidos argentini*, Angolo Manzoni, Torino 2002.

¹⁵ Partendo dalla propria esperienza personale, la Quieto dichiara: «Quello che voglio trasmettere è l'angoscia di fronte alla mancanza di immagini e il desiderio di poter costruire-ricostruire certe realtà assenti». *Ibidem*.

più concentrata sull'evocazione dell'evento tragico (rapimento, rappresaglie, trasferimenti in campi di detenzione ecc.).

È interessante osservare che tutto il progetto fotografico si apre con una serie fotografica dedicata alla storia personale dell'artista. In una delle immagini forse più significative dell'intera opera, la *Quieto* recupera un documento di identificazione appartenuto al padre Carlos Alberto, la cui proiezione copre i tratti della sua stessa figura, posta frontalmente innanzi all'obiettivo. Come già anticipato, le fototessere rappresentano, insieme alle fotografie di famiglia, un'importante sorgente per la riscrittura della rappresentazione del trauma argentino. Secondo la Richard, la fototessera designa senza dubbio il potere dell'immagine di identificare, rinviare all'unicità dell'individuo; ma allo stesso tempo, in quanto pratica sociale volta al controllo del soggetto da parte dello stato, essa denuncia un atto di appropriazione dell'individuo che presto si convertirà in espropriazione. In questo modo, si determina un fondamentale passaggio assiologico: da segno di identificazione alla dis-identificazione del segno, vale a dire l'obliterazione massiva dei segni della persona giuridica¹⁶. Il volto della figlia, a fianco di quello del padre, ha quindi la chiara funzione di riattestare la singolarità, l'unicità della persona, insieme all'unicità della linea genealogica. L'eredità di un patrimonio sia culturale sia genetico che si rende visibile nell'esibizione dei tratti somatici e delle loro somiglianze e rime estetiche. (Fig. 3)

All'interno della serie «Veronica», grazie a una posa particolare, è possibile invece cogliere l'originalità di una pratica fotografica che vuole intenzionalmente porre l'accento sulla memoria come atto performativo. Qui, una giovane donna, Veronica appunto, è ritratta mentre cerca simbolicamente di abbracciare la proiezione: le braccia posizionate perpendicolarmente si estendono verticalmente e orizzontalmente come a partecipare e riverberare il gesto di amore e tenerezza immortalato nella fotografia – i due genitori che si baciano e abbracciano affettuosamente –, reso reale dalla nascita della figlia, orfana per mano dello stato. (Fig. 4)

Il potente impatto emotivo di questo progetto risiede pertanto nel confronto tra due generazioni rese coetanee da questa violenza tutt'oggi impunita. Come si diceva attualmente gli *Hijos* hanno un'età comparabile a quella dei loro genitori quando furono rapiti, torturati, trucidati barbaramente. La straordinarietà delle immagini di Lucila. In più, una volta assunta la prospettiva secondo cui l'atto di ricordare è integrato con il gesto, l'esperienza e il vissuto, l'opera vuole mettersi perfettamente in

¹⁶ RICHARD, *Fracturas de la memoria*, cit.

linea con la qualità performativa delle pratiche memoriali in Argentina. Questo significa rivivere nel proprio corpo l'esperienza del trauma, anche nella difficile impresa di dare visibilità alla sottrazione prima, e all'atto mancato dopo. La sottrazione perpetua del corpo che impedisce il rito funerario, l'atto mancato di un rapporto con l'altro che non c'è più oppure non c'è mai stato.

3. *Gustavo Germano e il re-enactment*

Un *re-enactment* in senso letterale del passato familiare è presente nel progetto di Gustavo Germano, *Ausenc'as (Assenze)*, inaugurato nel 2008 presso il Centro Cultural Recoleta a Buenos Aires¹⁷. La mostra fotografica si basa su un set di 14 immagini, ciascuna composta da due fotografie: la prima corrisponde a una fotografia originale scattata negli anni Settanta; la seconda – posta a fianco della prima – è stata scattata più di trent'anni dopo con gli stessi soggetti, ambienti e condizioni di quelle originali. Tuttavia, come già anticipa il titolo dell'opera alludendo con l'assenza della «I» allo stato di cancellazione delle tracce, dal confronto tra le due immagini, balza immediatamente all'occhio lo spazio vuoto lasciato dal corpo scomparso. Momenti ordinari così come eventi unici continuano a sprigionare la loro intensità anche a distanza di tempo. Le loro atmosfere euforiche e cristalline commuovono profondamente l'osservatore, il cui sguardo è attratto dal vuoto palpabile nella seconda immagine. Sebbene quindi ogni segno sia stato riarrangiato in modo metodico e ogni scena sia stata riallestita in modo artificioso, il soggetto «svanito» rappresenta l'eccedenza di ogni dittico.

Germano fotografa l'assenza rifotografando famiglie colpite dagli abusi di stato, compresa la propria. Ad esempio per la ricreazione dell'immagine della sua famiglia, l'autore sceglie un ritratto di sé insieme ai fratelli Guillermo, Diego ed Eduardo. La fotografia è stata scattata in uno studio fotografico, durante un viaggio dalla provincia di Entre Rios in Argentina all'Uruguay. Mentre la famiglia stava attraversando il confine internazionale, la polizia argentina chiese ufficialmente una fotografia dei quattro ragazzi. A eccezione di Eduardo, ora scomparso, i tre uomini adulti rimettono in scena quell'insolito istante. Anche qui come in precedenza, tre livelli temporali sono interconnessi. Primo, la fotografia

¹⁷ Attualmente l'opera è visibile sul sito <<http://www.gustavogermano.com/gallery/ausencias/>> (ultimo accesso 15.03.2015).

originale cristallizza un istante nel tempo. Secondo, è possibile guardare ad esso nel tempo presente; terzo, l'immagine si apre al futuro, reiterando il suo senso per sempre. Ma ancora, cosa impedisce di leggere la foto di Germano come memoria del futuro? È realmente possibile ignorare lo sguardo latente dell'enunciatore, corrispondente all'istituzione militare argentina che controllò la vita privata della famiglia Germano prima e dopo l'atrocità? (Fig. 5)

In uno degli ultimi dittici della serie, la fotografia di due giovani genitori, che stanno mostrando la loro piccola bimba allo sguardo di un fotografo amatoriale, è seguita dall'immagine di una donna di circa trent'anni, cresciuta senza le loro cure. Inginocchiata sullo stesso letto sul quale sedevano i genitori, Laura Cecilia Mendez Oliva guarda in camera, simbolicamente evocando l'intreccio tra vita e morte. (Fig. 6)

Di nuovo, conferendo visibilità all'assenza del corpo, un altro elemento si palesa: il passaggio del tempo e l'interruzione traumatica del naturale flusso della vita. L'effetto perturbante dell'opera di Germano è situata non solo quindi nell'importanza riconosciuta al vuoto, all'assenza del corpo, ma anche nella messa in forma di una comunità spettrale che si sovrappone alla comunità politica degli esseri viventi.

4. *Inés Ulanovsky e l'elaborazione del lutto nello spazio domestico*

Fotos tuyas (Fotografie di te) di Inés Ulanovsky¹⁸ è una collezione fotografica parte della mostra *Memoria. 1976-2006, a 30 anos del golpe de Estado. Una exposicion, cinco propuestas*, presentata a Buenos Aires. Ella stessa figlia di *desaparecidos*, l'artista vuole lavorare sull'intenso vincolo che lega i familiari delle vittime alle foto dei loro cari scomparsi. Nove famiglie mostrano le immagini che hanno conservato e si fanno ritrarre con esse, molte volte fotografando i luoghi stessi dove vengono conservate abitualmente: appese a una parete, dentro a un baule, sopra una mensola e così via. L'esposizione è completata da alcuni fogli scritti a mano dai familiari all'interno dei quali si racconta chi erano le vittime e le circostanze della loro scomparsa, testimonianza riproposta anche nella forma di registrazione vocale. Il progetto mira essenzialmente a documentare l'aspetto allo stesso tempo più intimo e tangibile dell'elaborazione del lutto vissuto dalla comunità dei familiari, uniti nella cura assidua e nel culto delle immagini degli scomparsi. Nella maggior

¹⁸ Si può consultare l'opera sul sito <http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/ines_ulanovsky/index.html> e <<http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/ulanovsky/indexsp.html>> (ultimo accesso 15.03.2015).

parte dei casi, infatti, le fotografie amatoriali sono l'unico ricordo o traccia rimasta nelle mani degli eredi. Ormai consumate dal tempo, tali immagini si definiscono nella loro materialità tanto come oggetti di affezione, quanto come simboli cui aggrapparsi nel dolore. Nell'idea quindi di fotografare le foto nel loro ambiente di vita, si richiama un dialogo silenzioso tra le vittime e i loro familiari, lontani dalla scena pubblica e colti all'interno del loro spazio domestico. Come attestano le pratiche di esposizione simil-museali delle fotografie, il culto dei morti è così parte di un rito privato di archiviazione ed esibizione delle immagini.

Ciò è confermato ad esempio dalla serie dedicata ad Aguenda, orfana di genitori *desparecidos* – Louis e Nely scomparsi nel 1977 –, all'interno della quale le fotografie ritornano ad appartenere a un vissuto quotidiano, perché l'intenzione è quella di renderle parte di un rituale della memoria osservato quotidianamente. Prima riposte ancora incorniciate in un vecchio baule, poi riprese significativamente tra le mani alla ricerca di un nuovo contatto, infine fissate alla parete in quanto cornici dentro la cornice domestica. (Figg. 7–8)

Nell'evidente ciclo temporale che scandisce la sequenza delle fotografie, l'osservatore ritrova un'ulteriore traccia di lettura nell'inframezzo visivo dedicato alla gravidanza della donna. Non è infatti un caso che il percorso si chiuda con un ritratto di Aguenda con il piccolo Tadeo, nato nel 2001, in braccio, mentre attraversano una soglia di casa decorata con fotografie in bianco e nero. Ancora una volta, vita e morte si intrecciano per indicare la direzione del ricordo, affinché lo sguardo riparativo sia il vero fondamento per la nascita di una nuova comunità¹⁹. Ulanovsky sembra infatti voler prendere posizione rispetto a un'elaborazione del lutto risucchiato nel midollo dalle politiche pubbliche della memoria, suggerendo un'audace riflessione sul ritorno alle radici e allo spazio privato. Come a indicare la via per una nuova, irriducibile resistenza all'intromissione del pubblico nel privato, la riparazione dei torti non può che passare attraverso il riconoscimento di questo confine.

Conclusioni

Le opere esaminate rappresentano dei simbolici palinsesti della memoria, dove appare evidente che le relazioni intrafamiliari si aprono a scambi intergenerazionali e transgenerazionali. La migrazione di immagini private dentro un nuovo contesto di rappresentazione, sorto dalla sovrapposizione

¹⁹ Il discorso potrebbe estendersi alla riflessione di Hannah Arendt sulla natalità, H. ARENDT, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago 1958; tr. it. *Vita activa, La condizione umana*, Bompiani, Milano 2005.

di proiezioni temporali eterogenee, chiaramente mostra come le strutture familiari di mediazione e rappresentazione favoriscono atti affiliativi post-generazionali. Secondo la Hirsch, gli idiomi familiari rappresentano una vera e propria *lingua franca* che facilita processi di identificazione e proiezione nonostante la distanza e la differenza²⁰. Per questa ragione, le immagini private non sono solo memorie di esperienze personali, ma appartengono anche a modi convenzionali di rappresentazione attraverso i quali la famiglia costruisce la propria immagine sociale. Attraverso la fotografia di famiglia, ciascuno di noi proietta il proprio modo di immaginarsi come membro di un gruppo sociale, allo stesso tempo questo modo di immaginarsi si ispira a modelli condivisi e circolanti all'interno della società. Per questa ragione, diventa facile identificarsi nelle fotografie altrui, condividendone quelle aspirazioni e investimenti affettivi sottotraccia. Così, l'elaborazione del lutto appare ancor più efficace quando il passato è ri-attualizzato per mezzo delle immagini private. Queste funzionano come vere e proprie reliquie, prova inconfutabile dell'esistenza materiale di soggetti la cui vita è stata disconosciuta dallo stato. Fotografie che, come ci ricorda Francesco Casetti, entrano a pieno titolo a far parte dei più ampi processi di santificazione, inconsolabilità e scrittura/riscrittura, tipici dei fenomeni mediali basati sul principio della traccia²¹. È tuttavia possibile mettere in luce i tratti distintivi di queste specifiche pratiche della memoria traumatica, seguendo almeno tre punti di riflessione.

In primo luogo, se concepiamo le fotografie private come reliquie, stiamo ragionando intorno a una natura dell'immagine determinata sia dall'unicità/distintività della traccia sia da una rappresentatività, una valenza metonimica su cui si fonda la tendenza culturale a universalizzare la rappresentazione dei singoli vincoli privati per evocare l'orrore subito non solo da una, ma da molte, tutte le famiglie. In secondo luogo, la presenza spettrale del *desaparecido* non si definisce per il suo appartenere a una condizione di invisibilità, vale a dire lo statuto di ciò che è presente ma non visibile. Al contrario, con Jean-Louis Déotte, dobbiamo sostenere che la dimensione estetica più consona a queste vittime è quella della a-visibilità²². Dopo essere state annientate dalle violente politiche della sparizione forzata, le vittime sono dei senza-traccia, perché a causa dell'assenza di resti è persino negata loro un'iscrizione su una tomba. Infine,

²⁰ HIRSCH, *The Generation of Postmemory*, cit., p. 61.

²¹ F. CASETTI (a cura di), *Lasciare tracce, essere tracciati*, «Comunicazioni Sociali», 2010 (1), pp. 3-6.

²² J.-L. DÉOTTE, *La falsification par les disparus*, in A. BROSSAT, J.-L. DÉOTTE (a cura di), *La mort dissoute. Disparition et spectralité*, L'Harmattan, Paris 2002, p. 228.

queste immagini sono attraversate da uno sguardo che tende a cedere verso un particolare modo di rappresentazione del passato, il *backshadowing*, ovvero un modello narrativo che prevede un'azione retroattiva focalizzata sulla disposizione verso il futuro per la comprensione del passato²³. La produzione di senso legata al modello narrativo del *backshadowing* si differenzia dal mero racconto retrospettivo poiché il passato, pur interpretato a posteriori, pare già contenere presagi e indizi forieri di un avvenire, spesso drammatico, destinato a compiersi. In questa prospettiva, inoltre, ciò che appare visibile agli occhi dell'osservatore nel presente doveva in qualche modo essere altrettanto riconoscibile agli stessi protagonisti degli eventi trascorsi. Rispetto all'immagine fotografica, i soggetti rappresentati sono quindi colti come vittime ancora prima che il tragico destino si sia compiuto. Il rischio di una simile operazione, motivo di tensione interna alle stesse opere nel processo di costruzione dei propri effetti di senso, è quello di dimenticare – come suggerisce Paul Ricoeur – che «gli uomini del passato hanno formulato aspettative, previsioni, desideri, paure e progetti»²⁴. Ripristinare questa consapevolezza, significa infatti «spezzare il determinismo storico, reintroducendo retrospettivamente un elemento di contingenza nella storia»²⁵. Le fotografie private affermano che, nel preciso istante in cui sono state scattate, i soggetti avevano innanzi a loro un orizzonte di possibilità infinito e non precluso. Da qui la possibilità di riattualizzare nel presente questi progetti e queste aspirazioni di una vita migliore. Detto altrimenti, concepire l'eredità come risorsa.

Per concludere, nella nostra memoria collettiva la terribile storia della *desaparicion* in Argentina è legata alla fotografia. Da un lato, le foto delle vittime denunciano l'inesorabile azione corrosiva del tempo, dall'altro la loro stessa presenza determina una forma di resistenza, malgrado tutto. Per quanto siano sciupate, spiegazzate, rigate, è impossibile che cessino di essere, che scompaiano come i soggetti in esse ritratti poiché continuano a rappresentare l'ancoraggio a un volto, a un corpo di cui si è persa la carnalità. A coloro che restano servono, sia nello spazio privato sia in quello

²³ Questo dispositivo narrativo è stato studiato in modo concertato in M. A. BERNSTEIN, *Foregone Conclusions. Against Apocalyptic History*, University of California Press, Los Angeles-London 1994 e G. S. MORSON, *Narrative and Freedom. The Shadows of Time*, Yale University Press, New Haven-London 1994. A Marianne Hirsch va riconosciuto il primo tentativo di applicare la teoria di Bernstein al campo dell'immagine fotografica. HIRSCH, *The Generation of Postmemory*, cit., p. 59.

²⁴ P. RICOEUR, *La passività nel movimento della temporalità* in Id. *Ricordare, Dimenticare, Perdonare. L'enigma del passato*, il Mulino, Bologna, 2004, pp. 35-45, p. 42.

²⁵ Ivi.

pubblico, tanto come prova ultima quanto come dichiarazione urlata di un'esistenza «scomparsa». Attraversate dalla disperazione, queste immagini familiari, immagini «qualunque», sono investite di una carica simbolica tale da imporsi come potenti, incancellabili residui materiali di un passato che non può essere ignorato.

Elio Ugenti (Università di Roma Tre)

*La pratica fotografica occasionale:
dalla dimensione familiare alla condivisione pubblica*

1.

L'esistenza della fotografia oltre i confini dell'arte e dell'autorialità *stricto sensu* ha ispirato e legittimato nel corso degli anni riflessioni che si collocano al di là di una valutazione dell'immagine fotografica in termini estetico-formali, individuando nella sua funzione – nelle forme di utilizzo che la caratterizzano – un oggetto di studio verso cui orientare la propria attenzione.

In apertura di un saggio del 1972 intitolato *Capire una fotografia*, John Berger afferma – non senza spirito di provocazione – che il senso comune ha smentito nel tempo la posizione rigida di quanti hanno sostenuto che la fotografia merita di essere considerata un'arte. Egli, ribaltando tale affermazione, replica che «la fotografia merita di essere considerata come se *non* fosse un'arte»¹, bollando come «lievemente accademico» l'atteggiamento che aveva prevalso fino a quel momento.

Il «come se» utilizzato da Berger nella sua affermazione è fondamentale, dal momento che – pur non negando alla fotografia lo statuto artistico – non riduce a esso lo spettro delle sue possibilità, e invita gli studiosi a una lettura stratificata che tenga conto dei tanti livelli che si sovrappongono – e talvolta si fondono tra loro – nelle immagini fotografiche.

Il tipo di riflessione che tenteremo di condurre nelle pagine che seguono muove dalla ferma convinzione che oggi – ancor più che in passato – lo studio dell'immagine non possa più essere ridotto all'analisi di un oggetto visivo. Se, infatti, un'analisi della configurazione formale e dei significati specifici di un'immagine è ancora oggi utile e necessaria, essa risulta il più delle volte non sufficiente a comprendere quale sia davvero il livello di «efficacia» di quell'immagine².

L'immagine va considerata piuttosto come un complesso fenomeno

¹ J. BERGER, *Understanding a Photograph*, in Id., *Understanding a Photograph* (a cura di G. Dyer), Aperture, New York 2013 (tr. it. *Capire una fotografia*, Contrasto, Roma 2014, p. 33).

² Cfr. I. ROGOFF, *Studying Visual Culture*, in N. MIRZOEFF (a cura di), *The Visual Culture Reader*, Routledge, London and New York 2002.

socio-culturale indistricabile dalla rete relazionale entro cui è presa, ed entro la quale «agisce» in funzione di una serie di pratiche a essa correlate.

In questa sede, focalizzeremo in particolare l'attenzione sui cambiamenti intervenuti nell'uso e nella funzione delle fotografie personali, ovvero di quelle immagini che – con Pierre Bourdieu³ – potremmo ricondurre a una «pratica occasionale» della fotografia, distante dunque da qualsivoglia finalità artistica e collocata al di fuori di una progettualità autoriale.

I cambiamenti in questione sono ovviamente quelli intervenuti in seguito all'avvento del digitale e, con maggior evidenza, in seguito all'integrazione tra dispositivi di ripresa e dispositivi di comunicazione che consentono un'immediata condivisione di immagini in Rete, come i tablet o gli smartphone.

Un simile scenario pone – sul piano metodologico – ancor più al centro dell'attenzione quelle che Philippe Dubois definiva già nel 1983 come le «circostanze» che consentono di pensare la fotografia come un'immagine attiva, come un vero «atto iconico», il quale «non si limita al solo gesto di produzione propriamente detta [...], ma include tanto l'atto della ricezione quanto l'atto della sua contemplazione»⁴.

Se sul piano teorico la fotografia poteva dunque essere pensata già negli anni ottanta come immagine attiva, è tuttavia evidente che questa sua «attività» esplose oggi sotto i nostri occhi con forza dirompente. Molto spesso, oggi, la realizzazione di una fotografia è pensata solo ed esclusivamente in funzione di una sua immediata condivisione sui social network. La definizione del termine *selfie* (una delle pratiche fotografiche occasionali più in voga nel nostro tempo) inserita a partire da novembre 2013 all'interno dell'*Oxford Dictionaries* sembra confermare molto chiaramente questa tendenza: «Selfie is a photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and *uploaded to a social media*»⁵.

Come evidente, tale definizione si fonda non solo sulle caratteristiche dell'immagine in sé, ma anche sulle pratiche riferibili all'utilizzo (immediato) di quell'immagine e alla tipologia di dispositivi utilizzati per la sua realizzazione e diffusione. Tali aspetti, dunque, e non una serie di proprietà formali dell'immagine, sembrano porsi come discriminanti per definire questa pratica e differenziarla – per esempio – dal più tradizionale autoscatto.

³ P. BOURDIEU, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*; orig. *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Les Editions de Minuit, Paris 1965.

⁴ P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 1996; orig. *L'acte photographique*, Labor, Bruxelles 1983, p. 17.

⁵ <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/selfie>> (ultimo accesso 05.02.2018).

Preso atto di questi elementi di riflessione preliminari, il nostro discorso si articolerà in tre parti. Nella prima saranno delineate le linee metodologiche di un approccio funzionalista allo studio della cultura visuale, muovendo da alcune considerazioni dello storico dell'arte Hans Belting. Se è vero da un lato che l'oggetto di studio di Belting è distante da quello che prenderemo qui in considerazione, è pur vero che alcuni suoi assunti di carattere metodologico potranno essere adeguatamente attualizzati nell'analisi che proporremo.

Nella seconda parte riprenderemo alcuni tratti salienti della riflessione sociologica sulla fotografia condotta negli anni Sessanta da Pierre Bourdieu, col fine di circoscrivere quello che è stato per lunghi anni il campo d'azione della pratica fotografica occasionale.

Nella terza e ultima parte tenteremo – senza pretesa di esaustività – di volgere lo sguardo all'oggi, per circoscrivere un nuovo campo d'azione, e per valutare il suo grado di incidenza nella ridefinizione degli usi e delle funzioni delle foto personali.

2.

Iniziamo dunque da Belting. Nel corso di tutti gli anni Ottanta, lo studioso tedesco ha condotto una sistematica riflessione su un corpus di immagini la cui funzione principale non è definibile come «artistica» o «estetica», ma bensì devozionale⁶. L'oggetto d'analisi dello studioso sono infatti le icone sacre del Medioevo. Quel che risulta interessante ai nostri fini non è, dunque, l'oggetto di studio in sé, ma la presa d'atto di Belting sulla relazione che viene a istituirsi tra gli aspetti formali e quelli funzionali di un'immagine.

Come ricordato da Luca Vargiu in un interessante volume dedicato all'opera dello studioso tedesco, già nel 1982 Belting chiudeva una propria relazione sullo stile pittorico del tardobizantinismo soffermando l'attenzione sulla necessità impellente di «istituire un legame tra la struttura

⁶ I principali testi di riferimento in cui tali questioni vengono affrontate sono: H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico: funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Nuova Alfa, Bologna 1986 (orig. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Mann, Berlin 1981); ID., *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma 2001 (orig. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, C.H.Beck, München 1990). Un passaggio rilevante sul piano metodologico è rappresentato anche dal libro *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino 1990 (orig. *Das Ende der Kunstgeschichte*, Dt. Kunstverlag, München 1983).

formale o stilistica, e la struttura funzionale di un'opera»⁷. Con questa perentoria affermazione si concludeva l'intervento del 1982, ma si spalancava al contempo una voragine che si sarebbe richiusa soltanto otto anni dopo con la pubblicazione del corposo volume *Il culto delle immagini*⁸.

Nel momento in cui la funzione artistica (o estetica) di un oggetto visivo da sola non basta a giustificare la sua esistenza, la domanda che lo studioso deve porsi è: qual è la sua funzione? A quali usi è destinato?

Quello che ci interessa rimarcare è dunque il fatto che Belting si pone il problema di come indagare le condizioni d'esistenza di una serie di immagini nel momento in cui queste stesse condizioni non si esauriscono nel loro essere (o non essere) delle belle immagini, ma investono la loro funzione e, dunque, gli usi a cui sono destinate a partire da una serie di fattori contestuali.

A questo scopo, lo studioso tedesco richiama l'attenzione sulla centralità del *medium*, proprio per individuare una forte connessione tra questo e la funzione dell'immagine, giacché, come sostenuto da Vargiu che cita un passaggio di Belting: «senza una funzione, l'immagine non legittimata da uno statuto artistico, nella sua materialità oggettuale, non poteva esistere. Le forme di esistenza di queste immagini rimandano a una "funzione (sociale) reale e simbolica"»⁹.

Il problema che viene posto da Belting concerne dunque il «diritto d'esistenza» di un'immagine non artistica. L'apertura nei confronti del contesto porta lo studioso tedesco a focalizzare l'attenzione su una serie di fattori esterni rispetto all'immagine, ma ad essa correlati. Il *medium* diventa allora la risultante di un'interazione tra aspetti tecnici – o tecnologici – riferibili al supporto fisico, e una serie di dinamiche socio-culturali entro cui il supporto stesso e l'immagine che veicola sono necessariamente iscritti. E su questa relazione forte ma cangiante tra immagine, *medium* e contesto (di produzione e di ricezione) si fondano le basi di un approccio funzionalista allo studio delle immagini.

Sulla base di queste prime considerazioni, possiamo dunque accostarci al nostro oggetto di studio, per testare l'applicabilità di un modello funzionalista alla pratica fotografica occasionale.

Iniziamo col prendere in considerazione il ritratto fotografico di una donna siciliana, Rosalia Buggemi, realizzato nel 1913 (fig.1). Come spiegato dall'antropologo Rosario Perricone¹⁰, originariamente Rosalia era ritratta insieme al marito durante il loro viaggio di nozze.

⁷ H. BELTING citato in L. VARGIU, *Prima dell'età dell'arte. Hans Belting e l'immagine medievale*, supplemento a «Aesthetica Preprint: Supplementa», n. 20, 2007, p. 37.

⁸ BELTING, *Il culto delle immagini*, cit.

⁹ ID., *L'arte e il suo pubblico*, cit., p. 13.

¹⁰ R. PERRICONE, *I ricordi figurati: «foto di famiglia» in Sicilia*, in G. DE LUNA, G. D'AUTILIA, L. CRISCENTI (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, Einaudi, Torino 2005.

La funzione originaria di questa immagine era dunque evidentemente quella di conservare la memoria di un momento importante all'interno della vita coniugale, direttamente correlato alla celebrazione del matrimonio. La prematura morte di Rosalia (avvenuta solo quattro anni dopo il matrimonio), e la scelta del marito di risposarsi, determinano ben presto una rottura definitiva tra l'uomo e la famiglia della donna. I familiari di Rosalia decidono allora di spezzare la fotografia incorniciata per cancellare il ricordo di un evento che aveva ormai perso il suo valore originario, senza intaccare però l'immagine di Rosalia, e dunque la sua memoria. Il frammento fotografico sopravvissuto è stato «rifunzionalizzato come ritratto della defunta. È dunque la funzione d'uso dell'oggetto che ne rivela l'esistenza e in questo caso ne giustifica anche l'esistenza»¹¹.

Le considerazioni di Belting non sono allora poi così distanti, e l'indistricabile interazione tra supporto fisico, contesto socio-culturale e funzione dell'immagine emerge qui in maniera lampante. Quello dei familiari di Rosalia è un gesto iconoclasta – per così dire – che colpisce la referenzialità dell'oggetto, e non certo il suo valore estetico. L'attribuzione di una nuova funzione è indispensabile per la sopravvivenza del frammento: fondamentale, dunque, per l'acquisizione di un rinnovato diritto d'esistenza di quell'immagine, e di un ritrovato valore all'interno del nucleo familiare della donna.

3.

La «funzione familiare» della fotografia, che risulta centrale – come visto nell'esempio appena riportato – negli anni Dieci, è considerata da Pierre Bourdieu come la funzione fondamentale nella destinazione d'uso della fotografia occasionale ancora negli anni Sessanta, quando il sociologo francese conduce una fondamentale indagine sociologica in Francia, interrogandosi sulle cause dell'ampissima diffusione della pratica fotografica tra le famiglie.

Bourdieu si rifiuta categoricamente di cedere a quella che egli definisce come «spiegazione psicologica», la quale riconnette le motivazioni alla base dell'atto fotografico a una sorta di impulso naturale dell'individuo. La pratica fotografica amatoriale è, secondo Bourdieu, una pratica eterodeterminata, riconducibile all'interiorizzazione di quel «sistema delle disposizioni» che circonda l'insieme delle condizioni oggettive di un preciso contesto sociale, all'interno del quale l'agire individuale è sempre ricompreso.

La fotografia amatoriale è dunque secondo Bourdieu una «fotografia del

¹¹ *Ibid.*, p. 177.

fotografabile», che non è spinta da un principio estetico atto a legittimare la fotografabilità di un oggetto che si vuole promuovere a opera d'arte, ma da un principio inscritto all'interno della funzione attribuita all'immagine fotografica dal nucleo familiare: «rinsalda[re] l'integrazione del gruppo e riafferma[re] il sentimento che esso ha di sé e della propria unità»¹².

Anche le modalità di fruizione di queste fotografie evidenziano il loro forte ancoraggio all'ambiente familiare, ed è questo un aspetto che ci interessa particolarmente, proprio perché definisce la funzione e l'uso di queste immagini, al di là del loro contesto di produzione.

Scrivendo Bourdieu: «nella maggior parte dei casi, le fotografie erano custodite in una scatola, ad eccezione della fotografia del matrimonio e di alcuni ritratti. Le *fotografie rituali* sono troppo solenni o troppo intime per essere esposte nello spazio della vita quotidiana»¹³.

Due aspetti ci interessano all'interno di questo passaggio: la scarsa propensione a un'esposizione pubblica delle proprie fotografie, e l'idea di una «ritualità» che è fortemente connessa all'esistenza e alla fruizione di queste immagini.

Riprendendo una celebre distinzione posta da Walter Benjamin (e collocandola al di fuori dell'ambito artistico entro il quale è stata formulata dal filosofo tedesco), potremmo dire che queste fotografie erano dotate di un elevato «valore culturale» e di un basso «valore espositivo», due polarità che risultano tra loro inversamente proporzionali. Come sostenuto dallo stesso Benjamin, infatti, un valore culturale elevato induce a preservare quanto più possibile l'oggetto dalla sua esposizione¹⁴.

Chiunque di noi ha memoria dell'abitudine di conservare le fotografie all'interno degli album di famiglia, i quali venivano sfogliati il più delle volte soltanto in presenza di una ristretta cerchia di parenti e amici in momenti di vita domestica in cui diveniva centrale l'esercizio della memoria e del ricordo di eventi passati. Le riflessioni di Benjamin sul valore culturale dell'immagine dialogano dunque in modo proficuo con alcune considerazioni di Bourdieu sulle fotografie di famiglia.

D'altronde, non va dimenticata la celebre affermazione di Benjamin che evidenzia la persistenza di una forte valenza rituale proprio nelle immagini che sono in grado di stabilire un forte legame di intimità con le persone in esse ritratte:

¹² BOURDIEU, *La fotografia*, cit., p. 57.

¹³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴ Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.

«[Il valore culturale] non si ritira senza opporre resistenza. Occupa un'ultima trincea, che è costituita dal volto dell'uomo. Il valore culturale del quadro trova il suo ultimo rifugio nel culto del ricordo dei cari lontani o defunti. Nell'espressione fuggevole di un volto umano, dalle prime fotografie, emana per l'ultima volta l'aura»¹⁵.

All'interno del suo saggio, Benjamin ricongiunge la relazione tra valore culturale e valore espositivo anche alla materialità dell'oggetto, che implica una maggiore o minore facilità di spostamento dell'oggetto stesso. Materialità che, come risulta evidente, è proprio uno degli elementi in questione nel passaggio dalla fotografia analogica alla fotografia digitale, al punto che oggi si può pensare che la visibilità simultanea di un'immagine sia potenzialmente infinita (pensiamo a una foto condivisa su un social network che diviene immediatamente – e contemporaneamente – visibile a uno sterminato numero di utenti) proprio a causa del suo disancoraggio da un supporto materiale che la vincoli sul piano spazio-temporale.

Con questo non si intende dire che viene meno la necessità di un supporto fisico che renda fruibile l'immagine, dato che il computer, il tablet, lo smartphone o un qualunque altro schermo sono necessari a tal fine. Possiamo dire, però, che la riproduzione (o la moltiplicazione) e lo spostamento dell'immagine sono svincolati da una riproduzione e uno spostamento del supporto materiale che ne consente la visualizzazione.

Scriva Benjamin:

«L'esponibilità di un ritratto a mezzo busto, che può essere inviato in qualunque luogo, è maggiore di quella della statua di un dio che ha la sua sede permanente all'interno di un tempio. L'esponibilità di una tavola è maggiore rispetto a quella del mosaico e dell'affresco che la precedettero. [...] Coi vari metodi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in una misura così poderosa, che la discrepanza quantitativa tra i suoi due poli si è trasformata, analogamente a quanto avvenuto nelle età primitive, in un cambiamento qualitativo della sua natura»¹⁶.

Benjamin centra un punto fondamentale: l'esponibilità non è correlata solo al dato quantitativo, ma investe la qualità stessa dell'oggetto, la sua natura, e – dunque – la funzione a cui è destinato. La fotografia, che in quanto mezzo di riproduzione tecnica intervenne a scardinare gli equilibri tra il valore espositivo e quello culturale delle opere d'arte, sembra rivivere

¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 24-25.

al proprio interno – nell’arco della sua storia – una ridefinizione di quegli stessi equilibri. E la fotografia amatoriale, proprio per il suo consistente valore culturale originario risulta un oggetto d’analisi privilegiato per la nostra riflessione.

Semplificando, potremmo dire che l’immagine digitale ai tempi del *web 2.0* sta all’immagine analogica come il ritratto del mezzo busto sta alla statua nel tempio. La materialità dell’immagine e del supporto assumono dunque un peso non secondario nelle trasformazioni della funzione della fotografia personale che intendiamo prendere in esame.

4.

Muovendo dalle riflessioni sin qui elaborate, ci si chiede quale sia oggi la funzione delle immagini personali, alla luce di un livello di esponibilità che è esponenzialmente cresciuto. La funzione del ricordo, predominante ai tempi di Bourdieu, e fortemente correlata alla rappresentazione di una identità familiare da preservare nel tempo, sembra essere oggi fortemente compromessa: la referenzialità temporale dell’immagine sembra slittare nettamente dalla contemplazione di un passato condensato nella foto verso l’osservazione di un presente immediatamente condiviso con un ampio numero di persone.

Prendiamo ora in considerazione due fotografie (figg. 2-3) che ci aiutano a chiarire questo passaggio. La prima è una foto di famiglia in bianco e nero scattata nel 1961 e conservata attualmente nell’Archivio di Memorie del Quotidiano dell’Università di Bologna; la seconda è invece una foto di famiglia a colori scattata nel 2013 e immediatamente pubblicata su Facebook. Fatta eccezione per il numero di bambini presenti, si può dire che le due foto siano assolutamente analoghe: entrambe scattate in occasione dei festeggiamenti per il primo anno di età; entrambe raffiguranti il nucleo familiare; entrambe scattate più o meno frontalmente con evidenti rimandi all’atmosfera festosa.

Ciò che segna una profonda differenza tra queste immagini è l’utilizzo che di esse viene fatto. La foto del 1961 è stata presumibilmente scattata per essere conservata in un album di famiglia al fine di ricordare negli anni a venire il primo compleanno del bambino. La foto più recente, invece, è stata immediatamente condivisa su Facebook con la precisa intenzione di «comunicare» un avvenimento in corso (o avvenuto pochi minuti o poche ore prima).

Nell’analizzare la seconda foto, vanno tenuti in considerazione anche i settantasette *like* totalizzati e gli undici commenti a margine, molti dei quali

sono messaggi di auguri o brevi pensieri di partecipazione alla felicità del momento. La presenza di questi elementi paratestuali non fa che rimarcare la funzione eminentemente comunicativa che è svolta da questa foto in questo contesto, capace di ottenere a sua volta dei *feedback* comunicativi di tipo acclamatorio (nel caso dei *like*) o discorsivo (nel caso dei commenti).

Ciò nonostante, il prevalere della funzione comunicativa non nega a questa seconda immagine la possibilità di richiamare nel tempo la memoria di questo evento, ma va ad aggiungersi a essa, lasciando emergere quella che possiamo definire una «spendibilità immediata» della fotografia: la possibilità di una sua immediata condivisione volta a testimoniare un'esperienza in atto. La funzione comunicativa prevale, ma non elimina del tutto la funzione legata alla preservazione del ricordo.

Su questo principio di coesistenza delle due funzioni si basano alcune interessanti riflessioni della studiosa olandese Josè Van Dijck, la quale ha individuato tre principali variazioni nella funzione predominante delle fotografie personali in epoca contemporanea rispetto al passato: «da un uso familiare a un uso individuale; da uno strumento di memoria a un dispositivo di comunicazione; e da un oggetto finalizzato alla condivisione del ricordo a un oggetto per la condivisione di un'esperienza»¹⁷.

Le due foto che abbiamo preso in considerazione sono entrambe riferibili a un'occasione extra-ordinaria che in qualche modo legittima il ricorso alla fotografia: una festa di compleanno che si impone come occasione rilevante all'interno del gruppo familiare. Oggi, tuttavia, il corpus di immagini prodotte e condivise dalla gran parte degli utenti dei social network ritraggono situazioni assolutamente ordinarie che vogliono comunicare semplicemente cosa si sta facendo (o dove ci si trova) in quel preciso momento, senza proporsi di preservare la memoria di alcunché.

Tuttavia, come nota Van Dijck, ci sono fattori – come per esempio la ricontestualizzazione di un'immagine – che possono far cambiare i rapporti di forza interni tra valore mnemonico e valore comunicativo. Il caso preso in esempio da Van Dijck sono le foto di Abu Ghraib (fig. 4), scattate dai soldati americani per condividere privatamente l'esperienza di quel momento, e diventate (dopo la loro diffusione) prima uno strumento comunicativo capace di influenzare l'opinione pubblica nei confronti della «guerra al terrore» e – successivamente – un corpus di immagini drammatiche che si è indelebilmente impresso nella memoria collettiva di un'intera generazione.

¹⁷ J. VAN DIJCK, *Digital Photography: Communication, Identity, Memory*, «Visual Communication», 1, 2008, p. 60.

L'esempio di Abu Ghraib rappresenta certamente un caso «estremo» per l'analisi di queste dinamiche individuate da Van Dijck, e – peraltro – un caso che ha attirato su di sé un'enorme attenzione mediatica. Si può pensare di restare nell'ambito del quotidiano e valutare le stesse dinamiche prendendo in considerazione l'applicazione *A look back* messa in circolazione da Facebook per il decennale della sua creazione, la quale generava automaticamente un breve video della durata di un minuto che montava insieme le immagini condivise da un utente dal momento della sua iscrizione al social network fino al giorno dell'utilizzazione dell'applicazione.

Molte di queste fotografie erano riferibili a situazioni assolutamente ordinarie, realizzate e condivise – come detto – senza la volontà di «ricordare». Eppure, molti utenti hanno commentato i loro video affermando di essersi commossi, o di aver provato nuovamente la gioia di alcuni momenti dimenticati. Altri ancora hanno scelto di non guardare il loro video per paura di imbattersi in ricordi dolorosi.

Sembra dunque dimostrato così che la funzione comunicativo-esperienziale che è oggi dominante nell'utilizzo delle immagini private non elimini del tutto la capacità evocativa di quelle stesse immagini, la quale resta latente e può riaffiorare in seguito a una successiva ricontestualizzazione della fotografia, o a una variazione nel suo modo di esposizione.

Per concludere, possiamo dire che le considerazioni degli studiosi convocati nel corso di queste pagine, così come le riflessioni elaborate a partire dai casi di studio proposti, sembrano confermare che la comprensione profonda della cultura visuale non può fermarsi all'immagine, non può e non deve esaurirsi al suo interno. Le caratteristiche dell'ambiente mediatico che accoglie e veicola le immagini, così come il contesto socio-culturale all'interno del quale esse circolano, diventano determinanti per una comprensione delle loro funzioni e – di conseguenza – della gamma di utilizzi che a ciascuno di noi è oggi consentito o che è stato consentito in altre epoche e in altri contesti culturali.

Ilaria A. De Pascalis (Università Roma Tre)

*Il tempo è fuor di sesto:
la riconfigurazione del sé negli autoritratti in time-lapse*

La diffusione dell'autorappresentazione fotografica tramite il *selfie*, e la sempre maggiore sofisticazione degli strumenti messi a disposizione di chiunque sia in possesso di un computer (senza che siano necessarie particolari competenze per utilizzarli) ha portato a un aumento quantitativo e qualitativo nella pratica degli autoritratti in *time-lapse*. Sono soprattutto interessanti le numerose produzioni amatoriali finalizzate a una autobiografia che non configura mai un sé unico e unitario, ma propone ciascun soggetto come esemplare di una ordinarietà diffusa. La sensazione di quotidianità è peraltro enfatizzata dalla scelta di YouTube come piattaforma di veicolazione, che contribuisce a sfumare ulteriormente il confine fra produzione professionale e amatoriale. A questo si aggiunge l'uso frequente del termine *everyday* nel titolo o nei *tag*, nella sua doppia accezione di impegno che si ripete ogni giorno, ma anche di avvenimento banale, esperienza scontata.

In un saggio dedicato al fenomeno, Federica Villa sottolinea il rapporto fra l'individuo ritratto durante un'esperienza specifica benché non necessariamente straordinaria, e i molti soggetti che abitano la rete in cui questi è inserito, in una rifrazione continua di esperienze e caratteristiche che si articolano secondo le dinamiche dell'«impersonalità». La tessitura di legami digitali tramite cui questi prodotti sono presentati al mondo, infatti, è anche un modello esperienziale, una struttura attraverso cui leggere la produzione del sé e la conseguente «espropriazione» determinata dalle tensioni e dai flussi percettivi che caratterizzano la contemporaneità digitale¹. Eppure, oltre alla spersonalizzazione del soggetto in un «sembiante» impersonale, ci sono anche altri aspetti che può essere interessante sottolineare, in particolare relativi all'articolazione del tempo.

¹ F. VILLA, III. *Numero*, in *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, a cura di Ead., Pellegrini, Cosenza 2013, paragrafo *Numero e impersonale* (posizione 2102 di 4100, Kindle Edition).

1. *Il tempo è fuor di sesto*

Nella dinamica attivata dalla messa in scena dell'impersonale tramite l'autoritratto in *time-lapse*, l'indicatore numerico della data in questi ritratti perde qualunque significato di contrassegno esclusivo per andare a perdersi nel flusso indeterminato dello scorrimento, come discusso da Villa. Ma è anche vero che questi video usano le tecnologie di ripresa e riproduzione anche per mettere in ordine e afferrare una realtà fenomenica altrimenti schizofrenica e disseminata. Il *time-lapse* mette in atto una strategia di spettacolarizzazione della banalità quotidiana che le garantisce un nuovo senso nella possibilità che sia interpretata secondo una traiettoria vettoriale. A questo proposito, si è scelto di fare riferimento alla famosa espressione di Amleto «the time is out of joint»², che va a indicare la necessità per il soggetto unitario al centro della cultura occidentale moderna di riflettere su e riflettersi nel tempo, per avere modo di riconoscere il proprio intervento nel mondo – o quanto meno una traccia della propria esistenza in esso. In *Amleto*, l'espressione fa in particolare riferimento al sovvertimento dell'ordine causato dal regicidio e dalla ricostruzione incestuosa del nucleo familiare, che apre uno squarcio fra passato e futuro, attraversato dallo spettro paterno. Per tornare a far combaciare ordine naturale e sociale è necessario che Amleto sani la dislocazione del tempo e ne ripristini lo scorrere. E perché ciò avvenga, si deve produrre una manipolazione temporale coerente e consapevole tramite una nuova sequenza finalizzata proprio a dare un ordine, e possibilmente una progressione positiva, agli eventi messi in scena. Riprendendo questa suggestione, nel nostro caso il tempo «fuor di sesto», congelato, impossibile della fotografia viene riportato a una dimensione logica e fluida. In questo senso, i video selezionati come studi di caso aderiscono pienamente all'uso più tradizionale del *time-lapse*, che vede il suo principale sfruttamento in ambito scientifico, per permettere l'osservazione di fenomeni di trasformazione della materia troppo lenti per essere percepiti a occhio nudo.

Secondo questa pratica, il tempo fissato della fotografia sembra permettere sia al produttore che al fruitore un possesso trascendentale e feticistico del momento. Ma contemporaneamente, la scelta del dispositivo inserisce queste immagini in un flusso che vorrebbe essere inarrestabile. A tal proposito, questi video rientrano in quel rifiuto di ogni forma contemplativa comune a molti prodotti contemporanei, a favore invece di un approccio

² W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, I, 5: «The time is out of joint. O cursed spite, / That ever I was born to set it right!». La traduzione di Eugenio Montale recita «il mondo è fuor di squadra: che maledetta noia, / esser nato per rimmetterlo in sesto!», ed. l'Unità, Roma 1993, p. 38.

basato sulla spettacolarizzazione di un'immagine altrimenti banale. Il piacere della fruizione sta soprattutto nell'aderenza totale fra una dimensione narrativa e una attrazionale³, che con la loro progressione congiunta valorizzano la quotidianità della proposta autobiografica.

Ovviamente, quando si parla di traiettoria narrativa in questo contesto non si vuole in alcun modo fare riferimento a forme elaborate basate su linguaggi sofisticati, ma solo a una raccontabilità strutturale alla base di ogni trasformazione soggettiva. In questo senso, il video autobiografico in *time-lapse* sembra riprodurre lo «stupore derivante dalla metamorfosi magica piuttosto che dalla riproduzione fluida della realtà» di cui parla Tom Gunning⁴ a proposito dello spettatore del cinema primitivo; indubbiamente, esso condivide con queste pratiche una dimensione esibizionistica del piacere scopico, che devia sia dalla dimensione voyeuristica di tanta narrazione audiovisiva novecentesca, sia dall'approccio feticistico e possessivo all'immagine digitale descritto da Laura Mulvey⁵.

2. L'autoritratto e la sineddoche

Soprattutto, la scelta del *time-lapse* determina una dimensione dell'istantaneità fotografica e del tempo mediato⁶ del tutto particolare. I video, infatti, sono prodotti attraverso una serie di immagini istantanee dei volti

³ Il riferimento principale per questa dialettica restano ovviamente gli studi di T. Gunning, a partire da *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde*, in *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, a cura di Th. Elsaesser, con A. Barker, BFI, London 1990. Che la produzione fotografica contenesse in sé anime contraddittorie (in cui dominavano contemporaneamente l'analisi scientifica e la fascinazione fantasmagorica) era già pienamente evidente a W. Benjamin nella sua *Piccola storia della fotografia* (1931), in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966, pp. 62-63.

⁴ T. GUNNING, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, in *Film Theory and Criticism*, a cura di L. Braudy e M. Cohen, Oxford University Press, New York 2009 (7a edizione), p. 740; dove non altrimenti indicato le traduzioni sono a cura dell'autrice.

⁵ Si veda L. MULVEY, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London 2006. Il possesso di cui parla Mulvey è anche asfissiante e mortifero, e si lega con la dimensione perturbante dell'immagine fissa che penetra nello scorrere del tempo. Questa dinamica è invece completamente debellata dalla pratica del *time-lapse*, che al contrario si propone di mostrare la vitalità del processo di trasformazione e crescita nascosta dietro l'immobilità dell'istantanea.

⁶ La riflessione sul tempo mediato dai dispositivi tecnologici, contrapposto all'ipotetico flusso fenomenologico del «tempo reale», è stata approfondita da M.A. DOANE, *Real Time: Instantaneity and the Photographic Imaginary*, in *Stillness and Time. Photography and the Moving Image*, a cura di D. Green e J. Lowry, Photoworks/Photoforum, Brighton 2006, p. 24.

dei soggetti che vogliono raccontare la propria posizione identitaria. Di conseguenza, l'immagine fotografica vuole essere una sineddoche stratificata e molteplice, ma anche immediata. Essa allude sia alla fragile totalità del corpo – invisibile e labile fuori dalla cornice, sia all'interrezza degli eventi quotidiani che attraversano la vita di questi soggetti, nonché appunto al tempo in quanto esperienza complessiva, segnata dalla fluidità e dalla continuità⁷. A questo proposito, l'attivazione della sineddoche attraverso il ricorso al primo piano sembra allineare gli autoritratti in *time-lapse* all'idea di uno «sguardo centrifugo» che distingue l'immagine cinematografica da quella pittorica, nell'interpretazione di Paolo Bertetto⁸. Eppure, questo è vero solo in parte.

L'autoritratto in *time-lapse* parte infatti da una fissità e da uno sguardo del soggetto che solitamente è rivolto direttamente al dispositivo di ripresa. In questo modo, tiene insieme la spinta centrifuga della sineddoche con lo «sguardo immobile, presente/assente, che rinvia soltanto a se stesso, alla propria immagine e alla propria soggettività» che connota invece il ritratto pittorico⁹. È nell'articolazione di questo movimento molteplice che gli autoritratti in *time-lapse* procedono a una nuova configurazione del soggetto, consapevolmente implicata nei dispositivi tecnologici e nella loro produzione discorsiva.

Il movimento di tensione e coinvolgimento del mondo esterno è infatti fortemente ribadito dalle piattaforme di veicolazione e fruizione di questi prodotti. In particolare, questi video richiedono un gesto interpretativo da parte dello spettatore, che non deve solo godere dello stupore generato dallo spettacolo metamorfico: solo attraverso la lettura ermeneutica il volto assume un significato nuovo e autonomo rispetto al vissuto di cui è emanazione¹⁰. In altre parole, allo sguardo «auto-biografico», rivolto verso se stessi, e alla spettacolarità immediata, è necessario aggiungere una riflessione sul contesto culturale e produttivo in cui il soggetto si colloca perché l'esperienza possa essere fruita anche all'esterno (si pensi ad esempio alla complessità di quelle trasformazioni ritenute particolarmente problematiche, come quelle che coinvolgono il sesso o il gender). Nello snodo fra la messa in forma molteplice da parte della situazione enunciativa e l'interpretazione del fruitore si articola tutta la complessità degli autoritratti in *time-lapse*.

⁷ Il riferimento è in questo caso all'istantanea come incarnazione del trauma dell'inaccessibilità del presente; *Ibid.*, p. 26.

⁸ P. BERTETTO, *Microfilosofia del cinema*, Marsilio, Venezia 2014, p. 175.

⁹ *Ivi.*

¹⁰ Si veda G. FRANCHIN, *L'arte del volto. Per un'antropologia dell'immagine*, Vita & Pensiero, Milano 2011, p. 57.

In particolare, essi esprimono le forme identitarie veicolandone i sensi molteplici senza l'intervento delle informazioni verbali convenzionali¹¹. Da un lato, la successione di autoritratti in primo piano si aggancia alla tradizione conservatrice delle scienze fisiognomiche, con la loro passione per il catalogo e l'archivio che si trasforma con tanta facilità in delirio di controllo¹². D'altro canto, la specificità dei tratti rappresentati viene messa in relazione attraverso il movimento di trasformazione con un contesto più ampio: il volto, unico e potenzialmente indecifrabile, proprio attraverso la molteplicità della catalogazione e l'inafferrabilità della costante metamorfosi diviene anche segno decifrabile (ovvero «faccia», direbbe Franchin)¹³. È attraverso questo flusso metamorfico che il volto riesce a narrare la propria stessa storia, mostrando il proprio essere già di per sé «*bio-grafia* dell'individuo»¹⁴. Al tempo stesso, però, lo scorrere delle immagini impedisce apparentemente di interagire e articolare ulteriormente la narrazione lineare proposta. Non si può avere il tempo di riflettere sullo spazio che circonda il soggetto, sull'atmosfera in cui è inserito o sui media che egli abita: si è presi dal vortice della trasformazione, accettandone i limiti spazio-temporali che lo determinano¹⁵.

Tale imprescindibile contraddittorietà è riscontrabile già nella scelta del ritratto fotografico in primo piano come base del *time-lapse*, dal momento che esso sintetizza un approccio diviso fra assorbimento e comprensione in un'architettura spazio-temporale da un lato, e configurazione performativa del sé dall'altro¹⁶. Soggetto dell'immagine e fruitore sono presi in questa rete di visibilità, in una continua ambivalenza fra gesto performativo e reticenza fugace, fra una estrema significazione delle scelte di rappresentazione e la loro totale inconsistenza – determinata dalla fruizione effimera a cui sono necessariamente destinate, persino quando l'immagine non è inserita nel flusso del *time-lapse*.

¹¹ *Ibid.*, p. 58.

¹² *Ibid.*, p. 64.

¹³ *Ibid.*, pp. 55-56 e p. 61.

¹⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵ Benché non ci sia modo di approfondire la riflessione in questa sede, si vuole sottolineare come questi video sembrano portare alle estreme conseguenze quella ricerca di immediatezza fugace, di percezione priva di distanza, che secondo Benjamin avrebbe dovuto caratterizzare la riproduzione di immagini, contro la solennità dell'aura (come medium che cattura lo spazio e il tempo che circondano l'oggetto, rendendolo distante e affascinante, ma privo di efficacia). Si veda BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 70.

¹⁶ J. LOWRY, *Portraits, Still Video Portraits and the Account of the Soul*, in *Stillness and Time*, cit., pp. 65-78.

3. *Soggetto e dispositivo*

I dispositivi utilizzati per i video non sono solo strumenti, bensì pratiche in cui convergono una serie di rapporti di forza e strategie che condizionano e sono condizionati al tempo stesso da certi tipi di sapere¹⁷. Che si scelga di farsi oggetto di una macchina fotografica, secondo una determinata inquadratura e luminosità, e si montino poi queste immagini in un flusso ritmato, solitamente con un accompagnamento musicale il cui andamento aderisce a quello delle immagini, significa corrispondere a un determinato modo di percepire se stessi in quanto visibili e configurare la propria soggettività di conseguenza. Il dispositivo, come dice Agamben, è un disporre che dispone dell'uomo¹⁸. Soprattutto, la produzione della soggettività fa parte delle formazioni discorsive che regolano la quotidianità dei soggetti e si relazionano con la loro *agency*.

Allo stesso tempo, però, la scelta delle piattaforme digitali per la diffusione di questi prodotti comporta la possibilità da parte del fruitore di manipolare le immagini in tutti modi possibili – dal semplice arresto del flusso, al download, al riuso e così via. Di conseguenza, l'inesorabilità del flusso e la fusione della posa nel movimento non hanno nulla di stabile. Al contrario, oltre a basarsi sul paradosso che vede un'immagine fissa (che rinnega il movimento cinematografico) inserirsi nel movimento prodotto dal montaggio, questi video sono anche soggetti a ulteriori manipolazioni temporali da parte del fruitore. Questo smorza parzialmente la dimensione coercitiva della configurazione soggettiva da parte del dispositivo scelto, reintroducendo forme di relazione complessa e contraddittoria con l'*agency* individuale delle persone coinvolte.

Ad ogni modo, l'autoritratto in *time-lapse* si pone già di per sé in una prospettiva particolare rispetto a queste dimensioni della soggettivazione. Infatti, se è vero, come scrive ancora Agamben, che la proliferazione dei dispositivi porta a una disseminazione delle soggettività, e quasi al limite di un processo di de-soggettivazione¹⁹, è altrettanto vero che queste specifiche pratiche sembrano combattere proprio la frammentazione attraverso la creazione di un flusso continuato di immagini, orientate alla configurazione più tradizionale di un soggetto segnato al tempo stesso dalla processualità e dalla performatività. In particolare, perché sia possibile produrre il video, questi progetti richiedono un equilibrio fra la lunga o lunghissima durata e l'idea di assistere alla trasformazione nel suo farsi davanti ai nostri occhi, grazie all'intervento appunto dei dispositivi di riproduzione.

¹⁷ G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 19-20; il riferimento è a Martin Heidegger.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

La maggior parte di questi video inseriscono infatti il soggetto in un processo di crescita e/o trasformazione del sé²⁰. Questo è particolarmente vero nei video che riguardano la trasformazione adolescenziale, e che dunque mostrano la crescita fisica del soggetto e gli evidenti cambiamenti che essa comporta. Fra i più famosi, con oltre 5 milioni di visualizzazioni in pochi mesi, c'è il montaggio proposto nel 2014 da Hugo Cornellier, diciannovenne studente di Ingegneria Meccanica alla Concordia University di Montreal. Ispirandosi al progetto del fotografo newyorkese Noah Kalina *Everyday* (che ha raccolto dal 2006 quasi 26 milioni di visualizzazioni²¹), Hugo Cornellier ha elaborato un video in cui mostra il proprio cambiamento dai 12 ai 19 anni. Privo di accompagnamento musicale, vede il primo piano largo del ragazzo inserito in un ambiente domestico ma inafferrabile a causa della velocità della riproduzione, che comprime 7 anni in meno di 2 minuti²².

Il video in questo caso sottolinea la vettorialità del tempo a cui il soggetto non può sottrarsi, ma anche la ricerca di una dimensione fortemente progettuale attraverso cui filtrare il racconto della propria trasformazione. Si tratta di una dialettica che presuppone necessariamente, nelle parole di Adriana Cavarero, una «nozione di un sé, espressivo e relazionale, il cui statuto di realtà è sintomaticamente esterno in quanto affidato [...] allo sguardo [...] dell'altro»²³. La soggettività, nelle sue continue rifrazioni e proliferazioni, diviene parte di scenari fantasmatici più o meno collettivi e condivisi, segnati dalla prossimità e dall'intimità di cui è portatore il primo piano e intessuti delle regole proprie del genere scelto. In questo caso, a

²⁰ Sulla manipolazione in funzione della perfettibilità del corpo, ma anche dell'esibizione della sua alterità, si veda M. BARONI e A. GRIBALDO, *Corpi, generi, tecnologie: biopolitiche per nuove soggettività*, in *Tecnologie di genere. Teoria, usi e pratiche di donne nella rete*, a cura di C. Demaria e P. Violi, Bononia University Press, Bologna 2008, pp. 51-70, in particolare pp. 59-60. Ovviamente in questi prodotti non si narra un percorso dall'inizio alla fine – anche perché, come spiega ampiamente Cavarero nel suo volume sulla narrazione del sé, uno dei paradossi del racconto autobiografico risiede nell'impossibilità fisica di includere l'inizio e la fine in questo atto, e dunque implica la necessità di relazionarsi con altri soggetti per poter produrre un disegno completo. Eppure, si percepisce l'idea di una teleologia positiva, di una traiettoria che ha un fine e che prevede un miglioramento della propria vita. Il riferimento è a A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997.

²¹ Esistono diverse versioni di questo autoritratto, che fanno riferimento a periodi di vita diversi del protagonista. Qui si fa riferimento alla prima ad essere caricata, reperibile su YouTube presso il canale di Kalina, all'indirizzo <<https://www.youtube.com/watch?v=6B26asyGKDo>> (ultimo accesso 03.04.2015).

²² Anche in questo caso il video è reperibile sul canale YouTube di Hugo Cornellier, <<https://www.youtube.com/watch?v=TdvojC0KSOM>> (ultimo accesso 03.04.2015).

²³ CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit., p. 59.

dominare è indubbiamente la dimensione spettacolare della trasformazione del sé, che pervade tutti gli aspetti della messa in scena – sottolineando peraltro la compenetrazione e contaminazione fra il corpo del soggetto, gli oggetti e accessori con cui si relaziona, e lo spazio in cui si pone.

4. Riconoscimenti e rifrazioni

L'autoritratto in *time-lapse*, attraverso l'uso del volto del soggetto e del flusso temporale, attiva dunque dinamiche di riconoscimento e reciprocità tra protagonisti e fruitori, ma secondo una particolare oscillazione. Come è stato ribadito fra gli altri da Jacques Aumont, con la sua continua metamorfosi il volto si fa portatore di 'verità', permettendo di accedere illusoriamente alle profondità del soggetto²⁴. Al tempo stesso, l'impassibilità della posa e soprattutto la velocità del montaggio impediscono qualunque introspezione o contemplazione. L'inserimento del primo piano in un flusso di immagini va a rivelarne l'inafferrabilità. Il divenire perpetuo al quale il volto è sottoposto determina la mobilità strutturale, la transitorietà del soggetto messo in scena dagli apparati fotografici²⁵. Il ruolo del volto in questi video non è dunque essere portatore di *pathos*, quanto essere strumento indispensabile per quel radicale atto di riconoscimento della comune umanità che sta alla base delle dinamiche di rispecchiamento tra fruitore e autore messe in atto da questi prodotti.

Di conseguenza, il collocarsi nella sfera comune della soggettività umana, e contemporaneamente nella sfera pubblica della condivisione sociale attraverso le piattaforme virtuali, attiva la possibilità di raccontare un frammento della traiettoria di questi soggetti attraverso la selezione di elementi coerenti e la messa in successione omogenea dettata dalla vettorialità del *time-lapse*. A questo proposito, è interessante fare riferimento alla posizione di Judith Butler che, in merito al racconto autobiografico, dichiara: «preferiamo la fluidità della storia a quella che potremmo approssimativamente definire la verità di una persona, una verità che, in un certo senso, [...] può essere indicata in modo più radicale come interruzione»²⁶.

Il volto agisce così da abisso del senso narrativo, ma al tempo stesso si fa

²⁴ Si veda in proposito J. AUMONT, *Du visage au cinéma*, tr. ingl. *The Face in the Close-Up*, in *The Visual Turn*, a cura di A. Dalle Vacche, Rutgers University Press, New Brunswick 2003, pp. 127-148.

²⁵ P. BERTETTO, *Il soggetto e lo sguardo nel ritratto e nel primo piano*, «Bianco & Nero» 2004 (547), p. 206.

²⁶ J. BUTLER, *Giving an Account of Oneself*, «Diacritics» 2001 (31.4), p. 34.

portatore dell'umanità condivisa dal soggetto e dal fruitore. L'aderenza fra l'esibire il volto e il mettersi a nudo, rendendosi anche vulnerabili, non si basa su un atto contemplativo, ma sul suo essere struttura portante della comunità umana, come dimostrato ancora una volta da Agamben. Scrive il filosofo: «Il volto è l'essere irreparabilmente esposto dell'uomo e, insieme, il suo restare nascosto proprio in quest'apertura. E il volto è il solo luogo della comunità, l'unica città possibile. Poiché ciò che, in ogni singolo, apre al politico, è la tragicommedia della verità in cui egli cade già sempre e di cui deve venire a capo»²⁷. Di conseguenza, l'immagine fotografica del volto diviene portatrice di una contraddizione radicale ed essenziale fra nascondimento e rivelazione, esibizione e sospensione del senso. La riconoscibilità di questa figura è ciò che permette l'origine della comunità, non attraverso la «somialianza», ma attraverso la «simultaneità» che ci accomuna e la «simulazione» dei movimenti che è portatrice di reciprocità e corrispondenza²⁸.

La dimensione del nascondimento e della sospensione del senso diviene particolarmente evidente se si considera tutto ciò che si è dovuto lasciare fuori campo – letteralmente e metaforicamente – per costruire un racconto di sé coerente con il vettore narrativo e visivo selezionato. Questa espunzione della 'verità' contraddittoria del soggetto come dimensione necessaria per la coerenza del racconto diviene particolarmente evidente nei video che raccontano la malattia, fisica e psichica. In particolare, grande successo ha ricevuto l'autoritratto del 2014 di Rebecca Brown (aka Beckie0), che racconta il suo rapporto con la depressione e la tricotillomania che le sono state diagnosticate durante l'adolescenza. In pochi mesi, il suo video *She Takes a Photo 6.5 Years* ha superato gli 8 milioni di visualizzazioni, divenendo virale nei social network e nelle piattaforme di informazione generaliste²⁹.

Quello che è particolarmente interessante di questo autoritratto è come, da un lato, la composizione estetica raffinata sia finalizzata a produrre un'idea di immediatezza nella messa in scena del sé; ma dall'altro come questa trasparenza del *medium* sia negata all'interno stesso del video, che vede l'intervento di testi nella forma di appunti che cercano di spiegare icasticamente alcuni avvenimenti importanti nella vita della protagonista. Il testo scritto in qualche modo va a rappresentare tutto ciò che è stato forcluso, compresi gli aspetti più problematici della malattia,

²⁷ G. AGAMBEN, *Il volto*, in *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 74.

²⁸ *Ibid.*, p. 80.

²⁹ Il video è accessibile sul canale Beckie0 di YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=eRvk5UQY1Js>> (ultimo accesso 03.04.2015).

e soprattutto traduce il gioco fra opacità e trasparenza necessario per rivelare quella 'verità' insondabile e inavvicinabile del soggetto a cui faceva riferimento Butler. Il video di Beckie0 è peraltro parte di un mosaico audiovisivo multiplatforma, in una proliferazione dei sensi e dei punti di coinvolgimento e interazione possibili per il fruitore (la *vlogger* gestisce due diversi canali YouTube, ed è presente su numerosi social network – con particolare attenzione al suo account su Instagram, attraverso cui pubblica immagini e video soprattutto di natura personale).

Tale complessa disseminazione del sé sulle piattaforme più diverse permette di visualizzare attraverso i dispositivi tecnologici la produzione soggettiva come plurale, persino di fronte al gesto unificatore tentato con il video autobiografico. La condensazione del racconto, paradossalmente supportata dall'uso di scritture molteplici, si infrange e si rifrange in una molteplicità di immagini frammentarie, che tendono a convergere verso un disegno autoritrattistico senza produrre mai unità, secondo una dinamica delineata anche da Julia Kristeva³⁰. Il continuo movimento tra disseminazione e ricongiungimento delle immagini del soggetto in uno determina una modifica radicale delle dinamiche di configurazione del soggetto stesso, in relazione alla rete dei dispositivi di mediazione e rimediazione da cui è prodotto. È in questo senso che Federica Villa parla di «personalizzazione» del soggetto, verso una catena di significanti autoritrattistici che non producono più unità o unicità³¹. Ma, passando attraverso la riflessione di Agamben da un lato e Kristeva dall'altro, possiamo capire come questa modifica della configurazione soggettiva nel senso della mancanza di coesione non sia necessariamente negativa, benché non identifichi neppure una mera positività. La stratificazione del soggetto contemporaneo si relaziona alla moltiplicazione dei dispositivi e degli altri soggetti colti nella rete relazionale. L'identità, che non ha più nulla di identico, è configurata dagli apparati tecnologici e dunque definitivamente presa in una continua e paradossale oscillazione fra immediatezza e spettacolo, evidenza e reticenza, esibizione e fugacità.

³⁰ *Il soggetto che si ritrae: conversazione con Julia Kristeva*, a cura di A. Cervini e B. Roberti, «Fata Morgana», 2011 (5.15), p. 8.

³¹ F. VILLA, *Time-lapse self portrait. L'autoritratto e la cosa metamorfica*, «Fata Morgana», 2011 (5.15), p. 29.

Alessandra Chiarini (Università di Bologna)

Modelli di simultaneità nella GIF animata. Il caso Giphoscope

Tra le molteplici conseguenze della «svolta iconica» avvenuta all'inizio del ventunesimo secolo, la riarticolazione dei confini tra immagine statica e immagine e in movimento è certamente una delle più profonde. Strettamente connessa alla progressiva egemonia della cultura e dei linguaggi digitali, tale riarticolazione è espressa, in primo luogo, attraverso il superamento della condizione tradizionale in cui la fotografia e il cinema erano percepiti, per citare Thomas Elsaesser, ognuno come la «nemesi» dell'altro¹, giungendo a favorire, forse inaspettatamente, la riscoperta di vecchi legami e la creazione di nuove reciprocità tra questi due media. L'attuale e crescente insoddisfazione verso la mera polarità tra immagine statica e immagine in movimento ha condotto, in questa prospettiva, allo sviluppo di diverse pratiche artistiche e comunicative tese a operare nello spazio interstiziale tra fotografia e cinema. Il ritorno contemporaneo e massiccio della *GIF* animata – un formato digitale desueto, istituito negli anni Ottanta, in grado di originare un'immagine che si mostra, in un certo senso, al tempo stesso come fissa e in movimento – appare come un fenomeno connesso alla presente riconfigurazione delle categorie visuali dal punto di vista dell'interconnessione e della simultaneità.

All'interno del suo testo di accompagnamento a «Born in 1987» (Fig. 1), mostra dedicata alla *GIF* animata organizzata nel 2012 presso la Photographers' Gallery di Londra, Daniel Rubinstein riconosce nel *revival* di questo formato digitale «una fase nella storia del web in cui esso diviene sufficientemente avanzato per trarre piacere dalla sua stessa obsolescenza»². La *GIF* animata, o Graphics Interchange Format, si pone effettivamente come una delle prime forme di immagine native del web. La *GIF* consente l'animazione di una breve serie di *stills* generando un

¹ TH. ELSAESSER, *Stop Motion*, in *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, a cura di E. Røssaak, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012, p. 118.

² D. RUBINSTEIN, *GIF Today*, testo di accompagnamento alla mostra *Born in 1987: The Animated GIF*, Londra, The Photographers' Gallery, 19 May – 10 July 2012 <<http://joyofgif.tumblr.com/tagged/text#!/post/23221545148/daniel-rubinstein>> (ultimo accesso 03.03.2015).

pattern potenzialmente infinito mediante la ripetizione incessante dello stesso movimento o della stessa trasformazione visuale. Durante gli anni Novanta, la *GIF* era impiegata come uno strumento di design grafico nella creazione di siti web al fine di conferire un iniziale, pulsante movimento alle immobili pagine Internet dell'epoca. Oggi, dopo diversi anni di quasi oblio, peraltro nell'era della proliferazione delle immagini in movimento su Internet, stiamo assistendo a una tanto imprevista quanto consistente rinascita di questo tipo di immagine.

Il funzionamento della *GIF*, soprattutto se messo a confronto con le successive possibilità offerte da software di animazione grafica come ad esempio Flash, può apparire poco sofisticato e rudimentale (Fig. 2); il Graphics Interchange Format opera infatti con una gamma ristretta di 256 colori, è strutturalmente privo di sonoro e necessita di una dimensione ridotta del file per assicurare una risoluzione accettabile dell'immagine. L'animazione è realizzata attraverso la combinazione in un unico file di un numero molto limitato di *stills*, i quali vengono riprodotti automaticamente in serie per mezzo di un *browser* o di un altro *software* analogo. Mediante questo procedimento, la *GIF* ottiene un movimento semplice, breve e soprattutto ripetitivo, capace di conservare simultaneamente micro-tracce di immobilità. La reiterazione ipnotica e incessante di un numero limitato di *stills*, combinata all'*appeal* obsoleto e alla semplicità d'uso di questo supporto digitale, costituiscono gli ingredienti impiegati dagli *users* per realizzare immagini finalizzate a produrre effetti *nonsense*, forme di rovesciamento dell'immaginario mediale, animazioni piacevoli con le quali comunicare all'interno del web. Trattandosi di un *medium* accessibile, libero e anche piuttosto *kitsch*, la *GIF* ha diffuso velocemente la sua estetica peculiare in grado di comprendere una grande varietà di tipologie, dagli *emoticon* ai *frame-capture*, dalle illustrazioni animate ai *mash-up* e così via (Fig. 3).

Il carattere divertente e curioso della *GIF*, la sua accessibilità, il suo adattamento a un tipo di fruizione distratta non sono tuttavia sempre sufficienti a motivare il ritorno di questo formato digitale, che, per certi versi, potremmo definire «fuori sincrono»³ rispetto agli attuali sviluppi tecnologici: la simultaneità di movimento e immobilità e il funzionamento reiterativo che caratterizzano la *GIF* possono, infatti, produrre ulteriori e più complesse opportunità di riflessione relative alla condizione dell'immagine contemporanea. Ciò risulta particolarmente vero se prendiamo in

³ Ipotizzata da Hal Foster, la strategia del «fuori sincrono» consiste nell'«immaginare un nuovo media a partire dai resti delle vecchie forme, tenere insieme gli elementi che appartengono a epoche diverse, in un'unica struttura visiva» (H. FOSTER, *Design & Crime*, Postmedia, Milano 2003, p. 125).

considerazione la *GIF* fotografica, vale a dire un'immagine che conduce la propria immobilità verso uno stato ripetitivo di non-staticità, generando la coesistenza di dinamiche temporali differenti e paradossali, capaci di produrre interazioni simultanee tra istante e durata (Fig. 4).

A causa della sua notevole pervasività sia come strumento di comunicazione quotidiana sia come 'nuovo' supporto artistico, la *GIF* offre un tipo di immagine intermedia e intermediale capace di inserirsi, forse emblematicamente, all'interno di quell'emergente ambito interdisciplinare denominato *still/moving field*. Ipotizzato a partire da importanti testi degli anni Novanta come *L'Entre-Images* di Raymond Bellour⁴ e *Between Film and Screen* di Garrett Stewart⁵, ma anche dalle ricerche sul pre-cinema e sul cinema delle origini condotte nei territori della New Film History, lo *still/moving field* si trova oggi in una significativa fase di consolidamento attraverso i contributi di studiosi come Karen Beckman, Tom Gunning, David Company o Eivind Røssaak⁶. Situato al crocevia tra studi cinematografici, storia dell'arte, cultura visuale e media digitali, lo *still/moving field* intende riesaminare, da un punto di vista storico, tecnologico e fenomenologico, l'identità dell'immagine in movimento in relazione al suo rapporto con l'immobilità. A tal fine, questo campo di ricerca si interroga su come il cinema, la fotografia e le loro riconfigurazioni contemporanee possano concorrere a modellare sul piano della simultaneità concezioni come tempo, movimento e staticità. Cercando di creare paradigmi e modelli di analisi fondati non più sulla mera comparazione di diversi approcci e metodologie ma sulla loro diretta interconnessione, lo *still/moving field* intende rispondere all'attuale momento di transizione culturale ed estetica che vede una profonda riarticolazione dei rapporti tra fotografia e cinema, tra arte e tecnologia, così come nuove definizioni del concetto stesso di specificità mediale⁷. La simultaneità strutturale tra stasi

⁴ R. BELLOUR, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

⁵ G. STEWART, *Between Film and Screen: Modernism's Photosynthesis*, University of Chicago Press, Chicago-London 1999.

⁶ Tra i volumi più significativi che hanno affrontato l'emergenza dello *still/moving field* si vedano, ad esempio: *Still Moving: Between Cinema and Photography*, a cura di K. Beckman, J. Ma, Duke University Press, Durham 2008; D. COMPANY, *Photography and Cinema*, Reaktion Books, London, 2008; *Between Stillness*, a cura di Røssaak, cit.; *Between Still and Moving Images*, a cura di L. Guido, O. Lugin, John Libbey Publishing, Leicester 2012.

⁷ «Our work begins», scrivono Karen Beckman and Jean Ma, «from the premise that as photographic and moving image media mutate, recombine, and migrate across disparate contexts – operating as fields and effects as well as simply objects – medium specificity in turn asserts itself anew as a necessarily *interdisciplinary* question» (*Still Moving*, a cura di Beckman e Ma, cit., p. 4).

e movimento e il funzionamento ricorsivo che caratterizzano la *gif* sembrano mettere in discussione, sotto questo aspetto, le distinzioni e i confini con cui solitamente pensiamo di percepire l'immagine fissa e l'immagine animata. Come testimoniano mostre recentissime tra cui la citata *Born in 1987* organizzata dalla Photographers' Gallery di Londra, o *The Reaction Gif: Moving Image as Gesture* (Fig. 5), tenutasi nel 2014 presso il Museum of the Moving Image di New York, o il contest *Motion Photography Prize*, presentato quest'anno dalla Saatchi Gallery di Londra, la GIF animata si colloca sulla soglia tra il fotografico e il «cinematico», rivelando che l'opposizione simmetrica tra l'immobilità e il movimento dell'immagine non è più così convincente.

In particolare, la GIF animata ci permette di riflettere sull'opportunità di introdurre il movimento reiterativo del *loop* dentro un'immagine statica. Alcuni GIF artists, specialmente quelli che lavorano con il *cinemagraph* (Fig. 6), ovvero una tipologia di GIF che funziona come una vera e propria fotografia vivente mostrando il movimento di uno o pochi dettagli all'interno di un'immagine fissa, identificano nella struttura reiterativa del *loop* la possibilità di far durare potenzialmente all'infinito un singolo istante. La presenza del *loop* nella GIF realizza un'animazione sospesa e un'esperienza percettiva discontinua e frammentaria che giungono a porre il fruitore di fronte all'impossibilità di vedere il movimento dell'immagine senza percepire, simultaneamente, la sua «controparte» statica rappresentata dallo *still*, confondendo quindi irrimediabilmente concetti come istante e durata.

Secondo Olivier Lugon e Laurent Guido⁸, la ripetizione incessante del *loop* si pone come un motivo ricorrente negli scambi tra immobilità e movimento dell'immagine, un'implicazione che può essere individuata a partire dalla reiterazione ciclica di immobilità, animazione e ritorno, tipica del funzionamento dei giocattoli ottici risalenti al diciannovesimo secolo. Apparati come il taumatropio (Fig. 7), il fenachistoscopio (Fig. 8) e lo zootropio (Fig. 9) producevano, di fatto, un tipo di movimento ripetitivo e frammentario capace di creare un piacere visuale istantaneo ed effimero, fondato sostanzialmente sulla differenza paradossale tra l'immobilità dell'immagine e la sua improvvisa messa in moto nel momento in cui il dispositivo veniva azionato⁹. Nel proporre un'esperienza visuale puramente mostrativa e fugace, gli apparati ottocenteschi non si ponevano

⁸ Cfr. O. LUGON, L. GUIDO, *Sequencing, Looping*, in *Between Still*, a cura di Id., cit., p. 319.

⁹ Sul funzionamento dei giocattoli ottici si veda, ad esempio: N. DULAC, A. GAUDREULT, *Il principio e la fine... Tra fenachistoscopio e cinematografo: l'emergere di una nuova serie culturale*, in *Liminale soglie del film – Film's Thresholds*, a cura di V. Innocenti, V. Re, Forum, Udine 2004.

semplicemente come antesignani primitivi del cinema istituzionale e dei suoi principi strutturali di *continuity* e progressione lineare; esattamente in virtù della loro discontinuità e frammentarietà, tali dispositivi mostravano, come ha osservato Tom Gunning, l'esistenza di una relazione dialettica tra l'immagine statica e l'immagine animata¹⁰, di una reciprocità che sarebbe stata obliata proprio dall'affermazione del cinema come arte meramente narrativa, come esperienza visuale fondata sull'illusione di unitarietà dello spazio finzionale e sull'apparente continuità del flusso temporale.

Operando a sua volta in termini di *loop*, discontinuità e frammentarietà, la *GIF* sembra generare nuovamente la possibilità di stabilire una relazione dialettica tra l'immagine statica e l'immagine animata richiamando, forse inaspettatamente, un modello estetico e percettivo per molti versi analogo a quello dei dispositivi ottici del diciannovesimo secolo. Sotto tale aspetto, la qualità obsoleta della *GIF* individuata dal sopraccitato Daniel Rubinstein forse non riguarda esclusivamente l'improvviso riuso contemporaneo di un vecchio formato digitale istituito negli anni Ottanta, ma si riferisce anche alle similitudini riscontrabili tra questo tipo di animazione e le immagini in movimento precedenti allo sviluppo del cinema istituzionale narrativo. Non è quindi casuale l'attuale e diffusa pratica di convertire in formato *GIF* le immagini e il funzionamento di molti giocattoli ottici ottocenteschi. Ripetendo indefinitamente un singolo movimento ed evitando ogni idea di linearità ed evoluzione, la *GIF* riproduce in termini digitali le partenze improvvise e l'andamento spasmodico delle figure animate esibite da apparecchi come il fenachistoscopo e lo zootropio, oppure l'effetto *flicker* prodotto da sistemi per la riproduzione in movimento delle immagini fotografiche come il filoscopio e il mutoscopio.

L'andamento a *loop* e la dialettica di movimento e immobilità che caratterizzano la *GIF* tendono a contraddire la struttura lineare e progressiva con cui solitamente identifichiamo il concetto di tempo. La nozione di simultaneità e il suo senso implicito di anti-linearità risultano, del resto, costitutivi della *GIF* animata non solo riguardo al rapporto di compresenza nell'immagine tra istante e durata, ma anche in relazione alla coesistenza all'interno di essa di differenti temporalità storico-mediali. In tale prospettiva, se l'attuale, inatteso ritorno dagli anni Ottanta di questo formato digitale obsoleto offre di per sé un esempio di simultaneità cronologica in cui il passato e il presente tecnologico si incontrano per sovrapporsi l'uno con l'altro, la creazione nel 2013 del *Giphoscope* (Fig. 10), ovvero

¹⁰ Cfr. T. GUNNING, *The Play between Still and Moving Images: Nineteenth-Century «Philosophical Toys» and Their Discourse*, in *Between Stillness*, a cura di Røssaak, cit., p. 40.

il primo lettore analogico di *GIF* animate, problematizza ulteriormente la già paradossale collocazione della gif nella cultura visuale contemporanea.

Progettato da due designer italiani, Marco Calabrese e Alessandro Scali dell'Officina K di Torino, il Giphoscope è stato realizzato per portare a vita analogica *GIF* precedentemente prodotte in formato digitale. Definito dai due creatori come un punto di incontro tra le tecnologie del diciannovesimo e del ventunesimo secolo¹¹, il Giphoscope è un apparecchio che si ispira direttamente al funzionamento del mutoscopio ideato nel 1894 da Herman Casler (Fig. 11); seguendo lo stesso principio del *flipbook*, il Giphoscope supporta brevi serie di immagini statiche che, mediante l'azione di una manovella, scorrono lungo un tamburo rotante tipo Rolodex riproducendo così un'impressione di movimento. Calabrese e Scali presentano il loro dispositivo come un oggetto versatile, una scultura interattiva e un'attrazione visuale che può trovare la propria collocazione ideale indifferentemente in un ufficio, in un hotel, in una casa, in una galleria d'arte. Le serie di immagini *GIF* supportate dal Giphoscope evidenziano ulteriormente questa vocazione multipla ed eterogenea: l'apparecchio, infatti, è proposto come uno strumento dal carattere ludico e affettivo capace di celebrare, attraverso una nuova concezione della foto ricordo e della foto di famiglia, un evento importante come una nascita o un matrimonio; al tempo stesso, il Giphoscope è pensato, oltre che in qualità di vero e proprio medium artistico, come un potenziale dispositivo storico-analitico utile alla diffusione della conoscenza di immagini in movimento perdute.

L'attitudine storico-analitica del Giphoscope è espressa, ad esempio, attraverso la collezione Okkult Motion Pictures (Fig. 12): la serie, creata inizialmente in formato digitale, è costituita da *GIF* analogiche realizzate da Calabrese e Scali riutilizzando frammenti di immagine risalenti soprattutto al pre-cinema e al cinema delle origini; mediante l'impiego del Giphoscope, i due creatori intendono non solo diffondere la conoscenza di queste immagini spesso dimenticate, ma riprodurre anche il loro peculiare approccio al movimento, quell'attitudine per così dire gestuale, di «pura medialità», scevra di implicazioni narrative o rappresentative che, secondo Giorgio Agamben, contraddistingueva le immagini del pre-cinema e del cinema delle origini¹². L'idea di materializzare una *GIF* animata e di riprodurla manualmente attraverso un dispositivo meccanico ha condotto anche vari *GIF artists* a convertire le loro *GIF* digitali in formato analogico. Se i creatori del Giphoscope descrivono la loro invenzione

¹¹ Cfr. <<http://www.giphoscope.com/#!giphoscope/clt44>> (ultimo accesso 03.03.2015).

¹² G. AGAMBEN, *Note sul gesto*, in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

come un punto di incontro tra le tecnologie del diciannovesimo e del ventunesimo secolo, anche le immagini prodotte da questi artisti presentano spesso un'estetica suscettibile di essere definita simultaneamente come pre-cinematografica e post-cinematografica. Un caso emblematico, in tal senso, è costituito dalle immagini prodotte dall'artista turco Erdal Inci (Fig. 13), il quale utilizza le *GIF* animate per realizzare una sorta di versione contemporanea delle ricerche cronofotografiche dell'Ottocento. Ponendo il funzionamento reiterativo della *GIF* e del Giphoscope come una possibile strategia di decostruzione e comparazione, Erdal Inci cattura e ripete all'infinito il movimento di una figura umana, di un animale o di un oggetto, fornendone una registrazione analitica nel tempo in grado di ricordare gli esperimenti cronofotografici di Etienne Jules Marey (Fig. 14).

Attraverso la sua materialità analogica, il Giphoscope risponde paradossalmente all'urgenza generata dall'avvento del digitale, e ormai diffusa nei più svariati ambiti della cultura visuale, di sperimentare nuove forme di ricombinazione dell'immagine capaci di oltrepassare le categorie e i confini abituali. La sfida di superare la mera polarità tra il movimento e l'immobilità dell'immagine si affianca, nel caso del Giphoscope, alla sfida di superare anche le distinzioni nette tra vecchi e nuovi media, affermando un'attitudine culturale ed estetica – testimoniata peraltro dalla diffusione di dispositivi analoghi come il Flipbookit o il Vinelodeon¹³ – tesa a suggerire modalità di interazione alternative con le opportunità offerte dalla tecnologia. Il Giphoscope, in tal senso, si inserisce in quella tendenza dell'arte contemporanea che intende agire nell'attuale scenario estetico-mediale sperimentando le possibilità dell'obsolescenza e delle sue implicazioni teorico-operative, problematizzando cioè il ruolo del passato e i suoi effetti sul presente attraverso la riconsiderazione di linguaggi e dispositivi percepiti appunto come obsoleti¹⁴. Mediante la rifunzionalizzazione del linguaggio di un medium desueto come il mutoscopio, il Giphoscope mostra l'esistenza di una connessione tra il passato e il presente mediale, orientando in termini inevitabilmente storici la riflessione sulla condizione di transizione dell'immagine contemporanea.

¹³ Si vedano: <<http://flipbookit.com/about/history/>>; <<http://socialprintstudio.com/vine-handcrank>> (ultimo accesso 03.03.2015).

¹⁴ Sul concetto e sugli impieghi dell'obsolescenza nell'arte contemporanea si vedano, ad esempio: E. HUHTAMO, *Resurrecting the Technological Past: An introduction to the Archaeology of Media Art*, «InterCommunication» n. 14, 1995, <http://www.ntticc.or.jp/pub/ic_mag/ic014/huhtamo/huhtamo_e.html> (ultimo accesso 03.03.2015); R. KRAUSS, *Reinventare il medium*, Bruno Mondadori, Milano 2005; H. FOSTER, *Round Table: The Projected Image in Contemporary Art*, «October», n. 104, 2003; E. BALSOM, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2013.

Nel ricongiungersi insistentemente a pratiche visuali risalenti al diciannovesimo secolo, il Giphoscope e con esso la GIF sembrano seguire l'ipotesi suggerita da Thomas Elsaesser secondo cui la natura «ricombinante» del digitale, più che dar luogo a una fase estetico-tecnologica del tutto inedita, costituirebbe un «grado zero»¹⁵ attraverso cui ripensare la storia dei media e dell'immagine in movimento sotto un profilo critico e anti-lineare; in una simile concezione del digitale, in cui esso diviene anche una sorta di dispositivo euristico¹⁶, il rapporto tra il passato e il presente tecnologico non è più concepito come un *continuum* progressivo, ma piuttosto come una congiuntura, un campo di forze in cui momenti temporali diversi possono confondersi l'uno con l'altro per agire in termini di simultaneità¹⁷. La coesistenza di molteplici e differenti temporalità riscontrabile nella GIF e, in modo ancora più evidente nel Giphoscope, sembra fornire, in tal senso, un possibile modello di simultaneità che, nel contraddire i limiti dell'immagine tra istante e durata, giunge a mettere in discussione anche le opposizioni binarie tra passato e presente mediale. Riproducendo in termini analogici l'animazione sospesa e reiterativa che contraddistingue la GIF digitale, il Giphoscope induce a riflettere sulle odierne riarticolazioni dei confini tra immagine fissa e immagine animata, richiamando, al tempo stesso, una riflessione sulla dialettica di immobilità e movimento alla base dei dispositivi ottici del diciannovesimo secolo. Il *loop*, sotto questo aspetto, ponendosi come condizione implicita di ogni esperienza visuale connessa al Giphoscope, non solo congela l'immagine e contemporaneamente ne estende il movimento, ma giunge ad accentuare un pensiero della ripetizione che, in accordo con Giorgio Agamben, è capace di ricostituire il passato rinnovandone le possibilità nel presente¹⁸. Se la GIF, di per sé, dà luogo a un processo di ripetizione che, agendo sul confine tra istante e durata, sospende la presunta linearità del concetto di

¹⁵ «If one therefore positions oneself, regarding the indexical nature of the photographic image, not in the past, but in the post, one tends to regard digitization less as a technical standard (important though this is, of course), but more like a zero-degree that allows one to reflect upon one's understanding both film history and cinema theory» (TH. ELSAESSER, *Early Film History and Multi-Media. An Archaeology of Possible Futures?*, in *New Media, Old Media. A History and Theory Reader*, a cura di W.H.K. Chun, T. Keenan, Routledge, London 2006, p. 16).

¹⁶ Cfr. J. PARIKKA, *What is Media Archaeology?*, Polity, Cambridge 2012, p. 22.

¹⁷ A questo proposito si veda la nozione benjaminiana di «immagine dialettica» in: W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997; ID., *N. Teoria della conoscenza, teoria del progresso*, in *Parigi, capitale del XIX secolo: i «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 1986.

¹⁸ Cfr. G. AGAMBEN, *Il cinema di Guy Debord*; <<http://www.scienzepostmoderne.org/DiversiAutori/Debord/CinemaDebord.html>> (ultimo accesso 03.03.2015).

tempo, il Giphoscope incarna tale processo in termini dichiaratamente storici, ponendo cioè la sua deliberata obsolescenza come strategia generativa in cui la ripetizione del passato diviene una vera e propria forma di rimediazione del presente.

Il ruolo della *gif* e del giphoscope nell'odierna svolta iconica sembra dunque suggerire un potenziale paradigma concettuale teso a rispondere, in termini di simultaneità e anti-linearità, alle questioni poste dal digitale relativamente all'identità dell'immagine: la riarticolazione dei confini tra movimento e immobilità si pone, quindi, anche come un'occasione per ripensare i confini convenzionali tra passato e presente mediale, senza ricorrere a soluzioni regressive o alla necessità di risposte definitive, valutando semplicemente ogni possibilità di ricombinazione.

LA FOTOGRAFIA
E I TERRITORI DELLA MODERNITÀ

Maria Francesca Piredda
(Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

Hic sunt leones. *Fotografia missionaria e immaginario esotico:
l'incontro con l'Altrove*

Il 21 dicembre 1924 apre le porte la Mostra Missionaria a tutt'oggi più documentata¹, quella dell'Anno Santo del 1925, situata in Vaticano, nel cortile detto «della Pigna». Si tratta di una delle risposte della Chiesa a una tendenza, quella delle esposizioni, molto in voga in Europa a cavallo tra Otto e Novecento². La Mostra Missionaria dell'Anno Santo si distingue dagli esempi precedenti e successivi per la grandiosità dell'allestimento: sei padiglioni comunicanti tra loro per un totale di 6500 metri quadri; due categorie di materiali esibiti: la prima comprende tutto ciò che è in grado di riflettere i Paesi e i popoli in cui i missionari operano; la seconda quanto si riferisce all'attività della missione stessa. Il messaggio che la Mostra vorrebbe trasmettere è quello di una Chiesa universale, dalla storia millenaria, punto di riferimento per i popoli, nel momento attuale e soprattutto nel futuro. Rispetto alle contemporanee esposizioni coloniali – tra le più documentate quella di Genova del 1914³ – la Mostra Missionaria si iscrive certamente all'interno di una logica imperialista, ma costruisce un'immagine di colonialismo differente, non giocato sul possesso dell'Altro, ma sulla

¹ G.B. TRAGELLA, *Le missioni ieri e oggi*, Editrice Studium, Roma 1966, p. 82. Si veda anche O. CERQUIGLINI, *L'Anno Santo e l'Esposizione Missionaria Vaticana*, «La Lettura», XII, dicembre 1924, pp. 901-908; *La Mostra Missionaria*, «L'Eco dei Missionari Milanesi in Africa», III, 3, marzo 1924; *La suggestiva visione della Mostra Missionaria*, «Bollettino della Diocesi di Bologna», XVI, 1, gennaio 1925, pp. 18-20. La mostra resta aperta dal 21 dicembre 1924 al 10 gennaio 1926. Il successo dell'iniziativa è tale che per volere del Papa l'esposizione diventa Museo Etnologico permanente con sede in Palazzo Laterano.

² Cfr. F. EVANGELISTI, A. PES (a cura di), *Le esposizioni: propaganda e costruzione identitaria*, numero monografico di «Diacronie», II, 18, 2014; L. MASSIDDA, *Atlante delle grandi esposizioni universali: storia e geografia del medium espositivo*, Franco Angeli, Milano, 2011; A. GRIFFITHS, *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology, & Turn-of-the-Century*, Columbia University Press, New York 2002.

³ S. BONO, *Esposizioni coloniali italiane. Ipotesi e contributo per un censimento*, in N. LABANCA (a cura di), *L'Africa in vetrina. Storie di musei e di esposizioni coloniali in Italia*, Pagus, Paese (TV) 1992, pp. 18-29.

sua inculturazione. Gli indigeni fanno parte di un disegno che intende promuovere la loro cultura, avvicinandola a quella europea.

Nell'eterogeneità dei materiali esibiti (tra i quali vanno annoverati gruppi umani di «selvaggi» che riproducono scene di vita indigena), troviamo anche la fotografia, tecnologia che si racconta all'interno dello spazio fieristico dell'esposizione e che, insieme, permette di raccontare il mondo.

Da tempo i missionari si servono della fotografia. Risale al 1847, per esempio, la pubblicazione a Roma del primo manuale relativo al procedimento calotipico di Talbot da parte di Pietro Antonacci, farmacista ed infermiere del collegio urbano di Propaganda Fide. Il titolo completo è *Raccolta delle più ovvie e più utili operazioni fisico chimiche ed industriali*. Significativamente, il manuale è inserito in un vademecum per missionari⁴, a dimostrazione della rapidità con la quale la Chiesa avverte l'utilità della nuova tecnologia ai fini della propaganda missionaria. D'altronde il missionario, che arrivava presso culture dotate di propri mezzi di comunicazione, aveva necessità di strumenti agili e originali e di sicura suggestione per avvicinarsi ai locali: abbondano, in effetti, nella pubblicistica missionaria, fino almeno agli anni Quaranta del Novecento, i resoconti che attestano le reazioni stupite e spaventate degli indigeni ai «miracoli» della macchina fotografica⁵.

Sebbene le fotografie missionarie siano destinate, in gran parte, a un uso «privato» e confluiscono in album che non hanno altra divulgazione se non quella all'interno della stessa Congregazione di appartenenza, uno dei canali attraverso cui invece essa esce all'esterno è la pubblicistica missionaria. Sin dalla fine dell'Ottocento, la fotografia sulle riviste missionarie serve a illustrare e rafforzare le descrizioni della vita dei padri fino ad allora veicolate solo a parole, con un'operazione mediatica che vede il missionario parlare alla madrepatria, ai fedeli, ai confratelli, al pubblico di curiosi.

Un altro canale entro cui confluisce la fotografia è quello delle cartoline missionarie, in concomitanza con una produzione più espressamente coloniale, la quale invece preferisce dare rappresentazione della forza militare italiana

⁴ A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Mondadori, Milano 2000, pp. 277-278.

⁵ «Il fotografo trae di tasca la macchina, l'appoggia al petto per fissare i fotografandi, ma la rapida posa, il suo sguardo fisso, e più ancora quell'oggetto nero con quel vetro lucente, ottengono l'effetto contrario. Prima ancora che dicesse "fermi!", come un gruppo di pecore al comparir del lupo, tutti si sbandarono da ogni parte, e addio fotografia!», *Le missioni salesiane*, «Bollettino Salesiano», XLVIII, 9, settembre 1924, p. 236. Si veda anche C. CRESPI, *Tra i selvaggi di Gualaquiza (Equatore)*, «Bollettino Salesiano», XLVIII, 10, ottobre 1924, p. 264; C. CRESPI, *Tra i Kivari*, «Bollettino Salesiano», L, 10, ottobre 1926, pp. 264-265; L. FARINA, *Nel misterioso Ciaco Paraguay*, «Bollettino Salesiano», LI, 12, dicembre 1927, pp. 372-373.

e dell'immaginario esotico, soprattutto legato alla donna⁶. «La produzione missionaria ha un certo carattere etnografico, [...] finalità, canali e modalità di distribuzione tutti suoi: non si tratta di cartoline scelte da un acquirente, ma date come piccolo omaggio-ricevuta ad un pubblico essenzialmente già convinto dell'opportunità di fare un'offerta»⁷.

Le cartoline, diffusissime nel mercato italiano, soddisfano la curiosità esotica per i Paesi di missione e diventano a cavallo tra Otto e Novecento il canale privilegiato sul quale costruire un ipotetico viaggio intorno al mondo⁸. A questa possibilità si accompagna un intento promozionale della causa religiosa: «Per esse l'idea missionaria si diffonde e suscita il desiderio di studiare sui periodici missionari gli usi, i costumi e le regioni dei popoli che quelle rappresentano», recita un'inserzione del 1924 su l'«Italia Missionaria»⁹. Una pubblicità precedente, risalente al 1917, invita a utilizzare le cartoline missionarie per aiutare economicamente le missioni e diffondere «l'idea che loro è sì a cuore»¹⁰. Ricchissimo il catalogo proposto, che vede una preponderanza per gli esemplari illustranti le bellezze della natura, dell'arte e del folclore locali.

I canali di trasmissione della fotografia missionaria si giustificano rispetto alle finalità a lei affidate, ossia da una parte documentare e dare notizia in patria delle proprie attività all'estero e dall'altra ottenere aiuti economici per il finanziamento delle missioni. Questo spiega anche gli ambiti di interesse: le ambientazioni esotiche e le curiosità, ma anche le attività che i missionari mettono in atto per cambiare il paesaggio e gli indigeni.

Cercando di costruire un ipotetico catalogo di soggetti ripresi, anche alla luce delle suggestioni della contemporanea fotografia laica, riconosciamo che un folto gruppo di immagini scattate dai padri raffigura i paesaggi, la vegetazione e gli animali incontrati nel corso della propria attività, dall'arrivo sino ai successivi viaggi esplorativi. In questo caso emergono gli interessi per le scienze biologiche e naturali e per l'archeologia, ma anche uno sguardo naïf, che dell'Altrove coglie soprattutto il «mistero» degli ambienti ancora vergini. Se talvolta la natura sembra sovrastare l'uomo

⁶ P. BERTELLA FARNETTI, A. MIGNEMI, A. TRIULZI (a cura di), *L'Impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

⁷ E. STURANI *Le cartoline: alcune avvertenze per l'uso*, in A. TRIULZI (a cura di), *Fotografia e storia dell'Africa*, Atti del Convegno Internazionale, Napoli-Roma 9-11 settembre 1992, I.U.O., Napoli 1995, p. 138.

⁸ T. GUNNING, "The Whole World Within Reach". *Travel Images Without Borders*, in J. RUOFF (ed.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham-London 2006, p. 27.

⁹ «Italia Missionaria», VI, 9, 1 settembre 1924.

¹⁰ «Le Missioni Cattoliche», XLVI, 24, 8 giugno 1917, p. 276.

in scatti che ne descrivono la violenza, non mancano quelli in cui il missionario rivendica un potere di dominio sulla natura selvaggia. Si tratta in quest'ultimo caso di immagini che ritraggono, per esempio, religiosi e religiose armati di fucile in posa di fronte ad animali feroci da loro presumibilmente soppressi, e che non sono molto discosti da fotografie dei contemporanei colonizzatori ritratti di fronte alle prede della loro caccia.

C'è poi un ampio gruppo di fotografie che ritrae i locali. I missionari si soffermano sugli indigeni più caratteristici e pittoreschi, secondo una modalità di costruzione dell'immagine che ragiona per "tipi" (il guerriero, la donna indigena, lo stregone ecc.) oppure sulle scene di vita all'interno della tribù, talvolta insolite e cruente, come l'impiccagione di alcuni uomini a un albero nella foresta. L'intento è sia solleticare il gusto esotico del pubblico italiano (già intriso di stereotipi), sia presentare i locali come esseri bisognosi della presenza missionaria per arrivare al "progresso" spirituale e materiale, secondo un processo che Homi K. Bhabha ha definito di «creazione della soggettività»¹¹. Le immagini ricordano le pose della fotografia antropometrica¹² in voga negli studi di fisiognomica (da Cesare Lombroso¹³ a Lidio Cipriani¹⁴, passando per Paolo Mantegazza¹⁵), con i soggetti disposti frontalmente o di profilo rispetto alla macchina fotografica. Ma molto spesso le pose quasi disinvolute dei soggetti, lo scambio di sguardi e gesti tra indigeno e religioso rivelano un rapporto di fiducia più che di soggezione. È possibile

¹¹ «My reading of colonial discourse suggests that the point of intervention should shift from the *identification* of images as positive or negative, to an understanding of the *process of subjectification* made possible (and plausible) through stereotypical discourse», H. K. BHABHA, *The Other Question... Homi K. Bhabha Reconsiders the Stereotypes and Colonial Discourse*, «Screen», XXIV, 6, 1983, p. 18. Il saggio è apparso poi sul volume H. K. BHABHA, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001, pp. 97-121 (ed. or. *The Location of Culture*, Routledge, London-New York 1994). Sull'uso della fotografia per la costruzione, intesa come processo di rappresentazione, del selvaggio si veda anche R. POIGNANT, *The Making of Professional "Savage"*, in C. PINNEY, N. PETERSON (eds.), *Photography's Other Histories*, Duke University Press, Durham-London 2003, pp. 55-84.

¹² «[...] the "anthropometric style", derived from the methods developed by Thomas Henry Huxley and John Lamprey in 1860s for anthropological photography. Anthropometrics was based on the mistaken assumption that social evolution could be seen encoded in physical characteristics», D. MACDOUGALL, *The Corporeal Image. Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2006, p. 179.

¹³ L. PICOTTI, F. ZANUSO (a cura di), *L'antropologia criminale di Cesare Lombroso: dall'Ottocento al dibattito filosofico-penale contemporaneo*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2011.

¹⁴ P. CHIOZZI, *Gli album fotografici di Lidio Cipriani (1927-1955)*, «Rivista di Storia e Fotografia», 11, 1990, pp. 21-28.

¹⁵ P. CHIOZZI, *Fotografia e antropologia nell'opera di Paolo Mantegazza (1831-1910)*, «Rivista di Storia e Fotografia», 6, 1987, pp. 56-61.

che anche questi scatti siano frutto di una studiata politica di propaganda, ma alla base rivelano un patto di condivisione tra le parti.

Secondo gli studi di settore la fotografia missionaria dimostra un occhio più attento e ‘rispettoso’ verso la realtà indigena, intesa soprattutto come popolazione, rispetto a quello dimostrato dai colonizzatori¹⁶. E tuttavia essa non si esime, soprattutto nel commento e nelle didascalie che, spesso con tono ironico, accompagnano le immagini e che confluiscono soprattutto nella vasta pubblicistica missionaria, dall’esprimere, come afferma Luigi Goglia, «una rozza concezione della propaganda della fede, che vede il cattolicesimo poco cristianamente in lotta contro le barbarie del paganesimo»¹⁷.

Quando, invece, si sceglie di impressionare sulla pellicola il ritratto degli stessi religiosi, la regola prevede di raffigurarli con l’abito dell’Ordine e in una posa solenne¹⁸. Spesso disposti su più file, rigorosamente frontali rispetto all’obiettivo, per essere facilmente riconoscibili (e in questo caso l’interlocutore sembra essere soprattutto il confratello in madrepatria) secondo i canoni della fotografia di famiglia.

Se invece i religiosi sono raffigurati in mezzo ai locali, la fotografia rivela alcuni elementi ricorrenti. I missionari stanno al centro del campo o in posizione leggermente ‘rialzata’ (di norma, infatti, sono seduti), nell’atto di convertire gli indigeni, in una posa che ricorda un genitore tra i suoi figli, Gesù tra i suoi fedeli, con evidenti riferimenti alla pittura religiosa. La distanza tra missionario e indigeni non è data solo dalla postura e dalla posizione entro il quadro, ma molto spesso anche dal colore e dalla foggia della veste del primo, in netto contrasto con quella dei locali. Non solo, mentre le immagini dei soli indigeni raccontano di corpi disposti confusamente, laddove è presente un religioso la massa si ricomponde in un nuovo ordine. Anche i temi sono ricorrenti: la cura dei malati, l’insegnamento di un mestiere (per gli uomini non casualmente è quello del falegname, per le donne quello delle sarte), la catechesi, certamente quest’ultimo raramente presente nella fotografia coloniale. La disposizione frontale dei soggetti serve a rendere chiara e riconoscibile l’immagine ai destinatari europei, nonché a ritrovare il tanto ricercato ordine, segno tangibile del lavoro missionario rispetto al caos della natura indigena primigenia. Esistono comunque delle eccezioni, come le fotografie che sembrano nascere in maniera casuale, scatti rubati a scene di vita quotidiana.

¹⁶ S. RIVOIR, *La propagazione della fede. Appunti per una storia delle fotografie delle Missioni cattoliche*, «Rivista e critica della fotografia», II, 3, luglio-ottobre 1981, pp. 51-60.

¹⁷ L. GOGLIA, *Africa, colonialismo, fotografia: il caso italiano (1885-1940)*, in AA.VV., *Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, Sicania, Messina 1989, p. 23.

¹⁸ RIVOIR, *La propagazione della fede*, cit., p. 55.

Nonostante la produzione fotografica missionaria sia molto consistente – si parla di migliaia di esemplari – le ricerche e gli studi al riguardo sono ancora limitati numericamente e spesso si concentrano su singoli casi, dal momento che mancano progetti di ampio respiro che prevedano un confronto incrociato tra le produzioni di tutti gli Istituti. Ancora più strano, spesso mancano riferimenti alla fotografia missionaria negli studi sulla storia della fotografia (in particolare quella coloniale) o sulle storie dello sviluppo della fotografia nei Paesi oggetto della conquista europea, come l’Africa, l’Asia e l’America del Sud, sebbene siano note sia la concomitanza dell’attività missionaria all’estero e delle imprese coloniali, sia la precoce scoperta della fotografia da parte degli Istituti missionari¹⁹.

Tale ritardo degli studi sulla fotografia missionaria, che riguarda più il caso italiano che straniero, è imputabile a ragioni molteplici. Primo, la conservazione e l’archiviazione del materiale sono affidate agli Istituti missionari stessi, spesso privi di attrezzature e competenze specifiche, nonché di risorse economiche più che di interesse per gli oggetti fotografici (anzi, spesso la fotografia ha un’attenzione maggiore rispetto alla produzione filmica, come dimostra lo stato di abbandono in cui versavano le pellicole rispetto alle fotografie entro la casa dei Missionari Comboniani a Roma, almeno fino al 2007)²⁰. Secondo, perché sul materiale fotografico missionario grava una certa diffidenza, soprattutto se si adotti lo sguardo dell’antropologo²¹, perché si teme sia inficiato da retorica religiosa, laddove

¹⁹ Poche le eccezioni: *Ibid.*; P. JENKINS, *Four Nineteenth-Century Pictorial Images From Africa in the Basel Mission Archive and Library Collections*, in R.A. BICKERS, R. SETON (eds.), *Missionary Encounters. Sources and Issues*, Curzon Press, Richmond 1996, pp. 95-113; R. LENMAN, *Dizionario della fotografia*, Einaudi, Torino 2008, pp. 718-720 (e relativa bibliografia); alcuni saggi contenuti all’interno di A. TRIULZI (a cura di), *Fotografia e storia dell’Africa*, cit., e in A. ROBERTS (ed.), *Photographs as Sources for African History*, S.O.A.S., London 1988. Come si può notare gli studi, tuttavia, fanno riferimento soprattutto al caso africano, indice di una scarsità di ricerche condotte in altri ambiti piuttosto che di una mancanza di materiale fotografico scattato in altri territori.

²⁰ Ho avuto modo di consultare il materiale fotografico e cinematografico posseduto dai Missionari Comboniani presso la casa dell’Istituto a Roma. In seguito, nel 2007, il materiale è stato depositato presso la Fondazione Cineteca Italiana di Milano, dove ho provveduto alla sua catalogazione.

²¹ P. PELS, *Anthropology and Mission: Towards a Historical Analysis of Professional Identity*, in R. BONSEN, H. MARKS, J. MIEDEMA (eds.), *The Ambiguity of Rapprochement. Reflections of Anthropologists on Their Controversial Relationship With Missionaries*, Focaal, Nijmegen 1990, pp. 77-100; P. HARRIES, *Anthropology*, in N. ETHERINGTON (ed.), *Missions and Empire*, Oxford University Press, New York 2005, pp. 238-260. Si veda anche A.A. TROUWBORST, *Missionaries and Ethnography*, in R. BONSEN, H. MARKS, J. MIEDEMA (eds.), *The Ambiguity of Rapprochement*, cit., pp. 32-44. Più aperta la posizione di D. WHITEMAN,

nessuno contesta il valore delle fotografie coloniali, pur essendo gravate da un altro tipo di retorica. Terzo, perché raramente i missionari sono fotografi professionisti e appongono il proprio nome sulle fotografie, secondo la regola di umiltà prevista dal proprio voto²², e questo rende complessa la contestualizzazione del materiale, nonché la sua datazione certa.

Ci sono tuttavia delle eccezioni. Padre Bricco, missionario del PIME in Cina a cavallo tra Ottocento e Novecento, ha lasciato qualche centinaio di fotografie che documentano la missione orientale e, in particolare, la guerra dei boxer: nel 1901, infatti, l'«Illustrazione Italiana» pubblica un suo fotoservizio realizzato con la stampa al carbone²³. In uno scatto padre Bricco (che si veste secondo la moda locale) compone il gruppo dei boxer prigionieri in modo molto attento, con le mani legate davanti in segno di misericordia e i codini uniti in modo festoso.

È francescano Giovacchino Geroni, anche lui missionario in Cina dal 1901, il quale pubblica a Milano per l'editore Bertarelli le raccolte *Tra i figli del cielo* (1906) e *Nella terra del Mikado* (1907), regalando ai contemporanei e ai posteri una serie considerevole di «impressioni di viaggio» sulle terre dell'Estremo Oriente²⁴.

È stata oggetto di un recente studio²⁵, invece, la produzione fotografica di padre Filippo Perlo, dei Missionari della Consolata, attivo dal 1902 al 1925 in Kenya. Si tratta di lastre di vetro alla gelatina 13x18 conservate presso l'archivio storico dell'Istituto Missioni Consolata a Torino. A uno sguardo d'insieme esse permettono di ricostruire non tanto le tappe della penetrazione missionaria nella regione, quanto lo sguardo del missionario sulla realtà locale. Alcuni scatti, infatti, rivelano una forte attenzione per la vita e gli abitanti locali, non senza una certa tipizzazione nel descrivere le «strane» abitudini degli indigeni. Altre immagini, invece, raccontano l'avvenuta assimilazione dei locali al *modus vivendi* europeo. Padre Perlo, infatti, costruisce un ideale percorso di crescita della popolazione kikuyu, che da gruppo «selvaggio» si avvicina sempre più agli usi e ai costumi

Using Missionary Documents in Ethnohistorical Research, in D. WIEDMAN (ed.), *Ethnohistory: a Researcher's Guide*, «Studies in Third World Societies», 35, March, 1986, pp. 26-60.

²² GOGLIA, *Africa, colonialismo, fotografia*, cit., p. 23.

²³ GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, cit., p. 282.

²⁴ RIVOIR, *La propagazione della fede*, cit., pp. 59-60.

²⁵ V. OSGNACH, *Il ritratto come maschera: le immagini storiche del Kenya dall'archivio fotografico dei Missionari della Consolata*, «Fieldworks Magazine», I, 1, 2013 <<http://www.fieldworksmagazine.org/il-ritratto-come-maschera/>> V. OSGNACH, *Kenya 1902-1925: diario di un'evangelizzazione nelle foto di Filippo Perlo*, «Fieldworks Magazine», I, 1, 2013, <<http://www.fieldworksmagazine.org/kenya-1902-1925-diario-di-unevangelizzazione-nelle-foto-di-filippo-perlo/>> (ultimo accesso 05.02.2018).

occidentali. Tipiche, a questo proposito, sono le fotografie che ritraggono gli indigeni in vesti tradizionali e poi di foggia europea, le persone in posa attorno alla nuova coppia unita da matrimonio cristiano, gli scatti che immortalano i missionari all'opera nella scuola, nella catechesi, con i bambini che cantano accompagnati al pianoforte dallo stesso Perlo.

Tra i professionisti della fotografia missionaria va infine annoverato padre Alberto Maria De Agostini, salesiano in Terra Del Fuoco e Patagonia (Sudamerica) tra il 1910 e il 1957²⁶. Della sua produzione si conservano migliaia di fotografie e di negativi presso il Museo Nazionale della Montagna «Duca degli Abruzzi» di Torino²⁷. Esse documentano, con occhio attento e incantato, la natura e gli ultimi indigeni della regione, badando a conciliare l'aspetto "tecnico" con quello artistico. Le immagini, infatti, sono in bianco e nero oppure virate verdastre, azzurre e seppia a seconda dell'effetto visivo ricercato²⁸. Parte della produzione di padre De Agostini confluisce nei volumi, da lui realizzati, *I miei viaggi nella terra del fuoco* (Torino, 1921) e *Ande Patagoniche* (Torino, 1941). Non solo, padre De Agostini è certamente un pioniere della fotografia aerea²⁹ e tuttora uno dei più importanti fotografi delle terre australi, nonché vincitore di molti concorsi in questo ambito.

La fotografia assume, secondo Christopher Pinney³⁰, il ruolo un tempo ricoperto dalla scrittura nel rapporto con l'Altro sconosciuto: all'invisibilità del suo autore (e a maggior ragione, come abbiamo detto, nel caso dei missionari) risponde la completa esibizione del soggetto fotografato. Quest'ultimo non ha possibilità di parola, ma fissato una volta per sempre sulla superficie del supporto acquista il significato che il contesto di ricezione gli conferisce di volta in volta. Se, come affermano Susan Sontag e Pierre Sorlin³¹, all'interno di determinati regimi discorsivi la fotografia

²⁶ Padre De Agostini è fratello di Giovanni, fondatore del noto Istituto geografico De Agostini di Novara.

²⁷ La restante produzione è collocata e parzialmente inventariata presso il Museo Regionale Salesiano «Mayorino Borgatello» di Punta Arenas (Cile).

²⁸ A. SCHWARZ, *Alberto De Agostini e la naturalezza en la América austral: una scheda*, in G. GARIMOLDI (a cura di), *Ai limiti del mondo*, Edizione Museo Nazionale della Montagna «Duca degli Abruzzi», Torino 1999, pp. 73-78.

²⁹ F. BENUZZI, *L'esplorazione del cielo. Aviatori e rilevazioni aeree*, in GARIMOLDI, *Ai limiti del mondo*, cit., pp. 66-68.

³⁰ C. PINNEY, *The Parallel History of Anthropology and Photography*, in E. EDWARDS (ed.), *Anthropology and Photography. 1860-1920*, Yale University Press, New Haven-London, 1992, pp. 74-95.

³¹ S. SONTAG, *On Photography*, Ferrar-Strams and Giroux, New York 1973 (trad. it., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1992); P. SORLIN, *Le fils*

assume il carattere di un atto predatorio, allora anche la fotografia missionaria è il risultato di una volontà di conoscenza che è però anche possesso: essa conferisce una propria interpretazione del mondo attraverso un atto soggettivo e in un certo senso aggressivo.

Spesso, infatti, fa notare Christraud Geary³², la produzione dei missionari condivide e sostiene la stessa aspirazione coloniale all'espansione di «civiltà» e «progresso». I soggetti ripresi sottostanno a facili stereotipizzazioni e, generalmente, si dà spazio alla documentazione del progresso materiale apportato dalla cristianità (costruzione di stazioni missionarie e chiese) e dell'ammodernamento su modello europeo (scuole e assistenza medica). Non dimentichiamo, inoltre, i forti e inevitabili rapporti che sono intercorsi tra Chiesa e colonialismo tra Ottocento e Novecento.

Alla luce di questo discorso, e in particolare rispetto alla fotografia missionaria (e al cinema missionario che da essa prende vita, succedendole e/o affiancandosi spesso senza soluzione di continuità)³³ possiamo trarre alcune conclusioni più generali. La fotografia missionaria, in primo luogo, offre dell'Altrove uno sguardo alternativo e non sempre complice del colonialismo, sebbene sia intrisa della mentalità che è tipica dell'uomo (anche religioso) a cavallo tra XIX e XX secolo. Secondo, proprio per questo essa conferma necessariamente alcuni pregiudizi costruiti dall'Occidente (come l'inferiorità culturale dei 'primitivi', bisognosi pertanto di salvezza), e anzi costruisce la propria ragione d'esistenza proprio in forza del radicamento di tali pregiudizi nella cultura del tempo. Terzo, disegna (o rafforza) e diffonde l'idea dei costumi dei 'selvaggi', fornendo materiale per gli studi di antropologia ed etnografia. Infine, partecipa all'esibizione del corpo dell'Altro inviando materiale per esposizioni e mostre che si svolgono in Occidente³⁴, proprio come attesta l'eterogeneità di reperti che vengono esibiti nella Mostra Missionaria Vaticana del 1925, e che il visitatore italiano ha modo di toccare con mano.

de Nadar. Le "siècle" de l'image analogique, Editions Nathan, Paris 1997 (trad. it., *I figli di Nadar. Il "secolo" dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino 2001).

³² C. GEARY, *Missionary Photography. Private and Public Readings*, «African Arts», XXIV, 4, October 1991, pp. 48-99.

³³ M.F. PIREDDA, *Film & Mission. Per una storia del cinema missionario*, Ente dello Spettacolo, Roma 2005.

³⁴ M.F. PIREDDA, *Sguardi sull'Altrove. Cinema missionario e antropologia visuale*, Archetipolibri, Bologna 2012.

Massimiliano Coviello (Università di Siena)

*Immaginari e fenomeni migratori nella cultura visuale italiana
tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento*

1. *I sentimenti dello spostamento*

Uno dei luoghi centrali per la storia delle migrazioni è l'Italia che, in ragione delle sue caratteristiche geografiche, può essere pensata come un vasto porto circondato dal Mediterraneo dal quale sono partiti e giunti uomini e donne, avventurieri e fuggiaschi in cerca di ospitalità. Le migrazioni sono state una caratteristica pervasiva degli ultimi due secoli della storia nazionale e come tali sono diventate sempre più un «fatto sociale totale», capace di offrire delle chiavi di comprensione ai fenomeni che coinvolgono sia il sistema sociale di provenienza sia quello di insediamento. Le migrazioni hanno inoltre assunto una «funzione specchio» come contraltare dell'intera storia nazionale¹.

Il progetto di uno Stato unitario è stato minacciato fin dalla sua nascita dalle emigrazioni e in modo particolare dalle grandi ondate migratorie verso le Americhe iniziate negli anni sessanta dell'Ottocento e, con un alternanza tra periodi di grandi esodi e periodi di decrescita del fenomeno, come quello compreso tra le due guerre caratterizzato dall'ostracismo fascista nei confronti dell'emigrazione e dalle misure restrittive all'ingresso come il Johnson Act (1924), adottate per regolare il numero di ingressi a

¹ Alla nascita dello Stato unitario è corrisposta l'emigrazione verso le Americhe, che è proseguita anche in epoca fascista nonostante le bonifiche e l'espansionismo coloniale in Africa Orientale. Nell'immediato dopoguerra l'emigrazione verso i Paesi dell'Europa centrale come il Belgio, la Francia, la Svizzera, la Gran Bretagna e la Germania è diventata "assistita", poiché pianificata a livello istituzionale e organizzata attraverso i Centri di emigrazione. Il boom economico, la rincorsa verso un benessere inevitabilmente illusorio, hanno incentivato la fuga delle famiglie e dei braccianti meridionali verso le città industriali del Nord. Negli anni novanta l'Albania è stata il punto di partenza della prima immigrazione di massa verso le coste italiane. Infine gli sbarchi dei richiedenti asilo in fuga dai regimi dittatoriali nordafricani sulle coste dell'Italia del Sud hanno messo in crisi la stabilità geopolitica dell'Europa fondata sui confini nazionali. Lungo e tra queste fasi migratorie sommariamente descritte scorrono le storie dei popoli che hanno fatto l'Italia.

seconda delle nazionalità, terminata con il secondo dopoguerra². In questi anni l'emigrazione transoceanica è stata un processo esplosivo, profondamente connesso alla questione meridionale e alla crisi dell'intero settore agricolo, che ha reso esplicita, nonostante il silenzio della maggioranza delle élite culturali e politiche dell'epoca e le scarse e restrittive misure legislative, l'impossibilità di una coesione nazionale inglobante e ha trascinato fuori dai confini nazionali milioni di persone.

Tra gli anni ottanta dell'Ottocento e gli anni venti del Novecento, mentre la fotografia si affermava come dispositivo tecnico di riproduzione a disposizione di un pubblico sempre più ampio e il cinema muoveva i suoi primi passi, la grande emigrazione transoceanica spingeva fuori dai confini nazionali milioni di persone e segnava profondamente l'immaginario dell'epoca. Pertanto, la cultura visuale italiana di quel periodo è profondamente connessa a un immaginario emigrazionistico i cui elementi distintivi hanno origine nella musica popolare³ e nella letteratura. Sul versante letterario spicca la produzione di Edmondo de Amicis che, nel dar forma al racconto all'epopea dell'emigrazione, si è avvalso della poesia (*Gli emigranti* pubblicata 1881), del romanzo popolare (il racconto *Dagli Appennini alle Ande* contenuto in *Cuore* del 1886) e del reportage di viaggio (*Sull'Oceano* dato alle stampe nel 1889), un resoconto giornalistico, redatto in forma romanzata, del viaggio compiuto dallo scrittore cinque

² Lo storico delle migrazioni Emiliano Franzina suddivide schematicamente l'emigrazione transoceanica in quattro grandi fasi. Il periodo iniziale dell'emigrazione (1861-1875) coincide con la formazione dello Stato Unitario. A questa prima fase, fa seguito una seconda che copre l'arco temporale 1876-1886 ed è caratterizzata dall'esplosione della crisi agricola alla quale si affianca la crescita dell'industria navale. Nella terza fase, compresa tra il 1887 e il 1901, si assiste all'approvazione del primo disegno di legge sull'emigrazione (dicembre 1888), sostanzialmente di natura repressiva, firmato dal Presidente del Consiglio Francesco Crispi e da Rocco De Zerbi, e nel 1901, grazie alla legge Luttazzi, all'istituzione del Commissariato Generale dell'Emigrazione con funzioni di tutela degli emigranti. In questa fase l'emigrazione è legata alle gare coloniali in Africa. Infine, la quarta fase prende avvio con la fine degli anni Venti (1927) e si chiude con il secondo dopoguerra (1948). Questo periodo è caratterizzato dalla repressione dell'emigrazione: il regime fascista smantellerà il Commissariato Generale dell'Emigrazione mentre, con l'introduzione del Johnson Act nel 1924 – che stabiliva quote distinte a seconda delle nazionalità, discriminando in misura maggiore i paesi dell'Europa del Sud – e la crisi del 1929, gli USA restringeranno il passaggio delle frontiere. Cfr. E. FRANZINA, *La grande emigrazione: l'esodo dei rurali dal Veneto durante il secolo XIX*, Marsilio, Venezia 1976, pp. 13-32.

³ Per un approfondimento sulle canzoni popolari dedicate all'emigrante e alla sua traversata si veda E. FRANZINA, *Le canzoni dell'emigrazione*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, a cura di P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, Donzelli, Roma 2001, pp. 537-562.

anni prima sulla nave «Nord-America». Le righe iniziali di *Sull'Oceano* sono sufficienti per restituire al lettore l'impietosa immagine che si palesa agli emigranti di De Amicis una volta raggiunto il porto di Genova: «Quando arrivai, verso sera, l'imbarco degli emigranti era già cominciato da un'ora, e il *Galileo*, congiunto alla calata da un piccolo ponte mobile, continuava a insaccar miseria»⁴.

Dalla produzione deamicisiana a quella di altri autori come Pascoli (i poemetti *Italy. Sacro all'Italia raminga* del 1904, e *Pietole* del 1909) e Pirandello (la novella *L'altro figlio* scritta nel 1923) emergono gli elementi distintivi e ricorrenti, i *tòpoi identitari* che caratterizzano l'immaginario emigrazionistico tra la fine dell'Ottocento e primi del Novecento e che saranno ripresi e inaspriti in epoca fascista per esporre un giudizio severo contro quanti abbandonano la patria. Paura, lutto, fatalità, persino colpa: nonostante gli sforzi di emancipazione e allontanamento da uno stato di miseria, l'emigrante assume una caratterizzazione drammatica che spesso raggiunge il patetismo. La letteratura può essere considerata l'habitat primigenio in cui ha attecchito la stigmatizzazione dell'emigrante come soggetto colpevole di aver abbandonato i legami familiari, le origini, la patria⁵.

Attraverso un dialogo intermediale i «tòpoi identitari» di questo immaginario migrano da un medium all'altro, adeguandosi ai differenti formati e adattandosi ai diversi sistemi discorsivi, per restituire agli spettatori di ieri e, in forme culturalmente differenti, a quelli di oggi l'esperienza delle migrazioni verso le Americhe. La letteratura, la musica popolare, il cinema e la fotografia collaborano alla costruzione di un'estetica tesa a connotare disforicamente l'emigrante: anche quando si tratta di documentare e denunciare la povertà dei luoghi d'origine o le condizioni di salute durante la traversata oceanica, l'emigrante è stigmatizzato da modelli in cui la

⁴ E. DE AMICIS, *Sull'Oceano*, Garzanti, Milano 1996, p. 5.

⁵ Ecco come Sebastiano Martelli descrive i *tòpoi identitari* che connotano gli emigranti che si apprestano a raggiungere le Americhe: «Con l'emigrazione si consuma un distacco traumatico dalla comunità familiare e da quella del paese, cesura e strappo nel flusso degli affetti e dei referenti culturali. Il viaggio è verso l'ignoto, verso una terra senza confini, crocevia di lacerazioni destoricanti e quindi luttuose. Lo spazio infinito dell'oceano segna profondamente l'esperienza dell'emigrazione: la paura dell'ignoto, il rischio di *perdersi*, [...] la impossibilità di realizzare un "ponte" – referente simbolico-religioso della dialettica vita/morte che dalla letteratura giudaico-cristiana attraversa la civiltà contadina mediterranea fino all'età moderna – e, quindi, una domesticazione della morte stessa mediante il conforto, il pianto, i riti, i riti religiosi, la vicinanza dei familiari e della comunità di appartenenza». S. MARTELLI, *Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione nella letteratura italiana*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, a cura di Bevilacqua, De Clementi, Franzina, cit., p. 435.

partenza viene restituita attraverso il dramma dell'abbandono, il viaggio con il sentimento della nostalgia degli affetti, infine l'arrivo si traduce nello spaesamento. Questi sentimenti che accompagnano e cartografano le tappe del processo migratorio, non solo caratterizzano l'immaginario dell'Italia post-unitaria ma attraversano per intero la cultura visuale legata alle migrazioni e giungono sino al presente, integrandosi nelle immagini attuali degli sbarchi sulle coste di Lampedusa, in cui l'umanitarismo, degradato nel pietismo, si alterna – salvo poche eccezioni – a una retorica fondata sulla paura dell'invasione. I caratteri disforici del sentimento dello spostamento hanno quindi sorretto un modello sociale che erige delle “difese immunitarie” nei confronti dell'alterità. Difese che si fondano sulla colpa e sulla riproduzione virale di stereotipi sul migrante⁶.

2. Melodrammi emigratori

Gli anni del cinema muto attingono a piene mani dai modelli letterari descritti, contribuendo a un immaginario già consolidato e rielaborando lo sguardo deamicisiano del quale vengono accentuati gli elementi melodrammatici⁷.

Nel 1915, due anni prima di *L'emigrante* (*The Immigrant*, 1917) diretto e interpretato da Charlie Chaplin e a due anni di distanza dal picco più alto di espatri nell'intera storia italiana⁸, in Italia prende avvio il racconto cinematografico dell'emigrazione con *L'emigrante* di Febo Mari e *Gli emigranti* di Gino Zaccaria, due film incentrati sullo spostamento verso il Sudamerica. Mentre il film di Zaccaria concilia la traversata oceanica con l'incontro amoroso, secondo un modello che sarà ripreso nei melodrammi successivi, primo fra tutti *Passaporto rosso* di Guido Brignone (1935), il film di Mari narra le sfortunate vicende di Antonio, interpretato da Ermete Zacconi, che, per garantire un futuro migliore alla moglie e alla

⁶ Sulle categorie di *immunitas* e di *communitas*, cfr. R. ESPOSITO, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002; ID., *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 2006. Sui rapporti tra forme della rappresentazione cinematografica connesse ai fenomeni migratori e sentimenti dello spostamento ci permettiamo di rimandare a M. COVIELLO, *Emigrazione*, in *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme vita*, a cura di R. De Gaetano, Mimesis, Milano 2014, pp. 309-371.

⁷ Cfr. G. P. BRUNETTA, *Emigranti nel cinema italiano e americano*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, a cura di Bevilacqua, De Clementi, Franzina, cit., pp. 495-498.

⁸ Nel 1913 si contano più di ottocento settantamila espatri. Cfr. A. GOLINI, F. AMATO, *Uno sguardo a un secolo e mezzo di emigrazione italiana*, in *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze. Vol. I*, a cura di Bevilacqua, De Clementi, Franzina, cit., p. 51.

figlia, parte alla volta dell'Argentina. Ben presto le speranze riposte nel nuovo Paese si trasformano in chimere: a causa dell'età avanzata, Antonio dovrà accontentarsi di un posto da manovale mal retribuito.

Ai fallimenti lavorativi seguono le disgrazie: dopo un incidente sul lavoro e un raggio da parte dei servizi sociali a causa del quale perderà l'indennizzo per le cure mediche, il protagonista decide di far ritorno a casa. I primi minuti del film condensano tutti i tratti distintivi della partenza e del viaggio sull'oceano: la famiglia che si riunisce attorno alla figura paterna che si appresta ad intraprendere il viaggio; il gruppo di emigranti in partenza carico di bagagli che sfila lungo le vie del paese (Fig. 1); i saluti, il cordoglio e infine la fotografia della moglie e della figlia che, mostrata in primo piano e poi affissa al letto dell'affollato dormitorio della nave, costituisce il cordone ombelicale con la terra d'origine ed i suoi affetti (Fig. 2).

Nel 1916 Umberto Paradisi gira *Dagli Appennini alle Ande*, a cui seguiranno altre due trasposizioni cinematografiche del racconto di De Amicis: quella di Flavio Calzavara nel 1943 e il documentario di Folco Quilici nel 1959. Mentre il documentario di Quilici sarà epurato dal fatalismo e dalla colpa deamicisiana, il film di Paradisi non può che esserne intriso, viste le finalità pedagogiche e propagandistiche con cui l'opera fu realizzata.

I cartelli di *Dagli Appennini alle Ande* riprendono le pagine del racconto per descrivere le vicende del tredicenne Marco (Ermanno Roveri): l'imbarco dal porto di Genova per raggiungere l'Argentina dove la madre si era trasferita in cerca di lavoro e della quale non si avevano notizie da diverso tempo, gli incubi e i presagi durante il viaggio, la faticosa ricerca e finalmente il ritrovamento della donna.

Quest'ultima, afflitta dai rimorsi per aver abbandonato la famiglia e ormai in fin di vita, alla vista del figlio recupera tutte le speranze e accetta finalmente di farsi curare (Fig. 4). Deciso a partire per una giusta e buona causa – prima dell'imbarco, il padre bacia e abbraccia il figlio rassicurandolo: «Parti per un santo fine e Dio ti aiuterà» –, Marco sarà travolto dallo scoraggiamento e dalla solitudine durante il viaggio sul piroscampo (Fig. 3). Ogni volta che in Argentina le avversità ostacoleranno il suo fine, un incontro fortuito, un intervento provvidenziale permetteranno di risolvere in positivo la situazione, sino al lieto fine.

3. *Gli sguardi fotografici sull'emigrazione*

Rispetto al cinema, mezzo che all'epoca incominciava ad affermarsi, a definire le regole del suo linguaggio e le forme della sua fruizione, la fotografia era largamente diffusa. Numerosi archivi, fondi e fondazioni sparse in Italia e all'estero conservano un patrimonio fotografico sterminato la cui mole è stata, anche grazie a processi di digitalizzazione, solo in parte resa accessibili agli studiosi.

Queste immagini, con i loro volti ritratti, gli ambienti e le microstorie racchiuse, possono e devono essere considerati, sia per lo storico dei fenomeni migratori sia per lo studioso di culture visuali, alla stregua di documenti. Esse sono dei «documenti» che, secondo le riflessioni di Jacques Le Goff, chiedono di essere processati al fine di rinvenire le cause che li hanno reso dei monumenti, ossia di tracce del passato per mezzo delle quali una società elabora, seleziona e costruisce la propria memoria collettiva per poi darla in eredità ai posteri⁹.

I documenti fotografici della grande emigrazione transoceanica possono essere classificati in tre macro-tipologie. Le fotografie potevano accompagnare le inchieste istituzionali finalizzate a documentare la parabola migratoria, dagli ambienti d'origine (Fig. 5) alla partenza e al viaggio, sino all'arrivo e all'insediamento¹⁰.

Appartengono alla seconda categoria i ritratti fotografici prodotti su commissione dagli stessi migranti che utilizzavo questi documenti come prove, spesso falsificate attraverso montaggi e ritocchi dagli studi fotografici specializzati, del miglioramento della propria condizione socio-economica nel contesto di arrivo, e dei riti di passaggio (matrimoni, nascite, funerali). Una volta ritoccate, le fotografie venivano inviate sotto forma di cartoline ai familiari rimasti a casa. Queste cartoline fotografiche sostituivano la corrispondenza epistolare, superando così l'ostacolo dell'analfabetismo molto diffuso tra ceti che intraprendevano l'emigrazione¹¹.

⁹ Cfr. J. LE GOFF, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*. vol. V, Einaudi, Torino 1978, pp. 38-43. Sull'utilizzo dei patrimoni fotografici relativi ai fenomeni migratori come fonti storiche si rimanda a P. ORTOLEVA, *Una fonte difficile. La fotografia e la storia dell'emigrazione*, «Altreitalie», 1991 (5), pp. 120-158.

¹⁰ La foto in figura 5 e quelle in figura 7, 8 e 9 e sono state riprese dal volume di O. GROSSI, G. ROSOLI, *Il pane duro. Elementi per una storia dell'emigrazione italiana di massa (1861-1915)*, Savelli, Roma 1976, pp. 5, 13, 18, 22. La fotografia in figura 6 è invece presa dal saggio di P. CORTI, *Percorsi familiari e grande emigrazione transoceanica nel primo trentennio del Novecento*, in *L'Italia nel Novecento. Le fotografie e la storia. Vol. III. Gli album di famiglia*, Einaudi, a cura di G. De Luna, G. D'Autilia, L. Criscenti, Einaudi, Torino 2006, pp. 267.

¹¹ Tra i ritrattisti di emigranti vi è il fotografo calabrese Saverio Marra. Sulla produzione

Se i luoghi d'origine, intrisi di povertà e miseria, erano l'oggetto di inchieste istituzionali sulla condizione dei braccianti nel Mezzogiorno, le fotografie che documentavano l'insediamento, la stabilizzazione del nucleo familiare e il raggiungimento di condizioni economiche migliori erano alcuni dei principali temi delle fotografie commissionate dagli stessi emigranti e inviate ai familiari italiani rimasti in patria. A proposito delle fotografie commissionate dalle famiglie di immigrati e impiegate per alimentare la corrispondenza con i propri cari lontani, lo storico Paola Corti sottolinea la diversa funzione sociale e culturale che queste assumevano a secondo della tipologia di spettatori. Scrive Corti: «Se nello sguardo pubblico di fotografi e istituzioni la registrazione delle persistenze andava a rafforzare il disegno politico di cancellarne le tracce, nello sguardo privato rispondeva all'esigenza prioritaria del committente: quella di mostrare la continuità e la solidità dei rapporti familiari»¹². Nelle fotografie delle famiglie emigrate molteplici sono le dinamiche in gioco: la dialettica tra persistenze e graduali trasformazioni degli aggregati familiari sperati dall'oceano; la dimensione culturale che, nell'epoca della riproducibilità fotografica, trova il suo ultimo rifugio nel culto del ricordo dei cari lontani¹³ e che si coniuga con la necessità di superare l'ostacolo della compresenza spaziale e temporale per rendere partecipe ai riti di passaggio domestici l'intero nucleo familiare.

A volte le stesse fotografie posso rientrare in più categorie: è il caso della serie di ritratti realizzata nel corso degli anni venti del Novecento dal sociologo e fotografo Lewis Wickes Hine a Ellis Island, dove l'obiettivo fotografico permette di costruire un vasto catalogo dei tipi umani che affollano i cancelli e le sale di quello spazio di contenzione che, sino al 1954, regolò l'accesso dei migranti negli Stati Uniti. Si tratta perlopiù di una «poderosa galleria di fisionomie» per riprendere l'espressione usata da

fotografica di Marra si veda *Saverio Marra fotografo: immagini del mondo popolare silano nei primi decenni del secolo*, a cura di F. Faeta, Electa, Milano 1984. Negli scatti di Marra gli elementi rituali connessi all'emigrazione trovano delle corrispondenze nelle riflessioni di De Martino sulla crisi della presenza e sui riti funebri. Per l'antropologo la crisi della presenza prodotta dall'emigrazione trova un'equivalente critico della morte. Cfr. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino 1975, p. 12.

¹² Cfr. P. CORTI, *Percorsi familiari e grande emigrazione transoceanica nel primo trentennio del Novecento*, in *L'Italia nel Novecento. le fotografie e la storia. Vol. III. Gli album di famiglia*, Einaudi, a cura di De Luna, D'Autilia, Criscenti, cit., pp. 257.

¹³ Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Prima stesura dattiloscritta (1935-36)*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 27.

Benjamin nel caso delle fotografie di August Sander¹⁴, in cui l'indagine sociologica sfrutta gli elementi della ritrattistica e la capacità di catturare il vissuto da parte dell'obiettivo per restituire allo spettatore un atlante dei volti, delle tipologie sociali di emigranti e dello spaesamento malinconico che accompagna il loro arrivo nel nuovo mondo (Fig. 6).

La terza tipologia è quella che comprende fotografie e reportage d'autore con scopi di denuncia nei confronti delle condizioni di viaggio e della prima accoglienza. Si tratta di inchieste in cui spesso dietro l'obiettivo vi è l'occhio dell'artista.

Dai porti di Genova, Napoli e Palermo in migliaia si sono imbarcati su quelle che all'epoca veniva soprannominate «navi di Lazzaro», oggetto di molte inchieste sanitarie e denunce da parte dei medici dell'epoca. Negli scatti di Alfred Stieglitz ed Edmund Levick predomina lo sguardo dall'alto che sovrasta e domina quell'insieme compatto in cui gli individui stentano a riconoscersi, un groviglio di valigie, corpi e speranze per parafrasare il breve racconto di Leonardo Sciascia *Il lungo viaggio*¹⁵ (Fig. 7). Seppur imbrigliati nel totale di uno sguardo oggettivante, le individualità provano ad emergere, rivolgendo i volti verso l'obiettivo della macchina fotografica (Fig. 8).

Prima di oltrepassare i confini del nuovo mondo, il groviglio di corpi si ricompatta con l'approdo a Ellis Island, lo spazio di immunizzazione, la «zona di passaggio, interna e insieme esterna alla polis, inclusa nel "politico" precisamente nella forma escludente dello "stato di eccezione"»¹⁶, dove i corpi riacquistano la loro stabilità morfologica ma solo per irreggimentarsi al sistema di prove dal quale dipende l'accesso nella società americana (Fig. 9).

Questi ultimi sguardi sulle masse migranti di allora ci riportano all'oggi, dove sistemi sempre più sofisticati di videosorveglianza, gestiti da organismi europei e sovranazionali, osservano costantemente il Mediterraneo senza per questo sapere e spesso volere offrire agli immigranti che provano a raggiungere Lampedusa l'aiuto e l'ospitalità necessaria e dove il cinema, tra fiction e documentario, e la fotografia solo a volte sono capaci di esercitare una critica delle rappresentazione in cui viene palesato il diritto allo spostamento di tutti i popoli.

¹⁴ Cfr. W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, in *Aura e choc*, a cura di Pinotti e Somaini, cit., p. 239.

¹⁵ Cfr. L. SCIASCIA, *Il lungo viaggio*, in ID., *Il mare colore del vino*, Einaudi, Torino 1973, pp. 19-26.

¹⁶ P. MONTANI, *La vita e le forme. Il cinema e l'immaginario biopolitico*, in *Incontro al Neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, a cura di Venzi, cit., p. 253. Montani definisce Ellis Island come spazio biopolitico in relazione alla sua messa in scena nel film *Nuovomondo* (2006) di Emanuele Crialese.

Federica Muzzarelli (Università di Bologna)

*Il prezzo della modernità. La celebrità fotografica
e la nuova immagine del divo di massa*

In una delle sue più affascinanti riflessioni Walter Benjamin, facendo riferimento alla rivoluzione tecnologica dell'età fotografica, dice che «ha mostrato il prezzo a cui si acquista la sensazione della modernità: la dissoluzione dell'aura nell'esperienza dello choc»¹. Ma questo prezzo della modernità, tradotto in termini di visualità, è anche il lasciapassare, il trampolino di lancio all'esplosione di un fenomeno, quello del divismo, profondamente influenzato dalla rivoluzione estetico-tecnologica che si stava attuando.

In piena esplosione della Modernità alcuni protagonisti della cultura mostrano di saper usare, con consapevolezza pionieristica dell'uso dei mass media (fotografia anzitutto), la propria immagine e la propria identità conferendogli concretezza e visibilità per un pubblico anonimo e diffuso, e così facendo riescono a favorire, grazie all'estensione popolare concessa dai nuovi strumenti cinefotografici, anche uno stile, una moda, una tendenza. Appare dunque con grande chiarezza il profondo legame che sussiste tra Fotografia e Modernità, e il senso della loro simbiosi in un'identità che sarà destinata in seguito a diventare emergente: quella dell'icona di massa che s'impone visivamente in fatto di *lifestyle*. Stiamo parlando di una Modernità intrisa dell'identità urbana dedita al culto delle immagini (baudelairianamente parlando), della laicizzazione-sublimazione dei corpi, dell'esaltazione della loro fugacità e della loro riproducibilità². Grazie alla fotografia i volti, le vite, i comportamenti dei protagonisti della cultura, dell'arte, della politica entrano già dalla metà dell'Ottocento nell'immaginario della gente comune. Il potenziamento della forza delle immagini che oggi ci circondano insistentemente, garantito e preservato dall'ambiente digitale, non ha fatto altro che rendere il fotografico una dimensione ancora più influente e pervasiva, ma di cui le anticipazioni sono già ben presenti alle origini del mezzo. Qualcuno infatti, già tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, ha sfruttato subito il potere «mitizzante» della

¹ W. BENJAMIN, *Baudelaire a Parigi* (1939), in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, p. 130.

² Vedi C. BUCI-GLUCKSMANN, *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin*, ed. orig. 1984, trad.it. Costa e Nolan, Genova 1992, p. 85.

fotografia (la «starificazione» come la chiamerà Edgar Morin)³, e si è adoperato per moltiplicare le occasioni di incontro della propria identità col mezzo fotografico, dunque con un anonimo, infinito, potenziale pubblico, per rendersi eterno e identificabile per sempre.

Nella sua splendida definizione dell'era fotografica, Baudelaire ha espresso questo concetto in modo perfetto e sublime assieme: «Migliaia di occhi avidi si chinano sui fori dello stereoscopio come sui lucernari dell'infinito»⁴.

1. *Autobiografia (autoritratto) del mito*

E se forse pare di poter dire che le donne mostrano di saper intuire e sfruttare al massimo l'emersione di visibilità di massa che il mezzo fotografico mette a disposizione da metà Ottocento in poi (per narcisismo, esibizionismo, necessità di ridefinizione identitaria, rivendicazioni di genere)⁵ dalla Contessa di Castiglione a Cléo de Mérode, ma anche da Coco Chanel a Annemarie Schwarzenbach per giungere fino alla Marchesa Casati e a Nancy Cunard, pure è vero che anche un caso italiano come quello incarnato da Gabriele d'Annunzio merita un posto speciale⁶. Certo non potrà essere facilmente sintetizzabile in queste poche righe uno degli esempi più fulgidi della capacità di costruire la propria immagine di *mass icon* fotografica, intuendone l'immenso potere mediatico di *brand* visivo, cui ha dato vita Gabriele d'Annunzio. Si può però cominciare a sottolineare quale contributo fondamentale egli abbia dato a questo tema della nascita dell'icona e del mito di massa, nascita che si data solo al momento storico in cui la diffusione di una tecnologia di costruzione e diffusione identitaria, come è lo strumento fotografico, fa il suo ingresso nel mondo.

Veniamo dunque alla parabola della star D'Annunzio. C'è anzitutto chi considera la gestione del proprio mito l'opera più autentica di d'Annunzio,

³ E. MORIN, *Le star*, ed.orig. 1957, tra.it. Olivares, Milano 1995.

⁴ C. BAUDELAIRE, *Salon del 1859 - Il pubblico moderno e la fotografia*, in *Charles Baudelaire - Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Arnoldo Mondadori, Milano 1996, pp. 1194-95.

⁵ F. MUZZARELLI, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra Ottocento e Novecento*, Atlante, Bologna 2007.

⁶ La sistemazione delle riflessioni contenute in questo scritto appartiene a una pubblicazione dedicata al potere di mitizzazione della fotografia e all'analisi di alcuni casi di *fashion mass icon* d'età moderna. Vedi F. MUZZARELLI, *Moderne icone di moda. La costruzione mediatica del mito*, Einaudi, Torino 2013. Il caso di D'Annunzio è in particolare affrontato alle pp. 197-225.

«primo scrittore a costruire il proprio»⁷. Fin da quando è un giovane e rampante giornalista di cronache mondane D'Annunzio impara che l'arte è anche merce, che in quanto merce deve stare alle regole del mercato e che l'artista deve essere il massimo conoscitore di questi meccanismi. L'estetismo e il gusto del lusso, invocato dal poeta giornalista contro la mediocrità dell'esistenza comune, divengono temi chiave della sua poetica letteraria. D'Annunzio mostra di sapersi destreggiare nell'ostentazione narcisistica dell'esteriorità, nell'estenuazione dell'estetismo come religione e nell'esercizio della costruzione di una personale mitografia, tutte capacità che diventeranno anche strumenti e metodologie per condurre la sua parabola esistenziale e artistica. Al pari del Baudelaire del *Pittore della vita moderna* sa che la moda è tra i linguaggi più innovativi della modernità (è stato perfino considerato precursore dei più recenti fenomeni di scrittura della moda rappresentati dai *fashion-blog*)⁸. Ma la moda e lo stile sono fatti di corpi, di meccanismi visivi e di cambiamenti continui.

Come nuovo modello d'intellettuale al servizio della cultura e degli organi di massa, d'Annunzio sa affacciarsi al mondo dell'alta società *fin de siècle* con la certezza che il suo vivere inimitabile passerà necessariamente anche dalla sua capacità di offrire tutto se stesso (la vita, le avventure ma anche il prestigio, la fama, oltre naturalmente alla sua opera) a un pubblico che deciderà se merita di essere considerato unico e speciale. Lo stesso Andrea Sperelli, il suo alter ego nel *Piacere*, diventa l'occasione per tradurre nel suo personaggio tutto quello che ha imparato e visto dei meccanismi della moda e delle abitudini dell'alta società che ha frequentato e descritto come giornalista, ma lui stesso vivrà come il protagonista del *Piacere*: «Il suo sperellismo non morirà mai (bisogna fare la propria vita come si fa un'opera d'arte)»⁹. La cura della sua immagine e la progettazione del suo stesso mito divengono così strumenti insostituibili per quella personale costruzione estetico-filosofica che si appresta ad allestire e, come sopra detto, è forse uno dei contributi più interessanti della sua opera. In tutto ciò la fotografia si dimostra chiaramente un'alleata insostituibile e, in questo senso, D'Annunzio è un degno erede della Contessa di Castiglione, la

⁷ *Album D'Annunzio*, a cura di A. Andreoli, (I Meridiani), Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1990, p. IX.

⁸ S. GIACOMINI, *D'Annunzio star televisiva, blogger oppure re dei social network?*, in *Gabriele d'Annunzio padre dello stile italiano*, a cura di G.B. Guerri, Silvana Editoriale, Milano 2012, pp. 59-63.

⁹ *Il guardaroba di Gabriele d'Annunzio. Conformismo e trasgressione*, a cura di A. Andreoli, La Nuova Italia, Firenze 1988, p. 53. Il volume è catalogo dell'omonima mostra allestita in occasione di Pitti Uomo.

quale ha lasciato un esempio assai lucido della consapevolezza che sarebbe stata la fotografia a donarle l'immortalità. Per D'Annunzio certamente la fotografia diventa la via d'accesso alla dimensione visiva dello scrittore-divo-snob. Non è infatti inutile ricordare che l'imposizione di uno stile di vita da star passa anche attraverso delle studiatissime scelte vestimentarie, che vedono in realtà D'Annunzio-snob contrapporsi al Baudelaire-dandy, e che D'Annunzio ha posseduto un ricco guardaroba custodito ora nel memoriale del Vittoriale, la sua ultima, monumentale dimora della quale egli diceva «tutto qui mostra le impronte del mio stile».

D'Annunzio usa il suo corpo come «luogo di sperimentazione della moda, luogo dell'esercizio fisico in cui si tenta di superare se stessi, luogo del rischio, del vitalismo, della perversione»¹⁰, dunque come un corpo sul quale iscrive il suo immaginario in modo che possa reggere tutte dimensioni dell'agire e dell'essere che costituiscono la fitta trama della sua grandiosa narrazione performativa. Ma quale oggetto magico avrebbe potuto più del mezzo fotografico servire meglio questa causa di grandioso e onnipotente recupero di realtà corporea (direbbero Siegfried Kracauer e Marshall McLuhan)? La massificazione visiva, l'uso dei mass media, i meccanismi dello *stardom*, il corpo come merce di consumo sono altrettante parole chiave della lucidissima modernità di D'Annunzio che, anche a paragone con grandi icone dandy come Oscar Wilde e Charles Baudelaire (entrambe notoriamente sedotte dal fascino starificante della fotografia), è capace di portare quelle intuizioni a livelli estremi e radicali. Il suo uso dei mezzi tecnologici è anticipatorio e geniale, è la consapevolezza di dover rendere quella vita inimitabile un modello di massa e dunque un'immagine espandibile nell'immaginario collettivo al massimo grado. «Io sono una grande opera d'arte» affermava¹¹, e il consolidamento di questa legittimazione deve avvenire nella totale immersione nel consenso popolare.

D'Annunzio accetta di dare in pasto il suo corpo alla curiosità della gente, e sa che il suo corpo per diventare un corpo mitico deve essere usato, guardato, sezionato, cannibalizzato, perché solo così si diventa dei divi, solo così si raggiunge davvero l'eternizzazione mitica. Così intraprende un primo passaggio determinante che è il processo di edificazione estetica del sé, il quale già include per necessità la parallela adesione anche all'uso della fotografia. Lo dimostra fin da giovane di avere chiaro quanto l'essenza pellicolare consegnata alla macchina e trasformata in immagine

¹⁰ M.G. DONDERO, *Iconografia dannunziana: il corpo esposto in fotografia*, in *D'Annunzio come personaggio nell'immaginario italiano ed europeo (1938-2008)*, a cura di L. Curreri, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles 2008, p. 162.

¹¹ *G. d'Annunzio, Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1990, p. 208.

replicabile lo aiuterà nel suo divenire mito e simbolo¹². Lo stesso Gabriele d'Annunzio fa fotografie ma soprattutto si fa fotografare ed è regista della propria immagine (anche quando dietro alla macchina ci sono grandi fotografi come Mario Nunes Vais), sulla quale immagine fonda il suo carisma e il suo mito. Sa inoltre usare il fenomeno dell'imitazione e indurre la gente ad acquistare un prodotto (letterario) alimentando la curiosità sulle vicende personali dell'autore (tramite i meccanismi del gossip e del voyeurismo) maneggiando in modo pionieristico le regole del marketing.

D'Annunzio insomma, come sottolinea bene Giorgio Fabre, elabora una «tecnica culturale» in grado di mettere in funzione la macchina dell'immagine pubblica introducendo un doppio accesso identitario e professionale tra «letterato e salariato», al fine di ottenere il massimo successo in quella stessa industria culturale¹³. E questa tecnica deve provvedere a quello che egli definisce «il bisogno del sogno»¹⁴ delle masse, dei lettori e degli spettatori, coltivando le loro esigenze psicologiche e affettive. L'immaginario dannunziano fa breccia in un nuovo mondo di consumatori, quelli che hanno come nuovo orizzonte del desiderio il grande magazzino (da non dimenticare è che la *Rinascenza* è un conio dannunziano del 1917).

2. La fotografia e D'Annunzio

Gabriele D'Annunzio definisce il suo incontro con la fotografia come «fatale»¹⁵ e fa riferimento spesso al fatto di essere stato inseguito e infastidito dai flash dei fotografi come un vero divo: «Ma è mai possibile che un uomo come me debba essere bersagliato da...che so...una quindicina di fotografi!». Si racconta addirittura che egli sia stato protagonista di una scena che ricorda le notti brave della dolce vita romana: esasperato da un fotografo che lo inseguiva, D'Annunzio gli avrebbe strappato la macchina e gliela avrebbe gettata contro (come nella celebre foto di Emanuele Sorci, uno dei più noti paparazzi degli anni Sessanta, che ritrae Tazio Secchiaroli aggredito da uno sfinito Walter Chari mentre prova a strappargli l'apparecchio fotografico). Eppure si sa che in realtà D'Annunzio amava le fotografie del suo passato

¹² Tra i repertori fotografici più ampi dell'avventura di Gabriele D'Annunzio spicca *Album D'Annunzio* a cura di A. Andreoli per i Meridiani Mondadori, cit. Si vedano anche *D'Annunzio l'uomo, l'eroe, il poeta* sempre a cura di A. Andreoli per De Luca, Roma 2001.

¹³ G. FABRE, *D'Annunzio esteta per l'informazione*, Liguori, Napoli 1981, pp. 17 e 19.

¹⁴ G. D'ANNUNZIO, *Il bisogno del sogno*, «Il Mattino», 31 agosto-1 settembre 1892.

¹⁵ P. VEROLI, *Le immagini dannunziane tra letteratura, consumismo e politica*, in A. TRAINA, P. VEROLI, *Gabriele D'Annunzio. Le immagini di un mito*, L'Epos, Palermo 2003, p. 36.

e della sua adolescenza, che giudicava testimonianze preziosissime del culto della giovinezza e dell'utopia di un agognato ritorno al passato.

Nel suo personale album di ricordi, tra le immagini più interessanti vi sono certamente le foto di Francavilla al mare (risalenti all'estate del 1882), quando lontano dalle mondanità capitoline D'Annunzio è ospite dell'amico Francesco Paolo Michetti, il quale usava già la fotografia per il suo lavoro pittorico e per il quale egli si presta anche a fare da modello. L'opera dannunziana è in realtà piena di spunti e studi visivi che prendono ispirazione proprio da immagini e scatti di Michetti (basti pensare alla comune suggestione del tema della *Figlia di Jorio*). A Francavilla D'Annunzio ritrova la sintonia con le antiche amicizie e l'empatia con l'ambiente di origine¹⁶, e alcuni scatti aiutano proprio a ricostruire quell'atmosfera creativa. Due in particolare sono i ritratti di Michetti sui quali ci si può concentrare: uno mostra D'Annunzio che posa con il corpo nudo avvolto solo da un telo¹⁷ mentre nell'altro, nudo sulla spiaggia, è sdraiato su un tappeto persiano accanto a un ombrellino giapponese. L'allusione visiva che permea queste immagini, la complicità maschile che aleggia, è un topos omoerotico molto vivo nella cultura del tempo, soprattutto in area tedesca, come notoriamente è espresso nelle contemporanee fotografie di Wilhelm von Gloeden e del cugino Guglielmo Plüshow¹⁸. Del resto è noto che attorno al 1880 il barone von Gloeden fu ospite di Michetti a Francavilla¹⁹, e il clima che il fotografo tedesco andava cercando nella «penisola ermafrodita»²⁰ (così la chiama il primo biografo di Von Gloeden) deve sicuramente aver suggerito anche le performance fotografiche in cui è coinvolto D'Annunzio. Ma è soprattutto grazie alle foto del periodo della Capponcina che D'Annunzio rafforza la sua immagine divistica,

¹⁶ M. MIRAGLIA, *Francesco Paolo Michetti: fotografo*, Einaudi, Torino 1975 e R. BARILLI, *L'ultimo Michetti. Pittura e Fotografia*, Alinari, Firenze 1993.

¹⁷ Per Laura Granatella questa foto ritrarrebbe Guido Teves nel 1905, ma la maggior parte degli studiosi concordano nel considerarla uno scatto di Michetti all'amico D'Annunzio. Le due fotografie citate sono la prima al Museo della Fotografia Storica di Roma e la seconda all'Archivio fotografico del Vittoriale.

¹⁸ Per i rapporti fotografici tra D'Annunzio e Francesco Paolo Michetti, e tra d'Annunzio e Wilhelm von Gloeden, vedi M. MIRAGLIA, *D'Annunzio e la fotografia*, in *Gabriele d'Annunzio e la promozione delle arti*, a cura di R. Bossaglia, M. Quesada, Arnoldo Mondadori, Milano 1988, pp. 55-59.

¹⁹ M.F. BARBARO, M. MIRAGLIA, I. MUSSA, *Le fotografie di von Gloeden*, Fotolibri Longanesi, Milano 1980.

²⁰ Così definì l'Italia Roger Peyrefitte, primo biografo di Von Gloeden. Vedi C. BERTELLI, *La penisola ermafrodita*, in *L'immagine fotografica 1845-1945*, a cura di C. Bertelli, G. Bollati, *Storia d'Italia, Annali 2*, Einaudi, Torino 1979, pp. 84-86.

facendosi immortalare tra mute di cani, a cavallo o tra gli splendidi arredi che decorano le sue dimore. In particolare è proprio nei ritratti in salotto che il Vate posa incarnando l'identità dei suoi personaggi, Andrea Sperelli in primis: «Gabriele d'Annunzio visse d'immagini proiettate: immagine, immaginazione, immaginario sono il perimetro della sua esistenza»²¹. La fotografia lo aiuta anche in questo dunque, a raggiungere l'identificazione-travestimento con i suoi eroi e a indossare la maschera altrui, in modo da potersi esercitare sempre nel gioco delle parti tra finzione e realtà.

Così, nonostante si lamenti dei fastidi causati dai giornalisti che lo inseguono e lo bersagliano, Gabriele D'Annunzio accetta il prezzo del successo, e tra le istantanee dell'amico Gegé Primoli (che realizza per lui tableaux-vivants su temi poi divenuti opere letterarie come *Le vergini delle rocce*) e le raffinate pose di Mario Nunes Vais, egli adopera la fotografia come uno tra gli strumenti più idonei a edificare il suo personaggio.

3. *La ritrattistica ufficiale*

Accanto alla ritrattistica assolutamente privata, da album di famiglia come per i nudi o le Kodak cui si accennerà tra poco, c'è dunque tutto il capitolo della fotografia ufficiale che per D'Annunzio significava posare nelle sue case per i ritratti che dovevano diventare cartoline e passare in migliaia di mani. In genere D'Annunzio si fa riprendere vestito molto elegantemente mentre assume pose studiate e retoriche. In alcune però, quando se ne sta sdraiato su morbidi divani mentre legge (come nelle foto fatte dall'abruzzese Olinto Cipollone nel villino della Mammarella e dei ritratti di Nunes Vais alla Capponcina) egli usa un codice visivo molto più legato alla produzione fotografica dei bordelli (basti pensare alla serie di *Storyville* di Ernest Joseph Bellocq) e comunque a un atteggiamento che rimanda ad abitudini e mollezze femminili. Patrizia Veroli ha specificato che queste pose riuniscono insieme tre tipi di feticismi: del corpo femminile della merce e della fotografia²². Non c'è dubbio alcuno che in quanto a visibilità concessa agli aspetti privati se non intimi, della sua vita anzitutto ma anche di quella delle sue numerosissime amanti, nessuno scrittore prima di lui era stato tanto documentato. Merita ricordare che di D'Annunzio e di Eleonora Duse si possiedono anche delle istantanee Kodak che i due si scattarono a vicenda nei boschetti tra la Capponcina e la Portiuncola.

²¹ M. MENNA, *Vite vissute di Gabriele D'Annunzio. Mitobiografie e divismo*, Rocco Carabba, Lanciano 2009, p. 265.

²² *Ibid.*, p. 40.

Il principio che animava questa intensa attività fotografica, diretta o indiretta su D'Annunzio, era che chi aveva il privilegio di frequentarlo poteva conoscere dal vivo le sue passioni (cani, cavalli, donne, case di lusso), ma chi non aveva tale privilegio poteva comunque attingere al suo mondo tramite la fotografia. La sua casa fu «come una casa di cristallo illuminata da un riflettore elettrico», la definì Giuseppe Antonio Borgese²³, e pensando ai meccanismi di continua ostensione del sé di cui le grandi star mediatiche fanno oggi costantemente uso, amplificate certo dall'immediatezza e dalle occasioni concesse dagli smartphone, si possono capire l'intuizione e la lungimiranza con cui D'Annunzio ha usato il mezzo fotografico per la costruzione del suo *brand* visivo. L'ostensione del sé accresce infatti, a dismisura e come mai era successo prima, la quantità degli affezionati lettori delle sue opere letterarie e degli spettatori dei suoi drammi teatrali. Egli ha ben chiaro in mente che il suo vero referente è il pubblico, ed è il pubblico che deve sedurre, ammaliare, divertire, affezionare al suo culto della personalità, come in una dinamica da *stardom* primonovecentesca.

Come ha perfettamente chiosato Leo Longanesi:

«Gabriele d'Annunzio, oltre a parlare in pubblico, al portare i nastri e i distintivi e allo scrivere col pennino rotondo, ci ha insegnato a stare davanti alla macchina fotografica [...] La prima testa pensosa e sfumata, che uscì in formato *studio artistico*, fu la sua»²⁴.

La fotografia cioè, o buona parte di essa, entra a fare parte della più ampia dimensione della pubblicistica come uno strumento usato da D'Annunzio in tutte le sue varianti. Le cartoline con i motti e gli slogan della retorica dannunziana, i ricordi delle sue imprese, le stampe fotografiche dei suoi numerosi ritratti, spesso autografati, sono una testimonianza inequivocabile della sua consapevolezza mediatica. Si sa per esempio che si verificavano episodi di vero isterismo di massa nelle città nelle quali si diffondeva voce di un suo imminente arrivo. E così pressanti sono le richieste di autografi su cartoline e album, che una volta D'Annunzio arriva persino a scrivere sul cancello della Capponcina di essere impossibilitato a farlo a causa di una paralisi occorsa alla sua mano destra. Ma eccolo anche affermare: «Dopo il lungo raccoglimento, dopo la fatica solitaria del libro, mi seduce questa rapida comunicazione con la folla sconosciuta»²⁵.

Dunque la cartolina, fotografica o d'illustrazione o caricaturale, con

²³ G.A. BORGESE, *Gabriele d'Annunzio*, Ricciardi, Napoli 1909, p. 5.

²⁴ L. LONGANESI, *Kodak*, «L'italiano», 15 ottobre 1928.

²⁵ Citato in FABRE, *D'Annunzio esteta per l'informazione*, cit., p. 94.

slogan o firme autografe, assieme ad altre forme di iconizzazione visuale popolare come «calendarietti dei barbieri, figurine, segnalibri, piccole scatole di confezioni di torroncini»²⁶, insieme alle edizioni limitate dei francobolli, danno un contributo grandissimo alla costruzione del mito-D'Annunzio. Questo materiale può raccontare una vera cronistoria parallela delle sue avventure e delle sue fasi esistenziali che durò fino a quando gli stessi intenti verranno svolti in modo più massificato dai documentari dell'Istituto LUCE, e comunque fino alla conclusione della parabola fascista, non prima che Mussolini lo sostituisca (prima progressivamente e quindi definitivamente) anche nella pubblicistica popolare²⁷.

Vale la pena ricordare a margine che in occasione dell'impresa di Fiume, grazie alla volontà di D'Annunzio, viene istituita la Sezione Fotografica del Comando di Fiume per immortalare e consacrare gli eventi e i protagonisti in modo costante e naturalmente scenografico (circa 800-1000 fotografie, molte tradotte in cartoline). Poi riprese filmate dell'impresa che, assieme al video *Il lago di Garda*, sono raccolte nel documentario realizzato da Patrizia Veroli per LUCE nel 2002.

Se, come sostiene James Joyce a proposito di Ulisse, il mito non ha altra funzione che quella di far «bruciare l'anima oscura del mondo»²⁸, allora in Gabriele d'Annunzio, moderna e consapevole star mediatica, pioniera del mito di massa, tecnologico e *fashionable*, il mondo moderno ha acceso il suo ardente falò appiccato alla celluloido.

²⁶ A. TRAINA, *Gabriele d'Annunzio. Un eroe italiano nelle cartoline e nell'illustrazione minore*, in TRAINA, VEROLI, *Gabriele D'Annunzio*, cit., p. 18.

²⁷ R. DE FELICE, *D'Annunzio politico*, Laterza, Bari-Roma 1978.

²⁸ M. MAFFESOLI, *Icone d'oggi*, ed.orig. 2008, trad.it. Sellerio, Palermo 2008, p. 24.

Raffaele De Berti (Università di Milano)

*La fotografia nel racconto d'attualità
in «L'Illustrazione» (1929-1930)*

1. *Il contesto fotografico internazionale e l'Italia*

Negli anni Venti la fotografia si afferma a livello internazionale nella stampa illustrata e, in particolare in Germania, Francia, e Stati Uniti, sia come arte popolare, sia come arte d'avanguardia. Più in generale, si è ormai in presenza di una svolta nella cultura visuale, nella quale la fotografia, come il cinema, si propone come fonte d'informazione, di racconto per immagini e anche come esperienza estetica e sperimentale. In particolare il 1929, con la mostra di Stuttgart *Film und Foto (FiFo)*, è considerato il punto d'arrivo per l'affermazione del cosiddetto movimento della Nuova Visione (*Neue Sehen*), di cui Moholy-Nagy è il principale esponente, nel quale dominano gli effetti visivi con inquadrature dall'alto, dal basso, la ripresa ravvicinata di dettagli, l'uso di fotomontaggi, in un rifiuto netto della corrente del pittorialismo che aveva dominato nei primi due decenni del Novecento.

Per altro, come ha ben dimostrato Olivier Lugon¹, l'apoteosi della Nuova Visione raggiunta con la mostra alla *Fifo* coincide con l'inizio del suo declino, dietro l'accusa di un formalismo che ripete meccanicamente inquadrature angolate, inflazionandole con la loro grande diffusione. Si auspica, invece, già alla fine degli anni Venti, un ritorno a una maggiore semplicità, senza manipolazioni, incarnata da due grandi modelli: «la Nuova Oggettività (*Neue Sachlichkeit*) di Albert Renger-Patzsch da una parte e il classicismo degli americani dall'altra»², quest'ultimo già ben rappresentato nella sezione americana della *FiFo*, curata da Edward Steichen e Edward Weston e dedicata alla fotografia diretta (*straight photography*) con lavori, fra gli altri, di Charles Sheeler e dello stesso Edward Steichen. In questo panorama complesso, che vede fra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta una grande vivacità della fotografia con la convivenza

¹ O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans. 1920-1945*, Electa, Milano 2008, pp. 44-47 (ed. or. *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Éditions Macula, Paris 2001).

² *Ibid.*, p. 47.

di correnti diverse e che s'intrecciano fra Europa e Stati Uniti, non vanno dimenticate anche la scoperta e la valorizzazione dell'opera di Eugène Atget con la pubblicazione nel 1930 della monografia *Atget, photographe de Paris* contemporaneamente in Francia, Germania e Stati Uniti.

In Italia tra la seconda metà degli anni Venti e gli anni Trenta in ambito fotografico resiste ancora il pittorialismo, ma come ha osservato Gabriele D'Autilia:

«alcuni innovatori italiani cambiano, se non lo sguardo, i contenuti: ferro e cemento si sostituiscono alle pastorelle originando una nuova retorica, con una decontestualizzazione nuova degli elementi dell'immagine e la scelta di inquadrature verticali. Tagli influenzati anche dalle esigenze di impaginazione delle riviste, che ora accolgono più volentieri le foto»³.

Inoltre, come ricorda lo stesso D'Autilia, tra il 1927 e il 1936 numerose sono «le mostre che accolgono idee internazionali»⁴. Si può notare, allora, anche in Italia la presenza, fra gli altri, di uno «stile documentario» che, più o meno consapevolmente o mediato da scelte estetiche più astratte rispetto a quelle estere, «intende cercare una sorta di oggettività attiva, che non solo pretenda di restituire le cose in quanto tali ma le renda, con la stessa operazione, significative e leggibili»⁵. Questo avviene in modo particolare nell'uso delle fotografie in relazione a un testo scritto, di cui diventano parte complementare per farne un racconto d'attualità da pubblicare sulle riviste illustrate.

Infatti, con la grande espansione negli anni Venti della rotocalografia, una tecnica di riproduzione fotomeccanica che consentiva di riprodurre con buona qualità un alto numero di fotografie su carta di scarsa qualità, si diffondono in Europa e negli Stati Uniti riviste illustrate come la francese «Vu» (1928)⁶, nelle quali la fotografia ha un ruolo centrale, integrato in un processo di forte innovazione anche dal punto di vista grafico e

³ G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino, p. 212.

⁴ *Ibid.*, p. 214.

⁵ LUGON, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 206. A questo proposito per quanto riguarda l'ambito italiano, sia pure in relazione al solo tema della rappresentazione della povertà, si vedano le osservazioni in D. FORGACS, *Margini d'Italia. L'esclusione dall'Unità a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2015, pp. 43-47 (ed. or. *Italy's Margins. Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge University Press, Cambridge 2014).

⁶ Per approfondimenti sull'esperienza di «Vu» si veda M. FRIZOT, C. DE VEIGY, «Vu». *Le magazine photographique 1928-1940*, Éditions de la Martinière, Paris 2009. Per l'ambito americano è interessante notare come caso esemplare in relazione alle riviste illustrate quello di Walker Evans studiato da D. CAMPANY, *Walker Evans. The magazine work*, Steidl, Göttingen 2014.

dell'impaginazione. Una pur rapida ricognizione di queste riviste evidenzia come le tendenze in atto nelle mostre e nelle pubblicazioni dedicate alla fotografia vi si riflettano ampiamente, diventando i rotocalchi il vero luogo privilegiato della grande diffusione di massa della fotografia, dove le nuove tendenze moderniste o della Nuova Oggettività coesistono con la tradizione pittorialista, specialmente in ambito italiano. Inoltre nei rotocalchi la fotografia può riconfigurarsi nella sua significazione in relazione al testo scritto di cui fa parte, all'impaginazione e alla didascalia o al titolo che il redattore le conferisce.

2. «L'Illustrazione» (1929-1930)

Il primo rotocalco italiano è «Il Secolo Illustrato» pubblicato da Mondadori che adotta la nuova tecnica di stampa nel 1925 e che ne cederà la proprietà, insieme ad altre testate, a Rizzoli nel 1927⁷.

Rizzoli si colloca come l'editore principe dei rotocalchi illustrati, con una strategia comunicativa innovativa a tutto campo che cerca di coprire con diverse testate e costanti rimodulazioni delle formule editoriali tutto le tipologie di pubblico possibili. Tra la seconda metà degli anni Venti e il 1930 l'editore Rizzoli presenta le seguenti pubblicazioni, oltre al citato «Il Secolo Illustrato»: «Piccola» «Cinema Illustrazione» (nata nel 1930), «L'Illustrazione» e «Il Secolo XX» nel quale si fonderà nell'ottobre 1930 «L'Illustrazione».

Proprio «L'Illustrazione», nato nel 1926, rappresenta uno straordinario caso di studio esemplare perché nel breve arco temporale tra il 1929 e il 1930, prima di essere inglobato dal «Il Secolo XX», il rotocalco si modifica nel formato, nell'impostazione grafica, nell'uso del colore e della fotografia, e nel taglio di articoli e rubriche in sintonia con quanto sta avvenendo nel panorama internazionale coevo, con particolare riferimento ai modelli francesi. Alla sua direzione nel biennio considerato si succedono Aldo Molinari, Enrico Cavacchioli e Casimiro Wronowski e soprattutto vi lavora tutta la

⁷ Sulla diffusione della stampa a rotocalco in Italia e i rapporti con la fotografia rimando a *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti, I. Piazzoni, Atti del convegno (Milano, 2-3 ottobre 2008), Cisalpino, Milano 2009; e a B. CINELLI ET AL., *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano 2013. Per quanto riguarda l'esperienza di «Il Secolo Illustrato» si veda R. DE BERTI, «La settimana del mondo su un metro quadrato di carta»: la fotografia in «Il Secolo Illustrato» tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta, in *La fotografia come fonte di storia*, a cura di G. P. Brunetta, C.A. Zotti Minici, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 2014, pp. 129-154.

squadra di giovani scrittori che sono alle dipendenze della Rizzoli o collaborano alle sue diverse testate. In particolare è da ricordare il grande apporto di Cesare Zavattini, vero futuro motore innovatore di tutta la stampa illustrata di Rizzoli, che dal numero del 22 settembre 1929, in coincidenza con il rinnovamento della veste grafica e del formato di «L'Illustrazione»⁸, inizia la propria collaborazione con la rubrica ... *Novecentodue* e che vi pubblicherà molti altri testi: da brevi racconti come *Sul Duomo*, *Giardini pubblici* o *Donne al volante: incrocio pericoloso* ad articoli di critica cinematografica firmati con i suoi diversi pseudonimi (in particolare Don X)⁹. Accanto a Zavattini troviamo letterati e intellettuali molto attivi anche nell'ambito più strettamente giornalistico come Raffaele Carrieri, con i suoi articoli da Parigi, Vincenzo Costantini per gli scritti d'architettura, Ambrogio Caccia Dominioni, Giuseppe Mormino e Alfredo Segre con i loro reportage dai luoghi più lontani ed esotici del mondo (Figg. 1-2). Inoltre si contano interventi sugli argomenti più vari: dai paesaggi pittoreschi italiani a luoghi e aspetti della vita quotidiana nelle città, dal racconto dei lavori più umili (*Mezz'ora col primo che capita*) alle corrispondenze dalle principali capitali europee: a firmarli è – senza essere un elenco esaustivo – una galleria di autori come Giovanni Battista Angioletti, Antonio Aniante (pseudonimo di Antonio Rapisarda), Massimo Bontempelli, Mario Bonfantini, Paolo Buzzi, Mario Buzzichini, Mario Casalino, Umberto Vittorio Cavassa, Enrico Emanuelli, Enrico Falqui, Piero Gadda, Antonello Gerbi, Carlo Otto Guglielmino, Arturo Loria, Guido Mazzali, Lavinia Mazzucchetti, Gian Gaspare Napolitano, Lino Pesaro, Vittorio Racca, Mario Serandrei. Dai nomi citati si può capire come siano rappresentate le principali correnti letterarie dei primi tre decenni italiani del Novecento, dalla più flebile eco futurista al prevalente rondismo e post-rondismo fino al novecentismo di Bontempelli con il suo realismo magico. Certamente, tutti sono accomunati dal desiderio di entrare in relazione con la modernità culturale europea. In molti casi viene pubblicato un

⁸ Con il numero 22 del 22 settembre 1929 la rivista riprende le pubblicazioni dopo circa tre mesi di sospensione (il numero 21 era dell'1 giugno) conservando la direzione di Aldo Molinari, cui subentrerà, dal numero del 27 ottobre, Enrico Cavacchioli; entrambi furono affiancati come redattore capo da Filippo Piazzi. Si tratta di un rinnovamento significativo che porta la fogliatura da 8/12 pagine a 16 e che punta decisamente verso la creazione di un rotocalco dal taglio moderno con un buon numero di fotografie integrate con i testi d'impronta giornalistica. Nell'analisi che segue ci si concentrerà particolarmente su quest'ultimo arco temporale di «L'Illustrazione».

⁹ Sulla collaborazione di Zavattini a «L'Illustrazione» si veda C. ZAVATTINI, *Dite la vostra. Scritti giovanili* (a cura di G. Conti), Guanda Editore, Parma 2002, pp. 76-79. Nel volume sono ripubblicati gli interventi di Zavattini nella rubrica *Novecentodue* e altri racconti brevi, senza però le fotografie che li accompagnavano e di cui erano parte integrante.

testo inedito, che poi uscirà successivamente in altre riviste o raccolte. In genere si tratta di servizi di una o due pagine accompagnati da fotografie che illustrano il tema trattato. Purtroppo solo molto raramente nelle didascalie sono indicati gli autori degli scatti o l'agenzia fotografica, ma tra le scarse occorrenze si segnalano firme molto attive a Milano negli anni tra le due guerre, come Ferdinando Pasta¹⁰, Egidio Scaioni, Bruno Stefani. Con ogni probabilità per le fotografie dall'estero sono utilizzate quelle di agenzie internazionali, che arrivavano a centinaia nelle redazioni di giornali e riviste, anche se poi la censura fascista esercitava i propri controlli.

Come si è detto, il biennio considerato è, dal punto di vista della storia della fotografia, decisivo, con la convivenza di diversi orientamenti; e «L'Illustrazione» presenta chiaramente l'eco di quanto avviene in campo internazionale, tanto da dare conto con un servizio firmato da Antonello Gerbi dell'8 dicembre 1929 della tappa berlinese della mostra *Film und Foto*. Il servizio, su due pagine, è illustrato con tre fotografie di Moholy-Nagy presenti in mostra («L'attrice berlinese Ellen Frank»; «Vele al vento»; «Balconi») e una di Sasha Stone («Cartoteca»); a testimonianza della rilevanza data all'avvenimento la copertina dello stesso numero riporta una foto a tutta pagina di Sasha Stone («Sole») e la seguente didascalia: «Alla Mostra "Film und Foto" di Berlino. Di questa mostra e delle novità e curiosità fotografiche che v'erano esposte, si discorre ampiamente alla pagina sette»¹¹.

Le osservazioni di Gerbi sulla mostra sono di grande interesse perché danno conto degli orientamenti del mondo intellettuale italiano più avanzato in relazione alla fotografia. Gerbi predilige la fotografia diretta, «quella devota al vero», come le fotografie scientifiche, documentarie, di monumenti d'arte, di attualità, di polizia; mentre è critico con quelle che inclinano «verso il pittoresco a buon mercato (specialmente in Francia); verso l'astratto e l'oscuro intenzionale, come i "fotogrammi" spiritici di Man Ray, [...] verso la scenetta di genere (Krull), [...] verso la ingegnosità propagandistica (*fotocomposizioni* di Grosz, ecc.) e verso il cinematografo (i russi specialmente)»¹². D'altro canto ritiene che nella mostra ci siano cose eccellenti:

¹⁰ Di Ferdinando Pasta in particolare si segnala uno dei rari casi di servizio fotografico firmato, dal titolo *Il terremoto nel Vulture*: a tutta pagina, è costituito da cinque immagini, il cui autore è indicato come «(Fot. Pasta – Servizio esclusivo per "L'Illustrazione")». Si tratta di un vero e proprio reportage senza testo, cui è dedicata anche la copertina del numero, accompagnato solo da brevi didascalie di commento alle fotografie che raccontano il dopo-terremoto: «L'Illustrazione», 1930 (31), 3, p. 13.

¹¹ «L'Illustrazione», 1929 (33), p. 1.

¹² A. GERBI, *Ritratto delle cose di Germania. La Mostra "Film e Foto"*, «L'Illustrazione», 1929 (33), p. 10.

«I tedeschi, in particolare, si servono dell'obbiettivo come di uno strumento penetrante e analitico che disintegra gli aspetti abituali delle cose e ne scopre strutture, ombre, angoli e trame incredibili. [...] Ma non si pensa a cavillose riserve davanti al *Gazometro* di Bruehl (Nuova York), che nel suo scorcio verticale appare gonfio di un faticoso respiro; al paesaggio lunare che nella scuola di Halle è stato scoperto fotografando delle scodelline di carta per *fondants*; ai tubi, ai porti, alle macchine, alle ciminiere, vivi e superbi nella nudità – “essenziale” direbbe un esteta – del loro stile (Weston, Sheeler, e in genere gli americani); alle creste di ghiacciaio che la luce illumina in una cartoteca; all'inerzia stanca di una tastiera di macchina da scrivere (Steiner), all'orgoglio dei grattacieli a gradinate puntanti verso il sole, alla limpida intensità di tante nature morte (e qui starebbe meglio la parola tedesca, *Stilleben*, vita silenziosa). Una stoffa sgualcita, la mano di uno scultore, dieci maschere in fila, una forchetta che non trova nel piatto più nulla da inforcare e se ne sta sull'orlo, delusa e dispettosa: ecco delle vere, delle *belle* fotografie, ecco gli elementi, se non forse di un'arte nuova, di un nuovo amore delle cose»¹³.

Per Gerbi l'occhio della macchina fotografica è in grado di leggere e di restituire all'osservatore un significato più profondo dell'immagine, che va oltre i semplici contorni realistici. A dimostrazione della predilezione di Gerbi per un certo tipo di fotografia e di come quest'ultima possa essere integrata con il testo scritto, si può ricordare un suo reportage dalla Germania sulle officine Klingenberg, che forniscono l'energia elettrica a Berlino, pubblicato il 23 febbraio 1930. Le due pagine del servizio sono occupate da ben otto fotografie (Fig. 3), di cui tre attribuite in didascalia a Sasha Stone, che hanno come soggetto l'imponenza delle ciminiere e i grandi macchinari installati all'interno della centrale, e che riprendono, almeno nel caso della fotografia con le ciminiere, l'immagine che lo stesso Stone pubblica nel volume fotografico *Berlin in Bildern* pubblicato nel 1929 insieme ad Adolf Behne. Il testo di Gerbi unisce alla descrizione delle imponenti macchine e del funzionamento della centrale una dimensione letteraria che guarda oltre la mera oggettività descrittiva e che lascia al lettore e osservatore delle fotografie immaginare anche quello che la fotografia apparentemente non mostra:

«Davanti alle caldaie e ai generatori si poteva dire: le macchine di *Metropolis* sono giocattoli in confronto [...]. Si ha l'impressione che la civiltà delle macchine appartiene al regno dello spirito come una

¹³ Ivi.

religione o una lingua, e che perciò anche un congegno può avere un significato eterno, così come un'opera d'arte o un'azione di stato [...]. Non è pittoresca, questa vita delle macchine, non è scenografica. Nelle illustrazioni non vedrete il solito affaccendarsi degli uomini intorno agli apparecchi. Strenua e segreta è la loro attività»¹⁴.

Sulla stessa lunghezza d'onda di Gerbi per quanto riguarda le riflessioni più generali sulla fotografia appare uno scritto di Mario Serandrei *Intorno alla fotografia. Primi appunti* (Fig. 4), del 12 luglio 1930¹⁵, ivi pubblicato per la prima volta a dimostrazione di come «L'Illustrazione» sia un luogo rilevante di riflessione sulla fotografia.

Per Serandrei la fotografia non rientra nell'estetica delle vecchie arti e non riproduce la realtà in modo piatto: basta guardare alle riviste illustrate con le fotografie d'attualità per capire come

«Le cose e gli avvenimenti colti dall'obbiettivo acquistano forza ed evidenza particolari, che non possedevano nella loro naturale realtà; senza alcun speciale artificio, la realtà assume nella fotografia valori nuovi, in parte anche imprevisi [...] noi non crediamo a un semplice tecnicismo fotografico rivolto alla ripresa della realtà, quale essa sia, ma bensì a una tecnica sorretta da una chiara comprensione dei valori insiti negli oggetti da fotografare, valori di ordine puramente architettonico (struttura fisica) o di significato e di contenuto (morali, sociali, ecc.). [...] Vogliamo sperare che non saremo accusati di "realismo". Il realismo letterario e artistico in genere, che si era proposto di essere cronaca e "fotografia" non è mai riuscito (o è riuscito male) ad essere così ed è caduto nel vecchio romanticismo quando non è stato piatta e noiosa descrizione. Bisogna convincersi, insomma, che la fotografia è un fatto del tutto nuovo e importantissimo che viene a interessare direttamente l'attività spirituale contemporanea»¹⁶.

L'articolo è poi illustrato da quattro esempi di fotografie con relative didascalie che vogliono dar conto di tipologie diverse: dal ritratto ottocentesco di una poetessa alla moderna arte del ritratto con una foto di Arturo Bragaglia che riprende «una nota scrittrice»; dalla fotografia scientifica di una mantide

¹⁴ Id., *Ritratto delle cose di Germania. Klingenberg*, «L'Illustrazione», 1930 (8), p. 9.

¹⁵ Sottolineo l'importanza della data, perché l'articolo è ripubblicato praticamente identico nella rivista di Blasetti «Il Cinematografo» il 30 settembre 1930; e poi ancora in «Tevere» il 15 ottobre con il titolo «L'Arte» *Fotografica*: ciò a dimostrazione di come la rivista non riciclasse il già pubblicato, ma spesso fosse un luogo di prima pubblicazione. Cfr. *Mario Serandrei. Gli scritti. Un film. Giorni di gloria*, a cura di L. Gaiardoni, Scuola Nazionale di Cinema – Il Castoro, Roma 1998, pp. 278-280.

¹⁶ M. SERANDREI, *Intorno alla fotografia. Primi appunti*, «L'Illustrazione», 1930 (28), p. 7.

molto ingrandita («fotogramma di un film L.U.C.E.») al «pathos fotografico con la fotografia di una scena di massa del film *Atlantic* di É.A. Dupont»¹⁷.

3. *Il racconto d'attualità*

Se Gerbi e Serandrei riflettono sulla natura e l'utilizzo della fotografia, nella rivista troviamo, accanto alle consuete pagine dei rotocalchi dedicate a una serie d'immagini di cronaca dal mondo e degli avvenimenti della settimana (Fig. 5), l'interessante uso delle immagini per illustrare brevi racconti d'attualità sugli argomenti più vari, privilegiando le notazioni di costume.

Si preferisce qui utilizzare il termine «racconto d'attualità» a quello di reportage per sottolineare la dimensione letteraria di questi articoli, nei quali alla firma del testo molto raramente si accompagna quella dell'autore degli scatti fotografici, anche se è prevedibile che l'impatto emozionale delle immagini fotografiche sulla gran parte dei lettori sarà stato maggiore di quello dei testi scritti. Si tratta di una forma ibrida che prepara il passaggio a quel fotogiornalismo che in Italia si affermerà negli anni Quaranta e Cinquanta a partire dalla rivista «Tempo» (1939), con autori come Federico Patellani¹⁸.

In «L'Illustrazione» si possono individuare due grandi strategie di utilizzo delle fotografie che accompagnano i racconti di attualità: una in cui le fotografie sono un prolungamento del testo, quasi un commento informativo ulteriore, ma con un certo grado d'indipendenza dallo scritto e didascalie autonome; l'altra nella quale le fotografie sono parte integrante del racconto perché le didascalie riprendono con una citazione diretta brevi frasi dello scritto.

Un esempio della prima tipologia è il racconto di Massimo Bontempelli *Luci a Parigi* (Fig. 6): nel testo lo scrittore ricorda in prima persona l'esperienza della profonda trasformazione subita da Montmartre, per ritrovarsi alla fine del breve racconto nella notte parigina e scoprire «d'un tratto la vera natura dell'architettura moderna. La quale è eminentemente notturna; ed è costituita dai giochi infiniti e dalle sorprese delle pubblicità luminose che respirano e battono il cuore sugli sfondi bassi ove i fastigi

¹⁷ Ivi.

¹⁸ Per approfondimenti sull'importante figura di Patellani in relazione alla nascita in Italia del fotogiornalismo si rimanda, fra gli altri, al recente studio *Federico Patellani. Professione fotoreporter*, a cura di K. Bolognesi, G. Calvenzi, Museo di Fotografia Contemporanea – Silvana Editoriale, Milano 2015.

delle case si confondono con la tenebra rossastra scesa dal cielo»¹⁹. Le ben otto fotografie che incorniciano il testo di Bontempelli in un montaggio di grande dinamismo raccontano proprio i luoghi e le persone che abitano la notte parigina, alternando esterni e interni di locali come Le Dôme, il Lido, il Dancing della Rotonde, il Moulin Rouge, la vetrina di un fiorista, la manutenzione di «un antiquato fanale a gas» e infine la «visita ufficiale alle “Halles”, la notte dell'Epifania: l'allegria compagnia dei membri “del Comune libero del Vecchio Montmartre”»²⁰.

Un esempio della seconda tipologia è rappresentato dal racconto *Vitrine* di Carlo Otto Guglielmino (Fig. 7), nel quale i pensieri di un *flâneur* davanti a delle vecchie vetrine di periferia sono accompagnati da fotografie con didascalie che citano lo stesso testo: «“Vitrine”... abbandonate in ombra e in solitudine»²¹. Le fotografie riprendono le note immagini di Atget che proprio negli stessi mesi stanno conoscendo una grande fortuna internazionale.

Ad accomunare entrambe le tipologie, al di là della funzione delle fotografie, è il fatto che i testi nella maggior parte dei casi non siano dei reportage intesi come inchieste puramente informative e dallo stile asciutto, ma quasi sempre si caratterizzano come racconti con una forte mediazione poetico-lirica nell'uso del linguaggio unita all'indagine di costume o di osservazione della trasformazione in atto della realtà urbanistica e sociale.

Il letterato diventa giornalista sociale, osservatore a volte in prima persona, altre volte in terza persona, come nel caso di Arturo Loria, collaboratore di «Solaria», con *Sotto la torre Eiffel* (Fig. 8) che, con l'espedito di una seduta spiritica tra Ercole e gli architetti che l'hanno costruita, la descrive, pur in forma poetica, nei suoi dettagli tecnici:

«Ercole (*con la clava*) Sì, vedo che la torre è leggera, che è aerea, che non può soffrire del vento il quale è reso vano dagli innumerevoli spazi tra ferro e ferro. Questo anch'io trovo ammirevole: disarmare Eolo offrendo il vuoto alla sua furia ch'ei non può frenare e vede andar dispersa. [...] Che trasparenza! Vedo la testa di ogni chiodo alle giunture e agli incroci dei ferri. Vedo una selva di sbarre, un labirinto magico, un miracolo in ogni punto»²².

Le due grandi fotografie che illustrano l'articolo hanno un taglio decisamente modernista, con riprese dal basso e dall'alto; e vale la pena ricordare le didascalie, che riprendono direttamente frasi del testo di Loria:

¹⁹ M. BONTEMPELLI, *Luci a Parigi*, «L'Illustrazione», 1930 (11), p. 8.

²⁰ Ivi.

²¹ C. OTTO GUGLIELMINO, *Vitrine*, «L'Illustrazione», 1930 (15), p. 10.

²² A. LORIA, *Sotto la torre Eiffel*, «L'Illustrazione», 1930, (16), p. 7.

«... E i quattro archi come sono grandi e slanciati: sembrano quattro porte trionfali»; «Un fiore matematico: ... la torre è leggera... è aerea...».

Un'importante notazione riguarda sempre le due fotografie, che ricordano in modo palese le famose immagini della *Tour Eiffel* scattate da Germaine Krull del 1927, che sono pubblicate anche su «Vu» per illustrare l'articolo del 30 maggio 1928 di Florent Fels *Dans toute sa force*.

È impossibile rendere conto qui dei tanti racconti di attualità presenti in ogni numero della rivista e che spaziano dall'Italia all'Europa, dagli Stati Uniti all'Africa e all'Asia, ma la domanda più in generale da porsi è: chi sceglieva le fotografie che accompagnavano i testi e quanto lo scrittore poteva esercitarvi un controllo? Difficile, allo stato attuale della ricerca, dare una risposta sicura: probabilmente per molti racconti si trattava di scelte redazionali, più o meno concordate con il giornalista-scrittore, se si escludono casi come quelli di Zavattini e di assidui collaboratori che potevano forse intervenire direttamente nelle scelte. In ogni caso si può osservare una coerenza stilistica fra scelta delle immagini e testi: a scritti che puntano sulle bellezze dei paesaggi italiani si accompagnano in genere fotografie di tradizione pittorialista, come nel caso di Piero Gadda, *Giro d'Italia senza guida. Cinque nidi sugli scogli*²³ (Fig. 9); mentre per racconti minimalisti come *Nature morte. Latteria* di Raffaele Carrieri (Fig. 10) si hanno fotografie documentarie essenziali in grado di evocare atmosfere che superano la pura rappresentazione dell'apparente mero dato realistico per cogliere, in tutta la loro intensità, la «vita silenziosa» degli avventori di una latteria.

Difficile perciò dare una definizione univoca delle tendenze fotografiche presenti in «L'Illustrazione», pur notando un progressivo orientamento verso lo «stile documentario», perché il carattere dominante è l'eterogeneità, l'ibridazione fra generi diversi che è quanto accade nel più complesso contesto del modernismo fotografico nella Parigi tra le due guerre, vero punto di convergenza di tutti i principali fotografi europei e americani²⁴. Per altro, l'influenza dei modelli culturali e visivi francesi è evidente nel rotocalco italiano e in particolare per il racconto d'attualità, che risente in molti casi delle esperienze di autori come Francis Carco e Pierre Mac Orlan e delle loro narrazioni della vita a Montmartre nei primi due decenni del Novecento. In particolare, studi recenti, come quello di Chéroux, hanno recuperato la nozione di «fantastico sociale» di Mac Orlan, per definire la produzione artistica europea degli anni tra le due guerre, dalla

²³ P. GADDA, *Giro d'Italia senza guida. Cinque nidi sugli scogli*, 1929 (23), p. 13.

²⁴ A questo proposito si veda C. CHÉROUX, *Du cosmopolitisme en photographie. Portrait de Paris en échangeur culturel*, in *Voici Paris. Modernités photographiques. 1920-1950*, a cura di Q. Bajac, C. Chéroux, Centre Pompidou, Paris 2012, pp. 31-41

letteratura al cinema, dalla canzone alla fotografia, caratterizzata da una forma d'inquietudine latente nelle persone a fronte della modernizzazione della vita urbana e delle sue contraddizioni, che trova nella fotografia dei segni molto evidenti:

«parce qu'elle rend parfaitement compte de l'inquiétude qui peut émaner des situations les plus banales: une ombre qui s'allonge sur un mur, un objet familier soudainement "depaysé" parce que vu sous un nouvel angle, un lieu connu étrangement transfiguré par la lumière blafarde d'un réverbère, etc.»²⁵.

Le stesse inquietudini sottolineate da Chéroux per la Francia sono presenti anche nell'articolo e nelle fotografie dell'articolo di Carrieri già citato. Carrieri è uno dei collaboratori più assidui della rivista e passa dalla rubrica *Nature morte* alle molte corrispondenze da Parigi per la rubrica *Ritratto delle cose di Francia* come, ad esempio, in *Montmartre* del 18 maggio 1930, dove le influenze del romanzo *Le quai des brumes* (1927) di Mac Orlan pubblicato nel 1927 sono evidenti per l'ambientazione a Montmartre e la descrizione dello storico locale *Au Lapin Agile*:

«Al *Lapin Agile*, il Gesucristo in croce, di cartapesta, annerito dal fumo del *Capsta*, guarda pietosamente una partita di pugilato fra pesi massimi del Sudan, schizzata accanto alla sua quinta costola. La *mère Lapin*, musa-stufa come ai tempi delle battaglie cubiste, è rimasta col dito medio sulla terza corda della cetra in cerca di un accordo... Ora non funziona più a carbone; ha nella pancia tre elementi di termosifone»²⁶.

Si può ricordare nella stessa rubrica anche l'articolo, sempre di Carrieri, *I Mercanti di pulci* del 6 luglio 1930, accompagnato da quattro fotografie che riprendono venditori più o meno improvvisati sparsi nelle strade di Parigi (Fig. 11).

Il termine di «fantastico sociale» può certamente essere utilizzato per definire molte immagini d'attualità di «L'Illustrazione»: quando si soffermano sulla descrizione di grandi macchinari delle centrali elettriche come nell'articolo *Ritratto delle cose di Germania. Klingenberg* di Gerbi; o sui momenti di lavoro degli spazzacamini nell'articolo *Lo stufaio* di Giuseppe Raimondi per la rubrica *Mezz'ora col primo che capita* (Fig. 12); o nello sguardo dalle guglie della cattedrale di Milano sulle persone che si muovono nella piazza sottostante nel testo di Zavattini *Io...e Milano. Sul Duomo* (Fig. 13).

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

²⁶ R. CARRIERI, *Ritratto delle cose di Francia. Montmartre*, «L'Illustrazione», 1930 (20), p. 15.

Per chiudere questa rapida carrellata sui racconti d'attualità e a dimostrazione dell'eterogeneità degli argomenti e dei contributi fotografici si può ricordare un altro intervento firmato da Carrieri: *Rapporto sul ferragosto* del 24 agosto 1930²⁷ (Fig. 14), nel quale il racconto tra l'ironico e il melanconico di una giornata di Ferragosto è accompagnato da una serie di fotografie d'impronta modernista con riprese da diverse angolazioni, dal basso e dall'alto, di situazioni di vita quotidiana: dal traffico cittadino al camion bloccato dalle pecore in una strada di campagna, dalla colazione all'aperto in un'osteria al solitario davanzale ripreso dall'interno di una casa in una fotografia di Bruno Stefani. Da notare è anche la grafica dell'impaginato, che presenta ben sette immagini ritagliate in diversi formati, come in una sorta di montaggio cinematografico d'avanguardia con un grande impatto visivo sul lettore/spettatore.

Ma per suggellare questa sintetica rassegna sul racconto d'attualità e il ruolo della fotografia ci si può soffermare su una straordinaria immagine (Fig. 15) posta come quarta di copertina nello stesso numero del servizio sul Ferragosto e che rappresenta probabilmente l'uscita delle maestranze da una fabbrica accompagnata dalla didascalia «Fin dalle prime ore del mattino...» (dalle cronache del Ferragosto) – L'avanguardia dell'armata cittadina abbandona le posizioni»²⁸. La fotografia è una perfetta sintesi di realismo e astrazione, che unisce struttura architettonica moderna e movimento della folla nella città come in una sinfonia urbana, e che emblematicamente sintetizza quell'ibridazione delle diverse tendenze del panorama culturale e fotografico europeo tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta che si è definito con il termine «fantastico sociale», ma per la quale si potrebbe anche usare la forse più divulgata nozione cinematografica di «realismo poetico», la cui eco si ritrova evidentemente anche in Italia, almeno in una rivista come «L'Illustrazione».

Purtroppo l'esperienza di «L'Illustrazione» si chiude da lì a poco con il numero del 5 ottobre 1930, congedandosi con parole che potrebbero essere prese come anticipazione della formula di rotocalchi futuri, nei quali il fotogiornalismo diventerà protagonista: «Interessare piacevolmente ed originalmente i lettori: gettando cioè rapidi sguardi e curiosi su ciò che accade nel mondo, lasciandone il commento alla penna di buoni scrittori informati e competenti: documentare con prontezza i fatti della cronaca con le migliori immagini fotografiche»²⁹.

Si può, allora, guardare oltre il caso esemplare di «L'Illustrazione», che pur nella sua breve vita, diventa un luogo privilegiato per lo studio della

²⁷ ID., *Rapporto sul Ferragosto*, «L'Illustrazione», 1930 (34), pp. 8-9.

²⁸ «L'Illustrazione», 1930 (34), p. 16. Purtroppo non è stato possibile, almeno per ora, identificare luogo e autore della fotografia anche se si potrebbe ipotizzare l'ambito tedesco.

²⁹ LA REDAZIONE, *Avviso*, «L'Illustrazione», 1930 (40), p. 2.

fotografia in Italia in un momento cruciale per almeno quattro aspetti, qui non in ordine di priorità.

Il primo è la volontà di operare sul piano dell'estetica e della teoria della fotografia da una posizione innovativa e non compromissoria rispetto alla tradizione nazionale, come dimostrano gli interventi di Gerbi e Serandrei. In secondo luogo si evidenzia l'intento di applicare un modello di lettura del reale che conglobi l'apporto dei letterati, primi sociologi della società di massa, e le immagini fotografiche. Un terzo punto è il desiderio di proporre un nuovo occhio sul mondo capace di fare sintesi tra passato e presente, architettura e arte, cronaca e storia. Infine, l'eredità ideale di questa rivista, che con le problematiche da essa poste, costituisce l'inconscio del dibattito e della prassi sulla fotografia e i rotocalchi per oltre quindici anni a venire.

Luisella Farinotti (IULM)

Pensare per immagini.
*Il (foto)amatore come figura della modernità estetica*¹

«Il fotografo è un collezionista insensato»
Walker Evans

1. *Modi di vedere*

Già negli anni Venti del Novecento il valore artistico della fotografia è individuato nella capacità di «trasformare la visione umana»². È certo una lettura in linea con la rivoluzione delle avanguardie, con l'idea della pratica artistica come azione in grado di modificare il mondo, quanto meno i modi di pensare e di vedere. Anche la teoria, in quegli stessi anni, riconosce alla fotografia, e al cinema, un ruolo fondamentale nel costruire un nuovo regime visivo. Si tratta di «quella grande revisione dell'inventario percettivo che cambierà ancora e in modo imprevedibile la nostra immagine del mondo»³, di cui scrive Benjamin nel 1928 individuando i contorni di una mutazione dall'enorme portata epistemologica e sociale. È una svolta percettiva che corrisponde alle nuove forme dell'esperienza definite dalla modernità tecnologica, in una sorta di accordo estetico-cognitivo – o di «incorporazione mimetica»,

¹ Ringrazio La Fondazione Piero Portaluppi, e in particolare il dott. Ferruccio Luppi e Maria Mauti, per la disponibilità e l'attenzione con cui hanno seguito le mie ricerche, mettendomi a disposizione tantissimi materiali, comprese le fotografie presenti in questo intervento. Più che un ringraziamento debbo a Linda Fregni Nagler che mi ha presentato le 'signorine in cornice', preziosa presenza nella sua ricchissima collezione di fotografie ottocentesche. Alle sue riletture artistiche e alle sue scoperte sono debitrice, come dell'uso delle sue immagini in questo saggio.

² È, ad esempio, la posizione della *Neue Sehen* e di Laszlo Moholy-Nagy. Per un'analisi di questa posizione cfr. O. LUGON, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Édition Macula, Paris 2001; trad.it. *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Electa, Milano 2008.

³ W. BENJAMIN, *Neues von Blumens*, [1928]; trad. it. *Novità sui fiori*, in ID. *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. PINOTTI, A. SOMAINI, Einaudi, Torino 2012, p. 221.

come sostiene ancora Benjamin⁴ – con il moltiplicarsi delle stimolazioni visive e nervose nelle società industrializzate. Fotografia e cinema hanno un ruolo essenziale in questa trasformazione non solo come parte e sintomo dell'esperienza moderna della perdita del sensibile, del frantumarsi dell'integrità percettiva e corporea, ma anche nel costruire una nuova relazione sensoriale con il mondo e con le stesse immagini.

Veri e propri dispositivi in grado di orientare le forme d'azione dello sguardo, fotografia e cinema stabiliscono la grammatica del visibile, istruendo il processo di assimilazione dei nuovi modi di vedere. È una capacità di riconfigurazione che agisce a partire da forme di adattamento dei codici visivi precedenti e che spesso sfrutta analogie figurative, in una sapiente mescolanza di elementi estranei e familiari. Le «istruzioni d'uso» possono essere esplicite, come in questo *tintype* americano (*east coast*), databile tra il 1860 e il 1890 (Fig. 1). In un interno – con tanto di stucchi e decorazioni alle pareti – due giovani donne in figura intera, inquadrare frontalmente, reggono un quadro che ritrae due ragazze, in realtà presenti in carne e ossa dietro la cornice. È un esempio ricorrente in quella stagione – un vero e proprio tema figurativo – di «messa in scena dello sguardo», cioè del modo in cui debbono essere guardate le fotografie. L'assimilazione al quadro, con tanto di cornice e nascondimento grossolano del fuori campo, l'indice puntato della figura sulla sinistra, a rafforzare lo sguardo in camera delle donne «nel ritratto», tutto funziona come un ingenuo «manuale di lettura»: è un'immagine che costruisce un ordine percettivo, o meglio, lo «istruisce». È quanto ritroviamo anche in quest'altra fotografia (Fig. 2), una *cabinet card* dello stesso periodo, sempre americana. Qui l'ordine compositivo è più complesso, in un regime di specularità tra le tre donne incorniciate e le tre assistenti che contribuiscono all'attenta costruzione della messa in scena: è lo sguardo

⁴ Ci riferiamo al concetto benjaminiano di «innervazione» come forma di adattamento e di incorporazione della tecnologia. Si tratta di una sorta di facoltà mimetica, un modo di assimilazione capace di aprire una nuova dimensione percettiva dell'esperienza che non oppone più uomo e macchina, soggetto e tecnica. L'analisi benjaminiana delle nuove forme di percezione, in cui alla contemplazione si sostituisce una più ampia sollecitazione sensoriale, appare fondamentale nel cogliere una sorta di risposta fisiologica, antropologicamente fissata, al moltiplicarsi delle stimolazioni nervose nelle moderne società tecnologiche. Per la comprensione di quest'aspetto del pensiero di Benjamin e, in generale, del dibattito teorico sul costituirsi dell'esperienza moderna, rinviamo agli studi di Miriam Hansen, in buona parte raccolti nel suo ultimo volume, *Cinema & Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2011; trad. it. *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Johan & Levi, Monza 2013.

di queste ultime, rivolto all'interno, verso il quadro, a indicare all'osservatore «dove» guardare, rafforzando l'effetto di contenimento e direzionalità della cornice. Anche il nascondimento del corpo è meno grossolano – al posto del telo che maschera malamente le gambe nel *tintype*, qui c'è un mobile coperto da un drappo, su cui poggia il quadro; l'inquadratura più stretta, concentrata sui volti, favorisce ulteriormente il gioco di illusione – identico è però l'obiettivo: disciplinare lo sguardo, educare a un «modo di vedere» attraverso l'assimilazione e l'adattamento di una forma figurativa precedente. L'atto di visione, come traccia inscritta nel testo, rende tangibile l'osservatore educandolo non solo a vedere, ma anche a riconoscersi «nelle» e «come» immagine. È proprio questa visibilità del soggetto a se stesso, come osservatore e produttore di immagini prima ancora che come oggetto di rappresentazione, a favorire quell'incorporazione della tecnica su cui si costruisce la nuova visione e il nuovo «attore dello sguardo». È in questo gioco di specchi, in questo intreccio molto complesso e insieme 'naturale' di appropriazione, riconfigurazione, adattamenti e invenzioni che si costituisce un nuovo regime percettivo che la camera registra e nel contempo contribuisce a definire⁵.

Queste fotografie – che appartengono all'archivio di Linda Fregni Nagler, un'artista visiva il cui lavoro parte spesso da una rilettura della fotografia ottocentesca⁶ – svelano l'atto fotografico come «rapporto tra visibilità e nascondimento», un rapporto che è sempre il risultato di una «visione», cioè di una forma dello sguardo culturalmente definita. Ai nostri occhi queste immagini smascherano l'apparenza: prevale l'evidenza della messa in scena – le mani che reggono la cornice, le gambe infagottate sotto il telo – mentre allora si vedeva soprattutto il quadro, in una naturale accettazione della messa in scena, come un codice della rappresentazione che viene

⁵ Inevitabile il rinvio alla lettura di Deleuze della categoria foucaultiana di dispositivo come «groviglio» in cui un certo modo di pensare il reale e il visibile si accorda a una tecnica e a una capacità di adattamento del soggetto. Cfr. G. DELEUZE, *Che cos'è un dispositivo?* (1989), in ID., *Due regimi di folli e altri scritti*, Einaudi, Torino 2010, pp. 279-287. Su questi temi si rinvia anche al fondamentale J. CRARY, *Techniques of the Observer*, MIT, Cambridge (Mass.) 1990; trad. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013.

⁶ Linda Fregni Nagler (Stoccolma, 1976) è un'artista visiva il cui lavoro è spesso una rilettura di archivi fotografici, soprattutto della seconda metà dell'Ottocento, che lei stessa raccoglie e organizza. Tra le sue ultime opere, *The Hidden Mother*, presentato alla 55. Biennale d'Arte di Venezia nella sala curata da Cindy Sherman all'interno de *Il Palazzo enciclopedico*. L'installazione è costruita a partire da una collezione di oltre mille fotografie, ferrotipi, stampe all'albumina che vanno dalla metà dell'Ottocento ai primi del Novecento che l'artista ha raccolto in circa sette anni di ricerche, dal 2006 al 2013.

applicato anche alla realtà fotografica, con tutta la sua evidenza materiale⁷.

È importante sottolineare come questo processo di educazione visiva passi anche attraverso la fotografia anonima, misura della profondità e dell'ampiezza della trasformazione in atto: sono proprio i gesti comuni e qualunque – in questo caso di professionisti sconosciuti – a restituirci il valore epistemologico di questo cambiamento.

2. *Impalcature dello sguardo: Piero Portaluppi, foto/cine amatore*

All'interno di quest'ordine anonimo e comune di assimilazione del nuovo lessico visivo, un ruolo determinante ha una figura a lungo considerata marginale nella storia delle immagini, quella dell'amatore⁸. Punto terminale nei processi di diffusione e di appropriazione di una pratica che è una tecnica, ma è anche un linguaggio, cioè una forma di relazione con il mondo e di costruzione del visibile, il (foto/cine)amatore – come sostiene Laurence Allard – è una figura della modernità estetica: «attore» e non solo spettatore di una «visione», organizzatore di uno sguardo e, insieme, di una nuova esperienza della memoria personale e familiare⁹. È questo «gesto di appropriazione» non solo di un dispositivo, ma di una nuova dimensione percettiva dell'esperienza che quel dispositivo contribuisce

⁷ La fotografia di studio e di atelier di questo periodo rafforza e legittima il ricorso alla posa. Siamo molto lontani da quella codificazione dell'antiretorica che segnerà l'estetica dell'istantanea fotografica, con la sua ricerca della spontaneità naturale.

⁸ Privilegiamo qui il termine amatore al più comune «dilettante», per indicare una pratica certo legata al diletto, non finalizzata al commercio, ma i cui interessi non si esauriscono nella gestione del tempo libero, in cui la componente testimoniale e documentaria è altrettanto rilevante, così come la passione per la tecnica e per la macchina. Sui diversi tipi di dilettantismo, legati a fasi e ordini sociali diversi, si rinvia all'analisi di P. SORLIN, *Les fils de Nadar. Le « siècle » de l'image analogique*, Nathan, Paris 1997; trad.it. *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino 2001, in particolare pp. 61-80. Sulla fotografia amatoriale si vedano anche: *Un art moyenne: essai sur les usages sociaux de la photographie*, a cura di P. Bourdieu, Minuit, Paris 1965; trad. it. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, a cura di P. Bourdieu, Guaraldi, Rimini 2004; R.M. CHALFEN, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green 1987; trad. it. *Sorrida prego! La costruzione visuale della vita quotidiana*, Franco Angeli, Milano 1997; M. HIRSH, *The Family Gaze*, University Press of New England, Hanover 1999.

⁹ Laurence Allard analizza le trasformazioni e gli slittamenti semantici del termine amatore: dal collezionista enciclopedico dell'era della cultura della curiosità (fino al secolo dei Lumi), all'esperto di una tecnica dell'era moderna, l'amatore fa della passione un gesto di appropriazione. Cfr. L. ALLARD, *L'amateur: une figure de la modernité esthétique*, in «Communications», 1999 (68), *Le cinéma amateur*, a cura di R. Odin, pp. 9-25.

a definire, a rendere l'attività amatoriale fondamentale per ricostruire il regime visivo della modernità, per comprendere il passaggio estetico-cognitivo promosso dalla fotografia e dal cinema. Sotto molti aspetti il foto/cine-amatore è «la» figura di questo processo: è il corpo «comune» di un nuovo sguardo, fuori da ogni retorica del genio, dell'artista, dell'eccezionalità dell'impresa. La sua ricerca di una competenza operativa e tecnica, di un'appropriatezza gestuale e visiva, è il segno di una sensibilità tutta moderna per le macchine come strumenti del cambiamento.

L'attività degli amatori – soprattutto nella prima fase di grande diffusione che nel nostro paese si colloca tra fine Ottocento e inizi del Novecento – è per molti versi un'attività pionieristica, pur non avendo i caratteri né di avanguardia sperimentale – è semmai la cifra di un linguaggio «comune», nel senso pieno del termine – né di certo eroismo ardimentoso che si lega alla leggenda dei primi operatori o di certo fotografi.

Non appare certo come un avventuroso esploratore dello sguardo Piero Portaluppi in questa immagine del 1957 che lo ritrae con l'inseparabile Bolex Paillard 16mm (Fig. 3). È questo uno dei suoi ritratti «ufficiali», a quasi 70 anni, a cui amava consegnare la sua immagine, molto vicina all'immaginario borghese dell'uomo di mondo, attrezzato ad affrontare la modernità con l'armamentario più aggiornato. Eppure quest'uomo con la macchina da presa, questo impettito borghese che regge fiero la sua arma, è per molti versi il perfetto esemplare di una stagione in cui la tecnologia diviene una forma di possesso del mondo, oltre che un indizio di status. L'intreccio di formazione, cultura tecnica, condizione sociale ed economica, posizione istituzionale e carica pubblica rendono Piero Portaluppi un caso emblematico di un processo di modernizzazione molto più vasto, che ha nella tecnica la sua cifra.

Laureato in Architettura nel 1910, a 22 anni, con tanto di medaglia d'oro del collegio degli ingegneri e degli architetti, inizia subito la carriera universitaria appoggiato da Gaetano Moretti, di cui è uno degli allievi più amati. Nel 1939 diventa Preside della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, ruolo che manterrà fino al 1945 quando verrà sospeso per essere poi reintegrato nel 1948, per restare in carica fino alla fine della carriera, nel 1963. La posizione accademica e istituzionale rafforza la rete di relazioni che Portaluppi costruisce negli anni e che gli garantisce non poche commesse. È responsabile del Padiglione italiano all'Esposizione Universale di Barcellona del 1929 e dei padiglioni dell'Alfa Romeo e della Pirelli alla Fiera di Milano (1928), cioè dell'avanguardia industriale del paese. Sempre a Milano, nel 1930 realizza il Planetario Hoepli e l'anno successivo avvia

il lungo restauro di Santa Maria delle Grazie a cui si dedicherà ancora nel dopoguerra, in seguito ai bombardamenti. L'attività nel restauro e nella trasformazione di edifici storici è una parte rilevante del suo lavoro: solo nella sua città si occupa, tra i tanti progetti, del complesso Braidense e della Pinacoteca di Brera (1919-1925 e poi 1946-1963); della Ca'Granda, sede dell'Università degli Studi (1939-1943 e poi 1949-1970); della trasformazione del Monastero di San Vittore nel Museo della Scienza e della Tecnica (1947-1953), della Piccola Scala (1949-1955). Realizza importanti edifici pubblici e privati, come il Palazzo della Banca Commerciale Italiana (1928-1932), casa Crespi in corso Venezia (1927-1930), il Palazzo dell'Arengario (1937-1942), Villa Necchi-Campiglio (1932-1935); suo è il disegno del sagrato del Duomo (nel 1929 e poi ancora nel 1964). Ma è soprattutto il legame con la grande borghesia industriale lombarda a definirne il percorso e a tracciarne il destino professionale. Determinante il rapporto con Ettore Conti – il pioniere dell'industria elettrica italiana – di cui sposa la nipote prediletta Lia¹⁰.

Alle centrali idroelettriche progettate per la Società di Conti in Val Formazza, ai confini tra Svizzera e Piemonte, si lega la fama di Portaluppi come architetto visionario: sono forse l'esempio più limpido di una libertà compositiva che si accorda perfettamente agli obiettivi funzionali. È qui che si rivela l'originale temperamento d'artista di questo architetto interessato da sempre al disegno, alla caricatura e al gioco, il cui estro virtuosistico e sovrabbondante, certo lontano dalla sobrietà stilistica del maestro Moretti, sembra trovare il giusto respiro. Padre dell'architettura razionalista – Rogers e Belgioioso sono suoi allievi – se ne distacca in un «pacato modernismo», molto lontano dal funzionalismo geometrico della miglior architettura degli anni Trenta. L'eclettismo in Portaluppi non è solo una cifra compositiva – la combinazione ardita di stili e ornamenti diversi, l'accostamento inusuale che capovolge l'ordine consueto e rivela qualità impreviste – ma un tratto di carattere, la forma di un temperamento dalle mille attitudini e dai tanti interessi: vignettista, disegnatore satirico, appassionato enigmista, grande animatore di feste e tornei – per cui crea inviti, disegna i programmi e i trofei – l'architetto milanese costruisce un mondo visionario e fantastico, al cui interno si collocano le «architetture immaginarie», progetti mai realizzati di città fantascientifiche e infernali, manifesti di una modernità temuta eppure «messa in figura»¹¹. In questo

¹⁰ Per la completa ricostruzione della vicenda professionale e biografica di Portaluppi si rinvia a *Piero Portaluppi: linea errante nell'architettura del Novecento*, a cura di L. Molinari e Fondazione Piero Portaluppi, Skira, Milano 2003.

¹¹ Sulle architetture immaginarie di Portaluppi si rinvia a J.T. SCHNAPP, *La linea errante*

quadro la fotografia e il cinema sono strumenti non secondari per dar forma ai suoi interessi e alle sue tante attitudini creative¹².

Portaluppi inizia presumibilmente a fotografare nel 1909-1910, quando ha circa vent'anni. I registri in cui fin da giovane annota anno dopo anno, in modo maniacale, tutte le attività e tutte le spese, ordinate per voci, indicano per la fotografia cifre considerevoli già negli anni Dieci¹³. Negli anni Venti si raggiungono vette sorprendenti (nel '28, 20.047 lire; nel '29 15.570 lire, l'equivalente di circa 16.529 e 12.913 euro). Sono questi gli anni in cui acquista, tra i primi in Italia, una Pathé-Baby, la cinepresa amatoriale con cui la casa francese domina il mercato europeo nel primo grande periodo di diffusione delle pratiche dilettantesche¹⁴. Appassionato cineamatore, impressiona più di 17.000 metri di pellicola nell'arco di quasi quarant'anni, dal 1929 al 1967, quando muore¹⁵.

La voce «fotografia» – e questo in parte spiega le cifre così ingenti – comprende diverse attività: oltre le spese per la pratica amatoriale (la Fondazione conserva lastre stereografiche e stampe di foto realizzate in buona parte con una Rolleiflex)¹⁶, vanno considerate le foto di documentazione dei suoi progetti

(ossia le architetture immaginarie di PP), in *Ibid.*, pp. 211-225.

¹² L'interesse crescente per la ricostruzione delle attività fotografiche e/o cinematografiche di alcuni noti architetti sembra confermare l'incontro non occasionale tra una professione tecnico artistica e «un'espressione tecnica» come la fotografia. Si considerino, tra i più recenti, i volumi di T. BENTON, *Le Corbusier. Secret photographer*, Lars Müller Publishers, Zürich 2013; *Il cinema degli architetti*, a cura di V. Trione, Johan & Levi, Monza 2014; T. TODE, *Bauhaus & Film*, «Maske und Kothurn», Böhlau, Wien 2011.

¹³ Tutti i registri sono conservati presso la Fondazione Portaluppi di Milano.

¹⁴ Sulla diffusione degli apparecchi della Pathé che dominano il mercato dell'amatoriale almeno fino al 1935 si veda A. CATI, *Pathé-Baby e i dilettanti del cinema in Italia tra il 1927 e il 1935*, in «Comunicazioni sociali», 2005 (3), *Il metodo e la passione. Cinema amatoriale e film di famiglia in Italia*, a cura di L. Farinotti, E. Mosconi, pp. 438-441.

¹⁵ Per una sintetica ricostruzione dell'attività di cineamatore di Portaluppi mi permetto di rinviare a L. FARINOTTI, *Piero Portaluppi*, in *Il cinema degli architetti*, a cura di V. Trione, cit., pp. 182-185.

¹⁶ Dati ricavati dai quaderni in cui Portaluppi annotava tutte le riprese effettuate, indicando date, soggetti, qualità dei risultati. Molto si è perso, a partire dagli apparecchi fotografici, o si è confuso con altre collezioni di famiglia dello stesso periodo. Incerte appaiono le attribuzioni di molte fotografie, forse attribuibili al suocero della figlia di Portaluppi, Luisa, sposata con Antonio Castellini. Proprio le foto realizzate sul fronte della Prima Guerra Mondiale, che saranno oggetto d'analisi nella seconda parte di questo intervento, sono di Piero Portaluppi secondo Maria Mauti, della Fondazione Portaluppi, regista del film che si sta realizzando con gli *home movie* dell'architetto. Ferruccio Luppi, sempre della Fondazione, le attribuisce invece a un membro della famiglia Castellini. Si tratterebbe in ogni caso di un altro fotoamatore, di uno sguardo anonimo di fronte a un evento inconfigurabile.

architettonici e dei suoi edifici commissionate allo studio di Antonio Paoletti¹⁷. Sempre a Paoletti, Portaluppi fa stampare – a partire da alcune sue fotografie – le cartoline ufficiali, messe in commercio, della Casa degli Atellani, la dimora storica in corso Magenta, di fronte a Santa Maria delle Grazie, da lui stesso restaurata e che sarà a lungo la sua residenza privata. Anche l'acquisto di fotografie dagli Alinari, probabilmente usate come materiale didattico, rientra nelle spese per la fotografia. Moltissime sono poi le cartoline illustrate: Portaluppi ne ha collezionate oltre 20.000, di cui 15.000 solo italiane.

Il collezionismo è un tratto non marginale nel definire la sua passione per l'immagine, forma in cui traduce l'ansia compulsiva di possesso e ordine del mondo. Collezionista di francobolli e di gnomoni – la sua grande raccolta di orologi solari è oggi al Museo Poldi Pezzoli di Milano – grande redattore di liste e cataloghi visivi (stila grafici e diagrammi su ogni cosa: dai consumi alimentari nell'arco di un anno, ai resoconti delle spese divisi per genere; dalle ore dedicate allo studio per ogni materia, al tempo trascorso in casa o all'aperto, fino alle spese destinate di anno in anno alla manutenzione della bicicletta...), Portaluppi accumula fotografie e ritagli di giornali, schizzi e disegni, a comporre una sorta di atlante visivo personale, ma insieme capace di restituire l'ordine percettivo di un'epoca. Questa ossessione catalogatrice, il piacere enciclopedico di raccogliere tutte le tracce ordinandole in un archivio, è certo alla base anche della sua attività fotografica e poi cinematografica. Non a caso molti dei suoi film sono il risultato di un lavoro di selezione e montaggio di diverse riprese effettuate in un lungo lasso di tempo, quando non lungo tutta la sua attività di cineamatore, sorta di «film-catalogo», inventari e grandi registi di figure o di mondi in via di estinzione¹⁸.

Se perfino il termine «amatore» si riferisce in origine al «collezionista enciclopedico dell'era della "cultura della curiosità"»¹⁹, certo la disposizione all'accumulo trova un corrispettivo nelle virtù tassonomiche del

¹⁷ Sull'attività di Paoletti a Milano cfr. G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012, p. 184.

¹⁸ È il caso, ad esempio, di *La Milan che nun ghe pu* composto con immagini girate dagli anni Trenta agli anni Sessanta a documentare eventi o trasformazioni che hanno segnato la città (i bombardamenti, l'incendio del Lirico, la costruzione della nuova Stazione Centrale e poi gli scavi per la metropolitana, ma anche la raccolta del grano in piazza Duomo in piena autarchia, le lavandaie ai Navigli, i venditori di pere cotte, le carrozze trainate dai cavalli nelle vie del centro...). Anche *Grandi firme*, iniziato nel 1930 e aggiornato fino agli anni Sessanta, è un inventario di personaggi pubblici della politica, dello spettacolo e dell'arte, ma anche dell'imprenditoria e dell'accademia, che Portaluppi riprende in occasioni istituzionali o durante incontri tra amici.

¹⁹ ALLARD, *L'amateur*, cit., p. 13.

mezzo fotografico. La collezione è l'esito logico di un'arte riproducibile, la cui visione frammentaria e analitica non può che essere colmata in una serie. L'analogia tra fotografia e collezione diviene palese alla fine degli anni Venti, quando perfino le riviste specializzate spingono i dilettanti a realizzare inventari tipologici, sorta di collezione di «oggetti inamovibili: gli ultimi mulini a vento, gli antichi capanni di caccia nei boschi, le croci ai bordi delle strade»²⁰. Del resto, accumulo, ripetizione sistematica, serie, sono di per sé figure della modernità, sia nella sua dimensione consumistica sia nelle sue strutture produttive e organizzative, ed è all'interno di questa cultura che si diffonde la fotografia.

Affascinato dalle macchine e dalla tecnologia, Portaluppi è certo un uomo della modernità che la professione e la condizione alto borghese gli consentono, in pari misura e in forme diverse, di abbracciare: fotografia e cinema sono strumenti tra altri di costruzione di una nuova esperienza del mondo – le automobili *in primis*, di cui era appassionato –; le immagini si accordano e accompagnano i nuovi modi di gestione del tempo libero e promuovono un'immagine 'pubblica' della sfera privata, in una sorta di ratifica di identità e di riconoscimento sociale. Proprio perché è un'immagine socialmente adeguata, quella che Portaluppi consegna alle fotografie non si discosta, nella convenzionalità delle occasioni e delle pose, dalle tante immagini di un qualunque album di famiglia, salvo per l'intreccio non comune della sua storia personale con quella delle grandi figure di Milano e dell'Italia di quegli anni.

Al di là della sua funzione di passatempo all'avanguardia della buona borghesia in gita e di archivio delle memorie familiari, la fotografia per Portaluppi è uno strumento di osservazione e documentazione del paesaggio, anche artistico, in cui si rivela la sua formazione di architetto. Numerose sono le fotografie di palazzi, chiese o fontane, di siti archeologici o ruderi, che realizza in occasioni di viaggi privati o nelle gite di studio con gli studenti del Politecnico; in queste foto ritroviamo moduli figurativi della fotografia d'arte e di paesaggio, in una codificazione che va dagli Alinari alle più banali cartoline. È il caso, ad esempio, di questa fotografia che inquadra i capitelli di due colonne in una sala di Brera, a Milano (Fig. 4). È evidente il senso della forma e del rapporto tra le linee verticali e orizzontali, anche solo nella scelta del taglio ravvicinato dell'inquadratura. L'assenza di ombre produce un effetto di piattezza bidimensionale, che avvicina l'immagine a un disegno geometrico. Ritroviamo lo stesso ordine di prossimità, ma un diverso rapporto tra primo piano e sfondo, in questa foto della scultura

²⁰ LUGON, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 310.

bronzea di Maria di Borgogna, nella chiesa di *Notre Dame* di Bruges (Fig. 5). L'inquadratura leggermente dal basso consente di incorniciare la figura orizzontale del corpo femminile, posta sul fronte dell'immagine, con le volte a crociera della chiesa, in un punto di vista tipico dei cataloghi d'arte o delle cartoline. È invece ripresa leggermente dall'alto questa fotografia di Alberobello (Fig. 6), in una stampa che esaspera il contrasto dei bianchi e neri, in sintonia con l'opposizione tra la piattezza delle facciate di gesso e i tetti aguzzi e scuri dei trulli. Il bambino di fronte alla porta, a piedi nudi, le mani in tasca, lo sguardo rivolto alla camera, è un ulteriore segno di un paesaggio primitivo, guardato a distanza. Sempre a distanza, letteralmente incorniciata da un'intelaiatura in ombra che forma una doppia finestra, vediamo una piazza di Tagiura, in Cirenaica, in questa foto del 1939 (Fig. 7) piena di elementi esotici: la palma sveltante sul fondo, la folla di donne velate, gli edifici bianchi di stampo coloniale a delimitare la piazza e l'inquadratura. Tutto rinvia a un mondo lontano eppure a portata di sguardo, leggibile, almeno nelle immagini. Questa fotografia appartiene a una serie realizzata durante un viaggio di studio in Cirenaica e Tripolitania, nel 1939. Proprio nelle fotografie scattate nel sito archeologico di Leptis Magna è evidente la ripresa di un lessico visivo codificato, di un preciso schema di rappresentazione. È il caso di questa fotografia della statua di un guerriero senza testa, assiso su un blocco squadrato (Fig. 8). Collocato al centro dell'immagine il suo corpo enorme è circondato da alte mura che ne esaltano la potenza. Misuriamo lo stesso senso di classica maestosità in un'altra fotografia (Fig. 9) con la statua mutilata di un corpo femminile, il busto leggermente piegato verso il basso in un movimento aggraziato. Alla sua destra c'è un operaio del sito archeologico, il cui corpo piccolissimo definisce per contrasto la misura della statua, ma anche la 'misura' del tempo e della Storia, come un indice del presente al cospetto di un passato grandioso. È la monumentalità delle rovine, celebrate come vestigia della grandezza classica da tutta una cultura eroica della Storia – esaltata proprio in quegli anni dal fascismo – che ritroviamo in queste immagini. Qui le rovine sono il segno di una permanenza, di un'eredità che arriva fino a noi, la testimonianza viva di un passato insepolto (Figg. 10-11).

Questi pochi esempi, in tutto simili alle altre fotografie della collezione, rivelano quanto Portaluppi aderisca a uno sguardo e a una cultura. La sua visione è conforme, fin nei soggetti che consegna alle immagini, a un modo diffuso di vedere, alimentato da una certa sensibilità romantica per il bello e il grandioso, dal gusto per il dettaglio e da un senso borghese di dominio, più che di scoperta. Perfino la straordinarietà di viaggi o di

mondi entra nei codici rassicuranti di una visione ordinata, per quanto potenziata dalla qualità analitica della camera, strumento di osservazione e archiviazione di un mondo a portata di sguardo, vicino, evidente in tutta la sua qualità materiale, ma tenuto a una rassicurante distanza estetica.

Il rapporto con il passato classico delle rovine o con l'esotico è emblematico di una relazione con il «diverso» e il lontano regolato da precisi codici figurativi, capaci di «dare forma» all'ignoto. Qualcosa di simile ritroviamo in un'esperienza limite come quella della guerra, scena inconfigurabile, in cui non sempre lo sguardo trova appigli e forme in cui inquadrare il reale.

3. *Lo sguardo, al fronte*

Piero Portaluppi partecipa alla prima guerra mondiale come ufficiale del genio, dapprima nel Veneto e poi in Friuli. Ha 28 anni allo scoppio della guerra e resta al fronte fino al 1916, quando viene distaccato in Val Formazza per ricostruire le centrali idroelettriche bombardate.

Nel marzo del 1916 appare un articolo su «L'illustrazione italiana» che riporta le sue fotografie scattate al fronte (Fig. 12). L'articolo è improntato alla retorica della fase iniziale del conflitto, di piena esaltazione del valore eroico dell'impresa bellica, della sua forza temprante «per la bella gioventù» – un insieme di salubrità e pericolo –; è un canto alla nostalgia delle cime, all'avventura e alla solidarietà tra soldati. Al di là della lettura dell'evento, quello che ci preme sottolineare ai fini della nostra analisi, è l'uso delle fotografie di Portaluppi a corredo della qualità esemplare della sua esperienza di guerra. In modo strumentale, l'articolo è costruito come un album fotografico della vita al fronte, con la sua qualità di «inconfutabile testimonianza» di un evento. Sono quindi le fotografie e la loro analisi l'oggetto dichiarato del pezzo, quasi la guerra potesse essere ridotta (o ricondotta) a un avvincente reportage da salotto. Si consideri, tra l'altro, la modernità «mediatica» di Portaluppi: armato di camera sul fronte della prima guerra tecnologica e ora protagonista su una delle più importanti riviste illustrate di quegli anni²¹.

Fin dal titolo, l'articolo qualifica con l'aggettivo «artistiche» le fotografie dell'architetto, via via descritte come «veri quadri», davvero «notevolissime e belle». C'è tutto un sentimento romantico dello scontro

²¹ Sul racconto della guerra orchestrato dalle riviste italiane si veda M. MONDINI, *Eroi immaginati. Iconografia e sguardo turistico nella rappresentazione della guerra in montagna*, in *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, a cura di A. Faccioli, A. Scandola, Casa Editrice Persiani, Bologna 2014, pp. 193-205.

con la grandezza della natura, prima ancora che con il nemico, il senso della maestosità delle vette, della solitudine dell'uomo, piccolissimo in quel paesaggio sublime. Eppure le immagini rinviano a una dimensione familiare, per quanto maestosa, del paesaggio montano, molto vicina all'esperienza del Portaluppi amante della montagna e degli sport alpini²². Spesso c'è accordo tra uomo e paesaggio, come in questa foto (Fig. 13) in cui la fatica dei soldati è incorniciata dalle rocce e la direzione della loro marcia corrisponde alla verticalità delle cime. Molte le immagini in cui gli uomini sono in posa nella neve, come in una foto ricordo tra amici (Fig. 14), o come elementi armoniosamente inseriti in un affresco di maniera (Fig. 15), con i soldati impegnati ad aprirsi un varco tra la neve. E se l'uomo è ridotto a figura indistinguibile nella vastità del paesaggio (Fig. 16), è comunque in cima, a braccia aperte, in un gesto di trionfo o di saluto. Certo, c'è il senso sublime dell'immensità dello spazio, dentro cui ci si potrebbe perdere, come in questa fotografia (Fig. 17) in cui i soldati sono ridotti a una linea sottile protesa in avanti, parte di un ambiente che sembra averli divorati. Ma la fatica è ricondotta alla «sfida gloriosa» di cui proprio la guerra è cifra, e le parole, nell'articolo, colmano il senso di perdita delle immagini.

In queste fotografie è evidente il riferimento a moduli pittorici, o del «pittorresco montano» – tipici del resto della fotografia del periodo – come a tutto il repertorio iconografico che accompagna la prima fase del conflitto, in cui è assente la morte e la realtà della guerra. Domina un «dietro le quinte» rassicurante, più vicino alle immagini di una gita tra i monti, in cui anche i traini dei pezzi di artiglieria diventano prove di forza spettacolari. C'è anche il senso della fotogenia delle cime, la cui verticalità ben si presta alla nuova vertigine dello sguardo macchinico, come una meravigliosa quinta di scena. Portaluppi va in guerra armato del suo occhio meccanico con cui sembra 'riconoscere' un paesaggio, più che scoprirlo; il gesto – il bisogno di guardare attraverso l'obiettivo e di fissare un'impronta dell'esperienza – è modernissimo, lo sguardo è invece ancorato agli stilemi e alle forme di una visione 'adeguata'.

Dopo Caporetto Portaluppi chiede di rientrare tra le truppe combattenti. A questo secondo periodo risale un altro gruppo di fotografie realizzate al fronte (oltre trecento lastre stereoscopiche), in cui si perde il senso della bellezza del paesaggio e prevale l'orizzonte pietroso delle

²² L'architetto istituisce perfino il «premio Portaluppi» in un'annuale gara di sci nell'amata Val Formazza. Sono molte le foto che restituiscono la sensibilità di Portaluppi per il paesaggio alpino.

macerie, della devastazione e della rovina²³. Dalle vette innevate si passa al deserto carsico di pietre e cadaveri, di uomini come pietre (Fig. 18), sepolti nelle trincee. Non più le cime come scenario ideale e metafora dell'altezza dell'impresa bellica, ma le macerie come metafora strutturale della guerra (Figg. 19-20). Le rovine sono la prova testimoniale degli atti di distruzione, «resti» e non memoria della gloria del passato, figura della fine che tocca l'ambiente tanto quanto gli uomini²⁴. E se i feriti e i cadaveri entrano ora nelle immagini (Figg. 21-22), lo sguardo del fotografo li osserva come testimone, fuori dall'ordine della posa, a volte come cogliendo 'all'improvviso' un'occasione (Fig. 23), preda degli avvenimenti, dentro una scena da cui non è possibile fuggire, in cui non c'è più un «dietro le quinte» rasserenante, ma l'incontro inevitabile e vicino con la morte.

Il bisogno di fotografare è, ancora una volta, un bisogno di senso e di forma, il tentativo non solo di testimoniare realtà inaccessibili alla coscienza e difficilmente esprimibili a parole, ma anche di costruire una «distanza estetica» salvifica tra sé e la realtà della catastrofe²⁵. In questo senso le fotografie di guerra – come ampiamente analizzato da Ulrich Baer e da Eduardo Cadava²⁶ – sono il deposito di un trauma e della sua possibile elaborazione successiva: il caos è reso «visibile», congelato e immobilizzato in un'immagine, quando non «anestetizzato» dalla tecnica, come sostiene Jünger. Non a caso in questo scenario spettrale di morte, tante sono le fotografie di cimiteri e di croci, come questa (Fig. 24) che ne mostra centinaia ammassate tra le macerie, in un paesaggio indistinto di rovine. Il riposo, la pace, la possibilità di ricondurre la morte a un senso religioso, dicono ancora una volta della necessità di trovare una forma adeguata alla catastrofe del senso. Se lo sguardo è sempre alla ricerca di un ancoraggio, di un «modello figurativo» e simbolico con cui guardare il reale, la realtà della guerra sfugge ai codici di identificazione e costringe a trovare un nuovo modo di vedere. Come guardare, ora, questa umanità di vittime, non di eroi? È un'umanità senza volto, letteralmente sfigurata (Fig. 25), che la fotografia di un anonimo osservatore ci rivela.

²³ Cfr. nota 15.

²⁴ Sull'estetica delle rovine cfr. E. CADAVA, *Lapsus Imaginis. The Image in Ruins*, «October» 2001 (96), pp. 35-60 e L.E. PATRIK, *The Aesthetic Experience of Ruins*, «Husserl Studies 3», 1986 (1), pp. 31-56.

²⁵ Una distanza definita più radicalmente da Ernst Jünger come «neutralità anestetizzante della tecnica» che favorisce la violenza intrusiva dello sguardo. Cfr. E. JÜNGER, *War and Photography*, «New German Critique», 1993 (59), p. 24.

²⁶ Sulla fotografia come forma del trauma (in cui chiari sono i rimandi a Benjamin e Barthes, al legame tra fotografia e morte) si rinvia a U. BAER, *Spectral Evidence. The photography of Trauma*, MIT, Cambridge (Mass.) 2002 e E. CADAVA, *Lapsus Imaginis*, cit.

Marco Andreani
(Macula – Centro Internazionale di Cultura Fotografica)

*Foto-documentari: note sui supplementi illustrati italiani
del dopoguerra*

Nel 1950 il settimanale «Tempo», edito da Aldo Palazzi, pubblicò *50 anni di vita italiana 1900-1950*, un volume di grande formato stampato in rotocalco, composto da 200 pagine e circa 1000 fotografie accompagnate da didascalie e brevi testi introduttivi (Fig. 1). A cura di Arturo Tofanelli e Federico Patellani, in copertina recava la scritta «è un documentario di TEMPO» ed uscì come supplemento al n. 50 (dicembre) della rivista¹. Con caratteristiche simili e per 23 anni consecutivi, fino al 1973, verranno pubblicati gli altri volumi della serie, ogni volta come supplementi all'ultimo numero dell'anno e con una titolazione che manterrà sempre la stessa struttura: *Il 1951 nel mondo. Terrori e speranze*, *Il 1952 nel mondo. Grandi avventure umane*, *Il 1953 nel mondo. Le grandi sorprese* e così via (Figg. 2-4)². Fatta eccezione per la ricostruzione storica del documentario inaugurale, tutti i volumi erano dedicati all'attualità nazionale e internazionale

¹ Curiosamente qualche settimana prima, il 15 novembre 1950, era uscito il primo fascicolo settimanale della serie *50 anni. Cronache di mezzo secolo di vita italiana (1901-1950)*, diretta da Rodolfo Crociani e edita da Nicola Onorati (Roma). Di piccolo formato ma illustrata con numerose immagini fotografiche, la pubblicazione – che prevedeva una copertina in omaggio ai lettori per raccogliere infine tutti i fascicoli in volume – proseguì fino al 30 maggio 1951 per un totale di 29 numeri (l'ultimo dei quali dedicato agli avvenimenti del 1935), interrotta in seguito al fallimento della casa editrice.

² Questo l'elenco completo dei volumi: *50 anni di vita italiana 1900-1950*; *Il 1951 nel mondo. Terrori e speranze*; *Il 1952 nel mondo. Grandi avventure umane*; *Il 1953 nel mondo. Le grandi sorprese*; *Il 1954 nel mondo. Scandali e primati*; *Il 1955 nel mondo. Dalla terra alla luna*; *Il 1956 nel mondo. Libertà e violenze*; *Il 1957 nel mondo. Pace o guerra dal cielo*; *Il 1958 nel mondo. Missili e petrolio*; *Il 1959 nel mondo. Numero del decennio*; *Il 1960 nel mondo. L'anno esplosivo*; *Il 1961 nel mondo. L'Europa è viva*; *Il 1962 nel mondo. Italia in prima fila*; *Il 1963 nel mondo. La linea bollente*; *Il 1964 nel mondo. Atleti e demagoghi*; *Il 1965 nel mondo. Crisi di burro, boom di cannoni*; *Il 1966 nel mondo. Cina contro tutti*; *Il 1967 nel mondo. Il nuovo miracolo italiano*; *Il 1968 nel mondo. Delitti e contestazioni*; *Il 1969 nel mondo. L'anno della luna*; *Il 1970 nel mondo. L'anno della terra*; *Il 1971 nel mondo*; *1972 nel mondo*; *Il 1973 nel mondo*.

attraverso il racconto dei più importanti avvenimenti – politici, sociali, culturali, sportivi, scientifici, legati al mondo dello spettacolo o alla cronaca nera – dell'anno appena trascorso, esposti secondo un ordine cronologico, con un andamento serrato e un taglio cronachistico.

Vera e propria finestra sul mondo, caratterizzati da una netta prevalenza delle immagini fotografiche sui testi scritti, i *Documentari di Tempo* costituiscono il prototipo di quelli che possiamo più genericamente definire «foto-documentari» (come vedremo, la parola «documentario» è utilizzata anche da altri settimanali). Con tale espressione intendiamo un genere di pubblicazioni (volumi o fascicoli a uscita periodica) solitamente dedicate all'attualità o alla divulgazione dei grandi temi della storia, della scienza o dell'arte, spesso stampate in rotocalco e accomunate da tre caratteristiche essenziali:

- l'altissimo numero di immagini fotografiche pubblicate, dell'ordine delle centinaia e ancora più spesso delle migliaia;
- la predominanza, da un punto di vista spaziale o grafico, delle immagini fotografiche sui testi scritti;
- il legame tra queste iniziative editoriali e il mondo dei periodici illustrati, in particolare quello dei rotocalchi.

Il campo delle ricerche, tutt'ora in corso e di cui qui presentiamo un primo resoconto, è stato circoscritto all'ambito italiano e al periodo compreso tra il 1950 e la seconda metà degli anni Sessanta, che sembra costituire il momento di massima fioritura di questo genere di iniziative editoriali nel nostro paese.

Sulla base di questi criteri, abbiamo individuato alcune delle tipologie più frequenti di foto-documentari:

- volumi pubblicati a sé, parallelamente a un settimanale illustrato (spesso come stenna o come supplemento venduto separatamente), in maniera saltuaria o con cadenza periodica;
- inserti fotografici di numero variabile dedicati a un determinato tema, inseriti all'interno di settimanali illustrati, da staccare e raccogliere, spesso con la possibilità di rilegarli in volume;
- pubblicazioni di fascicoli tematici illustrati a se stanti, con uscita periodica, che in alcuni casi potevano poi essere raccolti in volume.

La diffusione di tali pubblicazioni è chiaramente parallela all'esplosione in Italia del fenomeno dei settimanali d'attualità³, che «lungo tutti

³ Sull'argomento si vedano almeno N. AJELLO, *Il settimanale di attualità*, in *Storia della*

gli anni Cinquanta», come scrive Nello Ajello, vengono ad assumere «una funzione essenziale nel quadro dell'informazione illustrata»⁴. Il numero di copie vendute a settimana raddoppia tra il 1947 e il 1952 ed è trenta volte superiore rispetto a quello dell'anteguerra. Nel 1952 i rotocalchi vendono 12.600.000 di copie settimanali, cifra che sale a 15.750.000 nel 1962 e a 21.000.000 una decina d'anni dopo. I settimanali «Tempo» (che riprende le pubblicazioni nel 1946, rilevato dall'editore Aldo Palazzi) e «Epoca» (fondato da Arnoldo Mondadori nel 1950), tra i più attivi nella pubblicazione di foto-documentari, negli anni Cinquanta toccano rispettivamente punte di 450.000 e 500.000 copie vendute settimanalmente, cifra che si manterrà attorno alle 300.000 copie per tutti gli anni Sessanta⁵.

Il primo foto-documentario pubblicato da *Tempo*, *50 anni di vita italiana 1900-1950*, andò a ruba e la prima edizione «fu esaurita in poche ore», al punto da spingere l'editore, nell'arco di un mese, a pubblicarne una seconda (anche questa «attesissima» e «completamente assorbita» in pochi giorni) e quindi una terza, che uscì come supplemento al n. 8 della rivista del 24 febbraio 1951⁶. Fu quasi certamente dopo questo successo, forse inaspettato, che il direttore Tofanelli concepì nel suo complesso il progetto dei *Documentari di Tempo*, che, messi in vendita separatamente, divennero anche una strenna in omaggio agli abbonati al settimanale⁷. Da nessuna parte, infatti, *50 anni di vita italiana 1900-1950* viene indicato come il

stampa italiana, vol. VI, *La stampa italiana del neocapitalismo*, a cura di V. Castronovo, N. Tranfaglia, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 173-249; *L'informazione negata. Il fotogiornalismo in Italia 1945/1980*, a cura di U. Lucas, M. Bizziccarri, Dedalo, Bari 1981; *Il fotogiornalismo in Italia 1945-2000. Linee di tendenza e percorsi*, a cura di U. Lucas, catalogo della mostra, Fondazione italiana per la fotografia – La Stampa, Torino 2006. Per un inquadramento del fenomeno dei settimanali illustrati nel contesto generale della stampa italiana, della storia e della cultura fotografica in Italia, si vedano P. MURIALDI, *Dalla Liberazione al centrosinistra*, in *Storia della stampa italiana*, vol. V, *La stampa italiana dalla Resistenza agli anni Sessanta*, a cura di V. Castronovo, N. Tranfaglia, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 169-308; P. MORELLO, *La fotografia in Italia 1945-1975*, Contrasto, Roma 2010, in particolare le pp. 121-209; A. Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino 2011, in particolare le pp. 3-94. Sui settimanali illustrati italiani tra le due guerre fondamentale il riferimento a *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti, I. Piazzoni, Cisalpino, Milano 2009.

⁴ AJELLO, *Il settimanale di attualità*, cit., p. 206.

⁵ Cfr. *Ibid.*, pp. 207-208.

⁶ Si vedano le réclame apparse su «Tempo», 1951 (2), p. 3; 1951 (3), p. 3; 1951 (5), p. 37; 1951 (8), p. 33 (qui vengono riportati anche i brani di una dozzina di recensioni al volume apparsi su vari quotidiani).

⁷ Cfr. «Tempo», 1951 (46), p. 37 e 1951 (47), p. 37, dove apparvero le réclame che annunciavano l'uscita del nuovo documentario *Il 1951 nel mondo. Terrori e speranze*.

primo documentario della serie⁸ se non nell'introduzione al successivo, *Il 1951 nel mondo. Terrori e speranze*, dove si legge:

«Dopo il grande successo riportato dal primo documentario di “Tempo” [...], ci apparve quasi come una necessità [...] l'idea di continuare la pubblicazione dei nostri documentari, analizzando e bloccando, nella loro fisionomia, i fatti del mondo, anno per anno»⁹.

Nel 1952, come supplemento venduto separatamente a partire dal numero 26 (16 giugno) de «L'Europeo» – rivista fondata nel 1945 da Arrigo Benedetti per l'editore Gianni Mazzocchi – uscì *Storia del cinema. Documentario N. 1 de L'Europeo*, un volume di 176 pagine e 474 fotografie, curato da Arrigo Benedetti, Emilio Radius, Carlo Giovetti e Riccardo Ricas (Fig. 5)¹⁰. Va inoltre segnalato come nello stesso periodo, sulla falsariga del primo documentario di «Tempo», a partire dal n. 22 del 24 maggio 1952 e per nove numeri consecutivi, «L'Europeo» pubblicò le ‘puntate’ di *Come eravamo. La storia d'Italia attraverso le fotografie più rare del secolo scorso*, una ricostruzione riccamente illustrata con fotografie d'epoca di un certo interesse storico, raccolte da Arborio Mella. Ne seguì un'altra simile, *Il passato che brucia*, curata da Nicola Adelfi e Emilio Radius, dedicata questa volta agli avvenimenti politici del periodo compreso tra il 1892 e il 1922, anno della marcia fascista su Roma, uscita anch'essa a ‘puntate’ tra il n. 43 del 15 ottobre e il n. 46 del 5 novembre¹¹.

Anche «Il Borghese» fu particolarmente attivo nella pubblicazione di foto-documentari in volume. Il settimanale (quindicinale fino al 1954), fondato da Leo Longanesi nel 1950 e alla morte di quest'ultimo (1957) diretto da Mario Tedeschi, a partire dal 1956 cominciò a pubblicare regolarmente un inserto fuori testo di sole fotografie, impaginato al centro della rivista. Nel 1958 uscì *Guardatevi in faccia. Fotografie senza censura dell'Italia democratica raccolte e commentate da Mario Tedeschi e Gianna Preda* (quest'ultima redattore capo della rivista), il primo volume delle

⁸ Il volume non riporta l'indicazione del numero di serie, che invece apparirà sotto forma di numero progressivo sui dorsi di tutti i volumi successivi.

⁹ *Il 1951 nel mondo. Terrori e speranze*, a cura di A. Tofanelli, F. Patellani, Milano Nuova, Milano 1951, p. 6.

¹⁰ *Storia del cinema*, a cura di A. Benedetti *et al.*, L'Europeo-Editoriale Domus, Milano 1952.

¹¹ La pubblicazione di servizi fotografici a ‘puntate’ è molto frequente nei settimanali di questo periodo e rispetta alcuni dei criteri adottati per la definizione di foto-documentario. D'altra parte, non si tratta di fascicoli o inserti, tanto meno destinati alla rilegatura in volume e al momento escludiamo dall'analisi questa tipologia, riservandoci di rimandare la questione a ulteriori approfondimenti.

Edizioni del Borghese, composto da 250 pagine interamente illustrate con più di 300 immagini (Fig. 6). Divise in capitoli, ognuno dei quali introdotto da un breve testo scritto, le fotografie riprendevano la grafica degli inserti della rivista e costituivano il racconto moraleggiante, irriverente e sarcastico del malcostume e dei vizi della società e della classe politica italiana, messi a confronto con le virtù ottocentesche. A partire dal 1960, le fotografie degli inserti settimanali cominciarono ad essere raccolte e pubblicate in volume dalle Edizioni del Borghese nella collana *Fotografie del Borghese*. Composti da circa 200 pagine e più di 200 fotografie, quasi sempre pubblicate a tutta pagina e introdotte da uno scritto di Tedeschi, i volumi ebbero un discreto successo e la collana uscì con periodicità semestrale fino al 1970, per un totale di 21 volumi (Fig. 7). Nel 1964 esordì invece la collana *Gli album del Borghese* con *La kodak di paglia*, un libro di 95 pagine e 94 fotografie di capi di stato, principesse, personaggi del mondo dello spettacolo, politici della scena nazionale e internazionale, commentate dai fumetti ironici e dissacranti di Enrico Basile (Fig. 8). Dello stesso anno è il secondo album, *L'Italia di Longanesi. Memorie fotografiche di Cesare Barzacchi*, una rievocazione nostalgica dell'amicizia tra l'autore e Longanesi che si snoda per 118 pagine attraverso 124 fotografie e un testo intercalato tra le immagini, sullo sfondo dell'Italia degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta (Fig. 9)¹².

Nel 1960 Arnoldo Mondadori pubblicò *1935 1945. Dieci anni della nostra vita*, a cui seguì nel 1965 *1945-1965. Altri vent'anni della nostra vita*¹³, due ricostruzioni dei principali avvenimenti nazionali e internazionali degli ultimi decenni. Entrambi i volumi, realizzati da Enzo Biagi e Sergio Zavoli, erano di grande formato e copertina rigida, composti da 100 pagine, circa 250 fotografie e un disco allegato contenente brani letterari e musicali dell'epoca descritta. Sulla copertina del primo si leggeva: «Un documentario sonoro di Epoca realizzato da Enzo Biagi e Sergio Zavoli. Una vicenda raccontata con un microscolco della durata di un'ora e cento pagine di eccezionali fotografie», sottotitolo riportato con piccole varianti sulla copertina del secondo, dove si parla di «documentario fotografico e sonoro» (Figg. 10-11). Con la stessa formula (100 pagine di fotografie e un disco), gli stessi autori nel 1961 – ma per l'editore Rizzoli – avevano

¹² Gli altri titoli della collana *Gli album del Borghese* furono *Gli arcinoti* (1968, di Giorgio Torelli), *Repubblica "ridens"* (1974) e *Fu l'esercito...mezzo secolo di storia del soldato italiano nelle immagini popolari* (1976, di Carlo De Biase e Mario Tedeschi).

¹³ Da notare tra l'altro come i principali avvenimenti delle varie annate fossero riassunti, pagina dopo pagina, attraverso fotografie di piccolo formato disposte in colonne verticali che richiamavano i fotogrammi di una pellicola cinematografica.

pubblicato *50 anni d'amore. Mezzo secolo di sospiri, ricordi e illusioni raccontato da Enzo Biagi e Sergio Zavoli*, di cui usciranno almeno tre edizioni.

Anche se non legati ad alcun settimanale, segnaliamo infine i volumi annuali de *Il mondo illustrato. I principali avvenimenti dell'anno in fotografie*, che uscirono tra il 1962 e il 1971, ciascuno di circa 300 pagine e diverse centinaia di fotografie (Fig. 12)¹⁴.

Oltre che in volume, grandissima diffusione presso i principali settimanali d'attualità ebbe la tecnica di pubblicare i foto-documentari attraverso una serie di inserti illustrati. Il caso di «Epoca» è emblematico e ci consente di osservare le tappe che portarono progressivamente alla messa a punto di questa tipologia di pubblicazione. Fin dai primissimi numeri del 1950, come molti altri settimanali, «Epoca» pubblicò servizi, inchieste, memoriali o ricostruzioni storiche illustrate da fotografie su più numeri consecutivi (le 'puntate', come venivano definite nei titoli di copertina, erano mediamente cinque), tecnica che nasceva sia da esigenze di spazio e approfondimento, che commerciali (stimolare i lettori non abbonati ad acquistare settimanalmente la rivista)¹⁵. A partire dai primi mesi del 1952 sempre più spesso in copertina, a proposito di alcuni servizi fotografici, apparve la parola «documentario»¹⁶. Nel numero 118 del 10 gennaio 1953 uscì invece il primo supplemento, *La vera storia delle "Ombre rosse"*, un servizio fotografico di Alberto Cavallari così annunciato in copertina: «Nel supplemento LA VERA STORIA DI TORO SEDUTO È BUFFALO BILL con eccezionali documenti fotografici». Il supplemento (il primo come i successivi, molti dei quali riccamente illustrati) faceva parte della serie *I grandi servizi di Epoca*, costituito da otto pagine fuori testo (contraddistinte da numeri romani), impaginato al centro della rivista e pertanto facilmente staccabile – per quanto non venissero ancora fornite esplicite indicazioni in tal senso. I supplementi illustrati uscirono fino a luglio 1953, in una serie numerata fino al diciottesimo (ad eccezione di un supplemento speciale non numerato)¹⁷, alternandosi a *Epoca lettere*, il supplemento letterario mensile (non illustrato) diretto da Guido Piovene,

¹⁴ Pubblicati da Weltrundschau-Vertriebs S. A. (Kilchberg) e da Cronaca fotografica internazionale (Halsingborg, Zurigo), mentre la concessionaria per l'Italia era Minerva italiana (Bergamo, Firenze, Messina, Milano, Roma).

¹⁵ Si veda ad esempio L. SORRENTINO, *La miseria è clandestina*, «Epoca», 1950 (1-5).

¹⁶ Si vedano ad esempio le copertine di «Epoca», 1952 (70, 81), dove si legge, rispettivamente: «Sangue e fuoco al Cairo cannonate a Ismailia: eccezionale documentario», «Eccezionale documentario: l'ergastolano Lo Verso passeggia per Roma».

¹⁷ Per l'esattezza i supplementi uscirono su «Epoca», 1953 (119-123, 125-128, 130-131, 134-138, 141-142, 144). Altri supplementi non numerati furono pubblicati su «Epoca», 1954 (193) e 1955 (236, 239, 242).

che esordì sul numero 119 del 17 gennaio 1953. I supplementi erano però ancora slegati tra loro, ognuno dedicato ad un argomento diverso, con l'unica eccezione dei numeri 6, 13, 16 e 18 sulle spedizioni aeree al polo nord. Va notato, però, come a partire dal numero 133 del 25 aprile 1953, sempre più spesso nelle réclame che li annunciavano per il numero successivo, pubblicate in evidenza accanto all'indice della rivista¹⁸, i supplementi venissero espressamente definiti «documentari fotografici». Nelle stesse réclame, il termine «documentario» venne utilizzato con frequenza ancora maggiore per indicare i grandi servizi fotografici a colori che apparvero tra gli ultimi mesi del 1953 e il 1955. Non più impaginati fuori testo come i supplementi, né al centro della rivista (a parte alcune eccezioni), tali servizi continuavano ad essere dedicati ad argomenti diversi. La svolta avvenne col numero 264 del 23 ottobre 1955, quando a guadagnarsi la copertina, al posto dei pressoché immancabili volti femminili, fu la prima puntata del «grande documentario» *Il mondo in cui viviamo*, pubblicato in occasione del quinto anniversario di «Epoca» (Fig. 13). Curato da Lincoln Barnett, fu strutturato in 16 puntate di 16 pagine¹⁹, «ciascuna delle quali farà "corpo a sé" nella rivista, in modo da poter essere staccata e conservata»²⁰, come si specificava nell'introduzione. Frutto di te anni di lavoro e illustrato con 300 tavole a colori e centinaia di fotografie dedicate all'evoluzione dell'universo, della terra e delle sue forme di vita, fu presentato come il primo esperimento «nella storia del giornalismo [...] tentato su così larga scala e con tanta ricchezza di mezzi»²¹. Parallelamente alla pubblicazione delle puntate, all'interno della rubrica *L'Italia domani*, fu inoltre creata un'apposita sezione dove scienziati italiani e stranieri rispondevano alle domande dei lettori relative agli argomenti affrontati dal documentario. Anche in questo caso il successo fu enorme. Nell'editoriale di ringraziamento ai lettori che comparve nel numero successivo alla pubblicazione della prima puntata, venne pubblicata una foto in cui, come recitava la didascalia, Arnoldo Mondadori «si congratula coi redattori della rivista per i risultati conseguiti con l'ultimo numero, che ha raggiunto la

¹⁸ Tali réclame fecero la loro prima comparsa sul numero 125 del 28 febbraio 1953, per diventare quindi un elemento fisso almeno fino al febbraio del 1956, quasi sempre utilizzate per annunciare i supplementi e i più importanti servizi fotografici del numero successivo, in particolare quelli a colori. Ciò a dimostrazione dell'importanza sempre maggiore che tali iniziative vengono a rivestire nell'economia della rivista.

¹⁹ Gli inserti uscirono su «Epoca», 1955 (267, 270) e 1956 (274, 277, 280, 284, 288, 290, 294, 298, 301, 309, 312, 316, 320).

²⁰ *Epoca presenta Il mondo in cui viviamo*, «Epoca», 1955 (264), p. 43.

²¹ *Ibid.*

tiratura di 400.000 copie, rapidamente esaurite». Dal testo traspare tutta la meraviglia della redazione per aver raggiunto questa «eccezionale tiratura col solo richiamo di un articolo che parlava [...] di stelle, di mari, di pianeti, [...] senza gli allettamenti di alcuna lotteria [...] e senza il richiamo della cronaca». E ancora:

«Caro Lettore, noi vogliamo ringraziarLa della lezione che ci ha data. Lei ha premiato il coraggio del nostro Editore che ha avuto fede nel documentario scientifico e che ci ha dato larghi mezzi per realizzarlo [...] e ha ricordato a noi giornalisti che il pubblico comprende, fra le “piacevoli letture”, anche gli scritti che illustrano i segreti della natura, le bellezze dell’arte, i prodigi della scienza. [...] Vogliamo assicurarLa che intendiamo proseguire per la strada sulla quale, con la Sua insostituibile collaborazione, ci siamo avviati. Abbiamo in preparazione altri grandi servizi di risonanza internazionale»²².

Da un avviso ai lettori apparso nel numero seguente della rivista, si scopre inoltre che anche «la ristampa di 50.000 copie della prima puntata de IL MONDO IN CUI VIVIAMO si è rapidamente esaurita», per cui si stava provvedendo «a una nuova ristampa della prima puntata», e che era «allo studio una speciale copertina per la raccolta di tutto il documentario, che a suo tempo contiamo di mettere in vendita nelle edicole a un prezzo modesto»²³. Come detto, infatti, quasi sempre gli editori davano la possibilità di rilegare le puntate dei foto-documentari, che spesso confluivano anche in un volume pubblicato e venduto separatamente, per coloro che non erano riusciti a completare la raccolta. Da questa testimonianza e dalla precedente, inoltre, si direbbe che anche in questo caso, come già per i *Documentari di Tempo*, l’idea della copertina e soprattutto di proseguire con la pubblicazione di altri documentari, sia venuta solo in seguito al successo del primo esperimento, a riprova della grande capacità degli editori di settimanali illustrati – diversamente da quelli dei quotidiani – di intercettare e assecondare prontamente i gusti e i desideri del pubblico, sulla base di logiche di mercato²⁴.

²² *Epoca*: 400.000, «Epoca», 1955 (265), p. 27.

²³ *Importante avviso ai lettori*, «Epoca», 1955 (266), p. 13. I dettagli dell’iniziativa, che prevedeva la vendita del materiale necessario alla rilegatura degli inserti (copertina a colori, frontespizi e indici), la pubblicazione del documentario completo in volume e la ristampa di singole puntate, saranno specificati nella réclame apparsa su «Epoca», 1956 (320), p. 63. Alcuni foto-documentari saranno addirittura riprodotti in diapositive, riversati su pellicola e venduti sotto forma di «filmine a colori» da vedere attraverso il «proiettore EPOCA», prodotto dalla ditta Malinverno. Cfr. *Una nuova grande iniziativa di Mondadori a colori le FILMINE EPOCA*, «Epoca», 1958 (414), p. 50.

²⁴ Il riferimento è all’importante distinzione fatta da Ajello tra quotidiani e rotocalchi in

Almeno fino al 1969, «Epoca» proseguirà con una lunga e ininterrotta sequela di foto-documentari a puntate, con le stesse caratteristiche viste per *Il mondo in cui viviamo* (ad eccezione del numero complessivo degli inserti, che può variare) e molto spesso annunciati in copertina, dando vita a varie serie come *I documentari di Epoca*, *I grandi documentari di Epoca*, *Epoca universo* (Figg. 14-16)²⁵.

Anche «Tempo» fu particolarmente attivo nella pubblicazione di foto-documentari a inserti da staccare, almeno fino a tutti gli anni Sessanta e con le stesse caratteristiche viste in precedenza. Nel 1957, ad esempio, in 20 puntate di 8 pagine ciascuna, per la serie *I grandi servizi di Tempo* uscì *L'avventura dell'uomo*, a cura di Piero Scanziani²⁶. Anche in questo caso ai lettori fu fornita una copertina per rilegare gli inserti, che vennero

Italia. Mentre i primi rispondono essenzialmente a logiche di partito e di propaganda, per cui il loro scopo primario è quello di modellare le scelte e gli orientamenti politici dei lettori, indipendentemente dalle esigenze di questi ultimi e da logiche di profitto, i settimanali illustrati appartengono invece a editori (Mondadori, Rizzoli, Palazzi, Rusconi) che agiscono innanzitutto in base a logiche di mercato, per cui il loro interesse primario è quello di intercettare fasce di pubblico quanto più ampie possibili e di assecondarne le richieste. Cfr. AJELLO, *Il settimanale di attualità*, cit., pp. 175-176.

²⁵ Limitandoci ai principali e all'indicazione del titolo e dell'anno in cui uscirono gli inserti, escludendo i foto-documentari costituiti da un numero di inserti inferiore a quattro, oltre a *Il mondo in cui viviamo* su «Epoca» furono pubblicati, in ordine cronologico, *Il meraviglioso mondo dei numeri* (1956), *L'avventurosa storia del west* (1956), *I maestri della pittura italiana* (1956-1958), *Napoleone* (1956-1957), *Uomini in guerra* (1957), *Le straordinarie imprese dei pirati* (1957), *Le conquiste del mondo in cui viviamo* (1957-1958), *Le grandi religioni* (1957-1958), *I cavalieri dell'avventura* (1958), *Paradiso nero* (1958-1959), *L'epopea dell'uomo* (1958-1959), *Il romanzo dell'archeologia* (1958-1959), *I maestri della pittura contemporanea in Italia* (1959), *La grande avventura dell'unità d'Italia* (1959), *Le meraviglie della vita sulla terra* (1959-1960), *I rivoluzionari della pittura* (1960-1961), *I tesori dell'artigianato* (1960-1961), *L'Europa meravigliosa* (1961-1962), *Le città più belle del mondo* (1961-1962), *I tesori dell'arte italiana* (1961-1962), *I grandi stili* (1962), *La rivoluzione francese* (1962), *I cinque giorni che decisero il destino della guerra* (1962), *I giganti della musica* (1962-1963), *Viaggio nell'India favolosa* (1963), *I grandi poeti della nostra patria* (1963), *I capolavori svelati* (1963-1964), *L'Italia meravigliosa* (1963-1964), *Le grandi battaglie* (1964), *Le meraviglie del mondo* (1964-1965), *Gli esploratori dell'infinito* (1965), *I grandi animali* (1965), *La guerra del Piave* (1965), *Abissinia l'ultima avventura* (1965), *Così è crollato Hitler. La guerra in Europa. Da Pearl Harbor a Hiroshima. La guerra nel Pacifico* (1965), *I bei posti* (1966), *Le grandi avventure di Walter Bonatti* (1966), *Gli eroi polari* (1966), *Il mondo di domani* (1966-1967), *Le mie avventure in Africa* (1967), *Le nuove vacanze* (1967), *50 anni fa: Vittorio Veneto!* (1968), *Hanno cambiato il volto del mondo* (1968), *Nel mondo perduto* (1968), *Le grandi avventure umane. Massaia il vescovo esploratore* (1969), *Il libro della luna* (1969).

²⁶ Il primo inserto venne pubblicato sul numero 8 del 1957, l'ultimo sul numero 32 dello stesso anno.

pubblicati anche in volume, e fu creata un'apposita rubrica, *Interrogativi sull'Avventura dell'uomo*, attraverso la quale i lettori potevano porre domande di approfondimento allo stesso autore. Particolarmente degni di nota, furono i tre volumi di grande formato e interamente illustrati *Cento anni d'Italia* (440 pagine e circa 1000 fotografie, 1961), *Cento anni d'America* (280 pagine e circa 500 fotografie, 1962) e *Cento anni di Russia* (340 pagine e circa 560 fotografie, 1962), pubblicati da Palazzi e curati da Flavio Simonetti, che riunivano un totale di 78 inserti settimanali usciti su «Epoca» tra il 1961 e il 1962 (Figg. 17-19). Il successo fu come al solito notevole e furono richieste dai lettori «oltre 50.000 copertine». La trilogia richiese «un lavoro preparatorio di oltre due anni» e gli incaricati di *Tempo* selezionarono «circa centocinquantamila immagini fotografiche», visitando «centinaia di musei, archivi e biblioteche [...] in Italia e all'estero»²⁷. Per *Cento anni d'Italia* Simonetti fu premiato con una delle tre medaglie d'oro del Premio Rezzara.

Negli stessi anni «L'Europeo» (che dal 1954 viene edito da Rizzoli) pubblicò una serie di straordinari «libri fotografici», come venivano chiamati, da assemblare attraverso la raccolta di inserti, secondo la solita formula vista in precedenza. Nel 1961, ad esempio, per la serie *I documenti fotografici de L'Europeo*, apparve il primo inserto de *La guerra in Italia*, per un totale di 16 fascicoli di 16 pagine ciascuno²⁸ e circa 280 fotografie, tra cui quelle degli inviati di «Life» in Italia Robert Capa e George Silk, e degli operatori dell'esercito americano (Fig. 20). Per la stessa serie, furono invece 19 gli inserti di *Vent'anni d'Europa*, per un totale di 304 fotografie, con scritti introduttivi di Enzo Biagi, Indro Montanelli, Luigi Barzini e Gianni Granzotto (Fig. 21)²⁹, mentre nel 1966 fu la volta di *Violenza in*

²⁷ *Le rievocazioni storiche di "Tempo"*, «Tempo», 1963 (23), p. 75. Effettivamente colpisce l'ampiezza degli archivi a cui generalmente attingevano queste pubblicazioni. Ad esempio per la compilazione di *Cento anni di Russia* la redazione di *Tempo* ringraziava «i numerosi Musei, Enti, Case Editrici, Biblioteche, Agenzie fotografiche e i privati che, all'estero e in Italia, hanno gentilmente collaborato, sia con materiale fotografico, sia con informazioni, alla compilazione del presente volume. In particolare esprime la propria gratitudine all'Archivio di Stato di Mosca; all'architetto Igor Bilibin di Leningrado; al Professor Ivanov dell'Istituto di studi dell'U.R.S.S. di Monaco di Baviera; alla Raccolta Isahar Gourvich, alla Raccolta Benois, al Foyer de la Marine Impériale Russe, al Musées des Cosaques di Parigi; al dott. Ing. Alessandro Messoyedoff e alla Fototeca Storica Nazionale di Roma; all'Archivio e Biblioteca Giangiacomo Feltrinelli, al dott. Paolo Calzini dell'Istituto per gli Studi di Politica Internazionale, alla Raccolta Scopinich, alla Cineteca Italiana e alla Raccolta Orio Vergani di Milano». Cfr. *Cento anni di Russia*, a cura di F. Simonetti, Palazzi, Milano 1962, p. II.

²⁸ Gli inserti uscirono su «L'Europeo», 1961 (49-52) e 1962 (3-5, 11-14, 16-20).

²⁹ Gli inserti uscirono su «L'Europeo», 1964 (14-23, 25-26, 28, 38-43).

Africa, a cura di Luigi Barzini, riccamente illustrato con fotografie a colori a tutta pagina³⁰.

Aggiungiamo a questa nostra prima disamina, niente affatto esaustiva, alcuni esempi tratti da altri settimanali, come *Italia eroica*, un foto-documentario di 21 inserti apparsi sul settimanale «Oggi» (edito da Rizzoli) tra il 1963 e il 1965, per un totale di 330 pagine e circa 300 fotografie, dedicato all'eroismo delle forze armate italiane dal Risorgimento alla seconda guerra mondiale. Di estremo interesse, sia per il grandissimo formato che per le fotografie riprodotte, è infine *Storia fotografica d'Italia 1859-1945. Gli uomini e le donne che hanno fatto e disfatto l'Italia*, diviso in 23 inserti pubblicati tra il 1965 e il 1966 dal settimanale «Lo specchio» (fondato nel 1958 e diretto da Giorgio Nelson Page), per un totale di 372 pagine e circa 450 fotografie, opera che nell'introduzione al primo inserto veniva definita come «un libro di storia nelle vesti di un rotocalco, ovvero un giornale-documentario della nostra storia» (Fig. 22).

Per quanto riguarda i foto-documentari pubblicati e venduti sotto forma di fascicoli tematici illustrati a se stanti, di numero stabilito e con uscita periodica, colpiscono per l'incredibile quantità e la rarità della documentazione fotografica quelli prodotti in rotocalco dalla casa editrice Ardita di Roma, fondata e diretta da Pietro Caporilli. Tra il giugno del 1955 e il marzo del 1958 uscirono gli 84 fascicoli di *7 anni di guerra. Fotostoria del secondo conflitto mondiale visto dalle due parti in lotta*, per un totale di 2158 pagine, circa 5000 fotografie e centinaia di illustrazioni (Fig. 23). I fascicoli dei tre volumi³¹ in cui fu infine raccolta l'opera completa, curati da Pietro Caporilli con la collaborazione di Enrico Novaro e Guido Canettini, furono ristampati fino alla quinta edizione del 1965. Tra il marzo e l'agosto del 1958 fu invece la volta dei 16 fascicoli di *Africa parla. Fotostoria delle guerre coloniali delle esplorazioni e delle navigazioni italiane nel continente nero*³², composti da un totale di 400 pagine, 1000 fotografie e un centinaio di illustrazioni (Fig. 24). L'opera intendeva

³⁰ Gli inserti uscirono su «L'Europeo», 1966 (9-17). Nel riquadro riportato sulla pagina introduttiva del primo inserto (p. 38), si legge: «“Violenza in Africa” è destinato a costituire la più impressionante documentazione fotografica sul travaglio che coinvolge un intero continente [...]. Per favorire tutti coloro che vorranno staccare e conservare questi fascicoli, essi saranno tutti stampati su carta speciale e a colori, in modo che l'intera raccolta costituisca alla fine un libro fotografico di eccezionale interesse».

³¹ Questi i titoli dei tre volumi: *Dall'attacco tedesco alla Polonia alla battaglia di Mezzagosto* (vol. 1), *Dalla battaglia dei Convogli allo sbarco in Normandia* (vol. 2) e *Dalla rivolta di Varsavia alla fine del conflitto* (vol. 3).

³² A partire dall'ottavo fascicolo, e fino al sedicesimo, il sottotitolo varia in *Fotostoria delle esplorazioni e della penetrazione italiana nel continente nero*.

illustrare, in chiave chiaramente nazionalista, il «contributo dato dagli italiani alla conoscenza del continente africano ed al suo civile progresso in ogni tempo ed in ogni regione»³³, dalle guerre puniche fino alla guerra d’Etiopia condotta da Mussolini. Ancora, per le stesse edizioni, il quindicinale «Testimonianze», diretto anch’esso da Caporilli, tra il 1960 e il 1961 pubblicò i 20 fascicoli di *Storia del fascismo. Rassegna fotografica dal 1914 al 1945*, con circa 1500 fotografie (Fig. 25), mentre nel 1967 lo stesso Caporilli, ma per l’editore Nastasi di Roma, curerà le dispense settimanali di *Trent’anni di vita italiana. Panorama storico dal 1915 al 1945*, per un totale di circa 800 pagine e 2000 fotografie.

Nei primi anni Sessanta Enzo Biagi, già direttore di «Epoca» nella seconda metà degli anni Cinquanta, dirigerà diverse collane di fascicoli periodici illustrati, dedicati soprattutto alla ricostruzione delle vicende storiche dell’Italia del Novecento. Uscì il 4 dicembre 1963, per gli editori Sadea e Della Volpe, il primo numero de *La seconda guerra mondiale. Segreti, documenti, fotografie*, per un totale di 80 fascicoli e circa 4500 fotografie (Fig. 26). L’anno successivo Biagi curò invece – per gli stessi editori – i fascicoli di *Storia del fascismo*, mentre per l’Istituto Geografico De Agostini quelli de *La rivoluzione russa*. In entrambi i casi i fascicoli furono infine raccolti in tre volumi di circa 1950 pagine complessive, illustrati con migliaia di fotografie. Con analoghe quantità di pagine e fotografie, nel 1965 uscirono infine i fascicoli di *Italia drammatica. Storia della guerra civile*, con testi di Domenico Bartoli, Enzo Biagi, Giorgio Bocca, Paolo Monelli e Indro Montanelli³⁴.

Non è possibile in questa sede procedere a un’analisi approfondita dei materiali descritti, in particolare per quanto riguarda il ruolo svolto dall’immagine fotografica rispetto sia alla peculiare situazione della stampa italiana, sia al contesto socio-culturale e politico del periodo esaminato. Ci limiteremo pertanto ad alcune considerazioni sulla possibile origine di quelli che abbiamo definito foto-documentari.

Come abbiamo visto, nelle pubblicazioni citate appare spesso il termine «documentario», dove evidentemente il richiamo è al cinema di non-fiction e l’idea di fondo quella di una trasposizione su carta stampata dei fotogrammi di una pellicola cinematografica, con le didascalie a sostituzione del sonoro. All’altezza degli anni Cinquanta il legame tra documentario fotografico e cinematografico è palese, ad esempio, nei *Fotodocumentari* pubblicati

³³ *Presentazione dell’opera*, «Africa parla», 1958 (1), p. 2.

³⁴ Va detto che in questi ultimi casi, nonostante l’altissimo numero di fotografie pubblicate, la predominanza delle immagini sui testi non è sempre così netta come per i foto-documentari visti in precedenza.

da «Cinema nuovo» tra il 1954 e il 1956³⁵, mentre più in generale, l'idea di un «film sulla pagina» non può non richiamare l'esplosione del fenomeno dei cineromanzi a partire dal dopoguerra³⁶. Ma già Elio Vittorini, stando ad una sua testimonianza del 1954, aveva preso il cinema come modello di riferimento nell'impaginare le fotografie dell'antologia *Americana* (1941) e dei numeri de «Il Politecnico» (1945-47, dove spesso Albe Steiner disponeva le foto in stringhe verticali, come fossero i fotogrammi di una pellicola cinematografica), seguendo «vie affini a quelle seguite dal regista nel cinematografo», per arrivare ad avere «accanto al testo una specie di film immobile»³⁷. Il modello di riferimento originario – e senz'altro più diretto e pertinente – dei foto-documentari, però, è probabilmente costituito dai cinegiornali e i documentari prodotti in Italia negli anni Venti e Trenta, con Federico Patellani e la redazione del primo «Tempo» di Mondadori (1939-1943) a fare da fondamentale *trait d'union*. Fu infatti all'interno del settimanale diretto da Alberto Mondadori – che per molti aspetti costituirà il prototipo dei grandi rotocalchi d'attualità del dopoguerra – che fu elaborata la formula del «fototesto», ovvero di un articolo distribuito su più pagine (mediamente tre o quattro) in cui le sequenze fotografiche, al di là di un valore puramente illustrativo, giocavano un ruolo centrale e autonomo rispetto ai testi scritti, spesso ridotti a semplici didascalie (Fig. 27). Forse ispirati ai *photoessays* del settimanale americano «Life», i fototesti – di cui furono specialisti Patellani e Lamberti Sorrentino – trovarono senz'altro il loro principale punto di riferimento nel cinema, in particolare nel documentario cinematografico³⁸. In tal senso va innanzitutto sottolineata la presenza in redazione, tra gli altri,

³⁵ Nati sotto la direzione di Guido Aristarco, i *Fotodocumentari* erano fototesti riccamente illustrati di 7-8 pagine circa, realizzati da fotografi (tra cui spiccano i nomi di Carlo Bavagnoli, Mario Dondero, Ugo Mulas, Franco Pinna, Chiara Samugheo e William Klein) e dedicati a vari temi d'inchiesta. Come venne spiegato nell'introduzione al secondo *Fotodocumentario*, l'iniziativa aveva sia lo scopo di portare l'attenzione «su argomenti che ragioni di censura e di costo rendono pressoché irrealizzabili per il cinema», sia quello di dare un contributo al cinema documentario italiano in termini di soggetti e materiali. Cfr. «Cinema nuovo», 1954 (40), p. 57. I *Fotodocumentari* furono pubblicati su «Cinema nuovo» 1954 (39, 40, 42-44, 47, 49), 1955 (50-53, 55-59, 61-63, 67-69, 70) e 1956 (75-77).

³⁶ Cfr. *Lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, a cura di E. Morreale, catalogo della mostra, Il Castoro, Milano 2007.

³⁷ E. VITTORINI, *La foto stizza l'occhio alla pagina*, «Cinema nuovo», 1954 (33), p. 200. Va detto che in nessuno dei casi citati Vittorini giunse a realizzare un foto-documentario così come l'abbiamo definito.

³⁸ Sulla genesi di *Tempo* e sui legami tra la centralità dell'immagine fotografica e il modello cinematografico, rimandiamo a C. MAGNANINI, *Chi ha "Tempo" non aspetti "Life"*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di De Berti, Piazzoni, cit., pp. 305-341. Si vedano in particolare le pp. 305-314.

di Cesare Zavattini, del regista Alberto Lattuada (autore tra l'altro nel 1941 di un importante libro fotografico come *Occhio quadrato*) e dello stesso Patellani, che nel 1939 era diventato socio della ATA, la società cinematografica che aveva prodotto *Piccolo mondo antico* (1941) di Mario Soldati, film al quale Patellani e Lattuada avevano collaborato come consulente artistico e fotografo di scena il primo, aiuto regista e sceneggiatore il secondo³⁹. Senza dimenticare la grande passione per il cinema di Alberto Mondadori, che prima di fondare «Tempo», attorno alla metà degli anni Trenta, si era trasferito a Roma per intraprendere la carriera di aiuto regista e aveva già girato due cortometraggi di un certo successo insieme a Mario Monicelli⁴⁰.

Secondo la testimonianza di Bruno Munari, allora responsabile dell'impaginazione del settimanale, i fototesti nacquero «dall'intenzione di fare quasi dei film, realizzare dei documentari con quelle immagini fotografiche»⁴¹, mentre Lattuada, secondo quanto riportato da Sorrentino, li definì in questi termini: «È come nel cine [sic], le foto corrispondono alla immagine, le didascalie al parlato, l'articolo alla colonna sonora»⁴². Infine Patellani, in un importante saggio del 1943, riferendosi all'epoca precedente la comparsa dei settimanali illustrati d'attualità, quando «i giornali che andavano per la maggiore si guardavano dal pubblicare fotografie», scrisse:

«Precorso solamente dai settimanali illustrati sportivi, fu il cinema documentario e d'attualità ad imporre definitivamente il suo gusto e il suo sistema [...]. Se piaceva allo spettatore che un dato avvenimento o un certo argomento venissero illustrati da una pellicola commentata dalla voce dell'annunciatore, perché non si sarebbe potuto fare dei giornali con lo stesso criterio, ricchi di servizi fotografici commentati da didascalie e da articoli? In Italia, il tentativo venne fatto da *Tempo*»⁴³.

³⁹ Cfr. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., pp. 48-49 e O. DEL BUONO, *La bellezza nell'obiettivo*, in *Federico Patellani. Fuori scena*, a cura di G. Calvenzi, K. Bolognesi, Motta, Milano 1995, pp. VII-VIII.

⁴⁰ Cfr. R. LASCIALFARI, «Tempo». *Il Settimanale Illustrato di Alberto Mondadori 1939-1943*, «Italia Contemporanea», 2002 (228), p. 441.

⁴¹ F. PATELLANI, A. SCHWARZ, *Documenti e notizie raccolti in trent'anni di viaggio nel sud*, Editphoto, Milano, 1977, s.i.p., supplemento di «Il Diaframma Fotografia Italiana», 1977 (224).

⁴² L. SORRENTINO, *La passione del mestiere*, «Tempo Illustrato», 1984 (7), p. 65.

⁴³ F. PATELLANI, *Il giornalista nuova formula*, in *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, a cura di E. F. Scopinich, Gruppo Editoriale Domus, Milano 1943, pp. 125 e 127. È probabile che qui Patellani stia pensando ai cinegiornali e ai documentari prodotti dall'Istituto Luce, che ebbero una straordinaria diffusione durante il ventennio fascista: in base a un decreto del 1926, infatti, dovevano essere obbligatoriamente proiettati ad ogni

E ancora:

«[...] se è esatta la mia aspirazione di fare fotografie che appaiano viventi, attuali, palpitanti, come lo sono di solito i fotogrammi di un film, mi pare si debba trovare nel cinema l'ispirazione per la fotografia di oggi. Non solo per quella giornalistica [...]. La «fotografia di movimento» richiede la scelta di un momento narrativo quale solo il cinematografo ci ha abituati a vedere, con l'offrirci la possibilità tecnica di selezionare ed analizzare i valori successivi di ogni atteggiamento e di ogni movimento dell'uomo, delle macchine che egli ha creato e di tutto ciò che vive attorno a lui»⁴⁴.

I fototesti apparsi su «Tempo» tra il 1939 e il 1943, quando il settimanale cessò le pubblicazioni, generalmente contenevano 10-15 fotografie. Sarà solo nel dopoguerra, come abbiamo visto, in un contesto socio-economico profondamente mutato, che le aspirazioni da cui erano nati i fototesti troveranno le condizioni favorevoli per il loro compimento. Nella redazione del nuovo «Tempo» rilevato da Palazzi nel 1946, si ritroveranno ancora insieme Patellani, Tofanelli, Munari e Sorrentino⁴⁵. E sarà proprio coi primi foto-documentari pubblicati dal settimanale milanese a partire dal 1950 – una sorta di versione espansa dei fototesti, moltiplicati per centinaia di pagine e fotografie – che verrà portata alla massima espressione l'idea di un documentario stampato su carta.

spettacolo in tutte le sale cinematografiche italiane. Cfr. P.V. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Laterza, Bari-Roma 1975, p. 277.

⁴⁴ PATELLANI, *Il giornalista nuova formula*, cit., p. 137.

⁴⁵ Cfr. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana*, cit., p. 88.

FOTOGRAFARE IL CONFLITTO:
DALLA I GUERRA MONDIALE
AGLI ANNI DI PIOMBO

Luca Mazzei (Università di Roma Tor Vergata)

L'occhio insensibile.

*Cinema e fotografia durante la prima Campagna di Libia
(1911-1913)*

La prima campagna di Libia (autunno 1911-estate 1913) gode dal punto di vista memoriale di un singolare primato. Essa è infatti il primo conflitto ad essere stato massicciamente fotografato e cinematografato. È cioè la prima campagna militare che si sia voluta fin da subito, a livello diffuso, – e dunque non solo istituzionale – strappare all'oblio, affidandola ad una memoria che si credeva duratura¹. Al tempo stesso però, proprio questa assai controversa guerra è oggi, nella ideale lista delle guerre nazionali italiane, quella più dimenticata².

Nonostante sia da poco passato un centenario, pochi infatti fra gli italiani di oggi saprebbero, crediamo, a domanda esplicita dire esattamente, non tanto perchè – cosa su cui gli storici hanno dibattuto e discuteranno ancora a lungo – ma semplicemente quando è iniziata questa campagna, e forse ancor meno quando è finita. Veramente molto pochi poi sarebbero in grado di specificare il motivo per il quale, parlandone, gli storici ritengono oggi opportuno usare quale *terminus ad quem* l'estate 1913 e non l'ottobre 1912, data invece nella quale il trattato di pace con la Turchia fu firmato; od anche perchè, sempre riferendosi ad essa sia più opportuno

¹ Indicativa, la realizzazione nel 1912, proprio ai fini della musealizzazione (dunque a quelli di una conservazione *ab aeternum*) della bobina *Guerra Italo-Turca – Serie Mista*, ritrovata nel 2011 da chi scrive insieme a Sila Berruti all'interno nei locali del Museo Storico dell'Arma dei Bersaglieri (Porta Pia, Roma), argomento per cui mi si permetta di rimandare a L. MAZZEI, *La celluloido e il museo. Un esperimento di "cineteca" militare all'ombra della prima Guerra di Libia (1911-1912)*, «Bianco e Nero», 2011, (571), pp. 66-85; e ID., *Bigger than Marble. Cinema and the Archivability of Experience in Italian Culture between 1896 and 1913*, in *Objectivitat i efectes de veritat. El cinema dels primers temps i la tradició realista*, a cura di À. Quintana, J. Pons, Fundació Museu del Cinema-Collecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, Girona 2015, pp. 215-224.

² Un'ottima riflessione sul rapporto fra memoria nazionale e Guerra del 1911-'12 è in N. LABANCA, *La Guerra di Libia del 1911-12 vista dal 2011. Considerazioni su parole, immagini, luoghi comuni*, in G. BASSI, N. LABANCA, E. STURANI, *Libia: una guerra coloniale italiana*, Museo storico italiano della guerra, Rovereto 2011, pp. 7-22.

parlare di «campagna» e non di «guerra»³. Tutti peccati veniali, sia chiaro: nell'ambito di una memoria nazionale che è su questo punto lacunosa, l'ignoranza personale⁴ è un atto, se non ancora (per mero senso di giustizia storica) accettabile, per certo (per inverso senso di concretezza culturale) almeno comprensibile⁵.

Quisquilie da pedanti si dirà dunque. O al massimo finezze da storici del mondo coloniale. Forse è vero. A ruota di questa amnesia generale, risultano però del tutto non indagati (e questo interessa anche noi studiosi di questi strumenti sociali) anche i confini dell'intero dispositivo mediale che proprio quella campagna mise in atto. Ben poco conosciuto ad esempio – e stavolta non più a livello diffuso, ma addirittura a livello di studi di settore – è l'impulso che quella campagna dette al giornalismo italiano, nonchè all'impatto che essa, fra i pochi prodotti alti e i tanti di consumo, offerse alla produzione letteraria nazionale⁶; mentre quasi nulla si è detto della spinta che questa campagna offrì alla comunicazione scritta in genere: dalla cartolina (diffusasi in Italia a livello popolare solo allora⁷), alla lettera ai familiari lontani⁸.

³ Se infatti consideriamo l'intero periodo 1911-1931 come un'unica guerra, quella del 1911-'12, non può essere che un tratto, pur significativo, di questo più ampio conflitto coloniale.

⁴ A scanso di equivoci, anche lo stesso scrivente prima di iniziare un lavoro di ricerca sulla fotografia e sul cinema di questa guerra, giaceva nella stessa ignoranza di cui sopra.

⁵ Per non lasciare niente di taciuto, precisiamo qui che l'inizio della prima campagna di Libia fu il 29 settembre 1911, allo scadere di un ultimatum dell'Italia alla Turchia. La fine della campagna è da porsi invece in quell'estate 1913, e non al 18 ottobre 1912 (giorno della firma del trattato di Ouchy), perchè fu solo nel luglio-agosto del 1913 che, finito da mesi lo scontro con le forze ufficiali turche, il primo grande leader senuso ribelle «El Baruni» fu sconfitto prima, e costretto all'esilio poi, dando così inizio ad una prima effimera battuta di arresto delle armi; una tregua che per qualche mese si scambiò per vittoria. Risale a quello stesso periodo anche la fondazione di un Esercito Coloniale italiano, elemento in precedenza assente, dato che la prima fase fu tutta combattuta da truppe regolari, per la maggior parte soldati di leva, con il solo ausilio, dal febbraio 1912, di singoli battaglioni di truppe ascare, nonchè, a tratti, di sparute (ma molto fotografate) bande di arabi collaborazionisti. Dunque una nuova fase di quella guerra non si può far iniziare che da quell'estate, più che dal giorno della pace con l'Impero Ottomano.

⁶ Cfr: *La guerra lirica. Il dibattito dei letterati italiani nell'impresa di Libia 1911-1912*, a cura di A. Schiavulli, Giorgio Pozzi, Ravenna 2009; e *La grande illusione: opinione pubblica e mass media al tempo della Guerra di Libia*, a cura di S. Gentili, I. Nardi, Morlacchi, Perugia 2009.

⁷ Cfr. E. STURANI, *La cartolina illustrata: editori, autori, utenti*, in *L'Italia in posa*, a cura di P. Callegari, E. Sturani, Electa, Napoli 1997, p. 15.

⁸ Il volume della corrispondenza da e per la Tripolitania e la Cirenaica si rivelò fin dalla fine di ottobre (quando in Italia arrivarono le prime notizie su Sciara-sciat) davvero enorme. Il servizio postale, diviso in «civile» e «militare», arrivò già con i primi di novembre al collasso, generando i primi attriti fra società italiana (pure quella parte di essa favorevole, o comunque ben disposta, alla guerra), e ambienti militari e governativi. (Cfr. fra tutti, *Il servizio postale in Tripolitania. Le spiegazione dell'on. Calissano, e Un'altra*

Non abbastanza approfondito è poi il suo ruolo nello sviluppo della radiotelegrafia e della telefonia tattico-militare⁹, e quasi sconosciuto è l'impatto di essa sulle cantate popolari e sulla canzonetta. Quasi ignoto, ancora, è il suo apporto alla militarizzazione dell'infanzia – dalle apposite storie illustrate, ai film con protagonisti bambini, ai giochi di guerra – un settore, che, come per il diffondersi della scrittura privata, la memoria nazionale tende a spostare in genere di almeno quattro anni, ovvero alle prime fasi dell'intervento italiano nella Grande Guerra; forse per adeguarsi alle linee guida della storiografia europea sull'argomento¹⁰. Soprattutto poi non è nota ed è

lettera, «Il Giornale d'Italia» 13 novembre 1911, p. 2; *Malcontento pel servizio postale*, «Il Messaggero», 25 novembre 1911, p. 3; *Il servizio postale per la Tripolitania e la Cirenaica*, «Il Messaggero», 4 dicembre 1911, p. 2). L'emergere, fin dai primi di novembre, di questo fenomeno sociale portò però, non solo ad una sua regolamentazione (con l'istituzione già i primi di dicembre delle cartoline in franchigia, talvolta con messaggi rassicuranti prestampati, per aiutare ed incanalare in senso patriottico le comunicazioni dei semi-analfabeti), ma contemporaneamente anche allo sfruttamento cross-mediale di esso ai fini di propaganda. Dai primi di novembre fino all'inizio del 1912, quasi tutti i quotidiani, dai più grandi ai più piccoli, presero infatti a pubblicare sulle loro pagine intere lettere di soldati alla famiglie. Le lettere erano spesso missive scritte da ufficiali e sottufficiali, gli unici che avessero una vera padronanza della lingua scritta, ma non mancavano quelle dei soldati semplici. Inoltre, per mostrare l'ampiezza dell'appoggio sociale alla guerra, alcune di esse furono volutamente lasciate nell'italiano sgrammaticato con cui si presentavano. Dall'anno successivo, le 'migliori' di queste lettere saranno raccolte in due antologie: B. CHIARA, *Epistolario eroico. Lettere di combattenti*, Carabba, Lanciano 1912, 2voll; B. BACCI, *La guerra libica descritta nelle lettere dei combattenti*, Bemporad, Firenze 1912. Per quanto non esistano a tutt'oggi studi che abbiano indagato il modo con cui tali lettere arrivavano ai quotidiani (quante di queste erano vere? Quali erano i canali con cui giungevano alle redazioni? Quale era il grado di censura che si operava nella scelta o nella 'asciugatura' del testo?), grazie a due ulteriori volumi antologici (stavolta contemporanei) queste stesse sono entrate da tempo nel dibattito storiografico. Cfr: S. BONO, *Morire per questi deserti: lettere di soldati italiani dal fronte libico, 1911-1912*, Abramo, Catanzaro 1992; N. LABANCA, *Posti al sole: diari di vita e di lavoro dalle colonie d'Africa*, Museo Storico della Guerra, Rovereto 2001,

⁹ Sull'argomento, a nostra memoria, solo C. BRAMANTI, *Campagna di Libia. La radiotelegrafia militare diventa adulta*, Edizioni C&C, Faenza 2003.

¹⁰ Basti ricordare che anche le ben note avventure belliche di Schizzo (il bambino sognatore ed aggiusta-torti inventato da Attilio Mussino per il «Corriere dei piccoli»), nascono non durante la IGM, ma nel novembre 1912, con una prima ambientazione nella Guerra di Libia, dove già nei mesi precedenti lo stesso disegnatore aveva fatto agire i personaggi di Nello e Gian Saetta. Del tutto libico è anche lo scenario di *Il sogno patriottico di Cinessino* di Gennaro Righelli (1915). Cfr. C. CARABBA, *Corrierino, Corrierona. La politica illustrata del «Corriere della sera»*, Guaraldi, Firenze 1976, pp. 39-40; e F. LOPARCO, *I bambini e la guerra. Il Corriere dei Piccoli e il primo conflitto mondiale*, Firenze, Nerbini 2011, pp. 55-70. Per i giochi d'infanzia e Libia (oltre al ben noto titolo della Dora Film *Guerra Italo Turca fra scugnizzi napoletani*, 1912), si veda invece *Che c'è di nuovo? Niente la guerra. Donne e uomini del Milanese di fronte alla guerra*

anche poco indagata la consistenza e la specificità della produzione e della comunicazione fotografica prima e cinematografica poi, che essa, basandosi solo su deboli esperienze estere, in pochissimo tempo attivò, peraltro in modo massivo. Quanti libri si possono ricordare infatti, ad oggi, dedicati al cinema della Prima campagna di Libia e quanti alla fotografia della stessa? Per il primo caso, inutile sforzarsi, non ce ne è nessuno. Troppo pochi infatti sono stati fino al 2011 i restauri, e troppo poche le ricerche in campo cinetecario come archivistico, per sostenerne l'elaborazione. Per il secondo numero – ci dicono i cataloghi della Biblioteca Nazionale, nonché la bibliografia di Nicola Labanca e Pierluigi Venuta¹¹ e un rapido spoglio dei libri in commercio – la cifra è un po' più ampia. Si tratta però quasi solo di libri pubblicati intorno al periodo 1911-1913. Su questo argomento infatti, dal secondo dopoguerra in poi esistono solo il volume curato per lo USSME da Antonio Rosati *La guerra Italo-Turca 1911-1912*¹² e *Immagini dalla guerra di Libia: album Africano*, a cura di Nicola Labanca e Luigi Tommassini¹³, che però è dedicato ad un arco temporale più ampio e solo in parte al 1911-'13. Esistono poi un parzialmente fotografico *Libia: una guerra coloniale italiana*, edito dal Museo della Guerra di Rovereto e curato da Gabriele Basso, Nicola Labanca, ed Enrico Sturani¹⁴ ed anche un più localistico *La quarta sponda. La campagna di Libia (1911-1913) nelle fotografie dell'archivio Di Loreto*¹⁵, curato dal bisnipote dell'autore delle foto oggetto del libro. Come volumi, niente altro.

È ovvio dunque che si sia creata una lacuna. A rendere questa memoria visiva così impalpabile sembrano essere stati almeno tre elementi. Il primo è il mancato confronto della cultura italiana con il suo passato coloniale, inteso nella sua interezza. Ovvero, il mancato inserimento della storia coloniale italiana nella storia coloniale *tout-court* e, in conseguenza, la mancata integrazione di questa storia già contestualizzata nell'ambito della cultura nazionale (In Italia in effetti, per lunghi decenni, si è fatto il contrario: prima si è definita questa guerra come «eccezionale», cioè

1885-1945, a cura di F. Auciello, M. Dean, Mazzotta, Milano 1997, p. 122. Più approfondito invece il rapporto fra Guerra Italo-Turca e infanzia scolarizzata, per cui si veda), *La Libia nei manuali scolastici italiani 1911-2001*, a cura di N. Labanca, Isiao, Roma 2003.

¹¹ *Bibliografia della Libia coloniale: 1911-2000*, a cura di N. LABANCA, P. VENUTA, Olschki, Firenze 2004.

¹² *La guerra Italo-Turca 1911-1912*, a cura di A. Rosti, USSME, Roma 2000.

¹³ A. ANGRISANI, *Immagini dalla guerra di Libia: album Africano*, a cura di N. Labanca, L. Tomassini, Lacaita, Manduria 1997.

¹⁴ *Libia: una guerra coloniale italiana*, a cura di Basso, Labanca, Sturani, cit.

¹⁵ E. DI LORETO, F. MERCURIO, S. RUSSO, *La quarta sponda. La campagna di Libia (1911-1913) nelle fotografie dell'archivio Di Loreto*, Grenzi, Foggia 2011.

come momento da ascrivere all'interno dei miti di fondazione degli «italiani brava gente», poi la si è riportata al caso internazionale, trovandovi differenze che confermavano solo la sua presunta «eccezione»). Il secondo elemento è stato il dilatarsi della guerra italo-turca propriamente detta in un conflitto coloniale di ben più ampia portata (non solo 1911-1913, quindi, ma anche 1911-1931¹⁶), fatto che ha ottuso i confini del visivo per ridurre le immagini della guerra ad un indistinto bozzetto generale, un *meltin' pot* visuale nel quale una singola foto o un singolo film valgono l'altro. L'arabo e l'italiano, nonché il deserto in cui sono immersi, in questa figurazione-melassa diventano dunque, un po' come i gatti del proverbio: un po' tutti bigi; cioè un po' tutti pezzi dello stesso esotico *décor*. Il terzo elemento cui si deve la rarefazione di questa memoria è d'altronde proprio il presentarsi, in seno alla cultura nazionale, di questi stessi materiali cinematografici talvolta come ponte verso l'esotico, tal'altra invece come ponte verso il bellico. Cioè, a costituire problema in questo caso, è proprio la difficile inquadrabilità della guerra in oggetto, peraltro estesa ben presto anche a zone che di tripolitano e cirenaico, ovvero di libico, avevano ben poco, come le isole del basso Egeo. In generale, insomma, si tratta di contenitori di informazioni visuali che nello scaffale ideale di una libreria antiquaria sarebbero sempre in bilico dal passare dal settore «militaria» a quello «coloniale», o a quello «viaggi» e viceversa. Anche la catalografia, sarebbe a dire, in questa storia amnestica, vuole la sua parte.

Eppure il materiale è tanto. Moltissime infatti furono, come detto prima, le fotografie scattate e le cinematografie realizzate. Questa abbondanza si dovette a vari motivi. Il primo di questi fu politico. La guerra arrivava infatti in un momento in cui il movimento nazionalista, settore politico che ne sosteneva fin dall'inizio il peso ideologico, aveva trovato nella necessità di modernizzazione che l'apparato industriale richiedeva, una sua via maestra per l'accesso all'agognato consenso. In un contesto dunque in cui la comunicazione iconica – intesa come strumento principe per la veicolazione di concetti complessi su grande scala – era di per già considerata positiva, ogni immagine tecnologicamente connotata riceveva allora un'attenzione particolare. Essa si arricchiva in quella congiuntura di un surplus di valore che sarà poi difficile trovare in seguito. Ci furono però, all'interno di questo indiscutibile contesto di politicizzazione della modernità, anche ragioni

¹⁶ Sulla guerra coloniale per la Libia osservata in una lunga prospettiva, si vedano A. DEL BOCA *Gli italiani in Libia. Tripoli bel suol d'amore 1860-1922*, Laterza, Bari-Roma 1986; N. LABANCA, *Oltremare: storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna 2002; G. ROCHAT, *Le guerre italiane in Libia e in Etiopia dal 1896*, Gaspari, Udine 2009; e soprattutto N. LABANCA, *La guerra italiana per la Libia*, il Mulino, Bologna 2012.

contingenti. La prima di queste era l'ormai ampia diffusione, anche in Italia, di macchine fotografiche per dilettanti¹⁷, cioè di *Kodak*, come spesso, per antonomasia, si diceva allora¹⁸. Macchine per fotografie istantanee le possedevano ad esempio molti ufficiali¹⁹. Lo sappiamo dalle didascalie di alcune riviste (in primis «L'illustrazione italiana», rivista che per scelta denunciava sempre l'autore degli scatti), ma lo sappiamo anche da alcuni resoconti giornalistici, e dal fatto stesso che queste foto-ricordo – sempre di formati standard e tutto sommato di bassa qualità – si trovano anche negli archivi personali di alcuni di essi (come fra tutti, il tenente Felice Del Fra, padre di Lino²⁰). Gli ufficiali d'altronde avevano un'importante funzione nel sistema mediale dell'epoca, potevano cioè scattare foto in luoghi altrimenti irraggiungibili, cioè proibiti ai giornalisti: navi da guerra, ad esempio; ma anche zone appena occupate, oppure avamposti, o anche campi su cui la battaglia era appena passata²¹. Fin dall'inizio, infatti, in base sia ad una concezione dell'esercito tipicamente umbertina, ovvero impermeabile al mondo civile, ed in base anche ad una paura dei media che era generata da tragiche esperienze precedenti (non ultime la sconfitta di Adua, la cui notizia era

¹⁷ A dare estrema importanza a questo ineludibile dato, sono oggi, fra gli altri, Luigi Goglia, Silvana Palma e Giovanni De Luna. Cfr. L. GOGLIA, *Africa, colonialismo, fotografia: il caso italiano*, in *Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, Sicania, Messina 1989, p. 25; S. PALMA, *L'Italia coloniale*, Editori Riuniti, Roma 1999, pp. 23-34; G. DE LUNA, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, p. 91.

¹⁸ Per una panoramica sulle macchine per fotografie istantanee disponibili nel 1911, si veda L. SASSI, *Manuale di fotografia*, Salani, Firenze 1911, pp. 23-27.

¹⁹ Un primo elenco di ufficiali e sottufficiali noti per le loro foto (attualmente da aggiornare) è presente in L. GOGLIA, *Africa, colonialismo, fotografia: il caso italiano*, in *Colonialismo e fotografia. Il caso italiano*, cit., p. 26. Tra gli album di recente acquisizione segnaliamo ad esempio quello composto di 20 fotografie databili fra 1911 e 1912, realizzato a Bengasi da Angelo Caramanni in forza al Reparto 3° Genio Telegrafisti per farne omaggio alla «gentile dama che mi prodigò di sue cure» (dedica scritta il 26-6-1912 a Palermo); e quello composto di 245 fotografie realizzate fra l'ottobre 1911 e il maggio 1912, con l'intento di documentare, in un archivio privato, la sua intera campagna (dalla partenza il 9 ottobre da Napoli all'arrivo a Palermo), quest'ultimo appartenuto al conte Pompeo di Campello, ufficiale di Cavalleria. Entrambi acquisiti dalla Harvard University sono ora visibile on line ai seguenti link: <<http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL:11736198>>; <<http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/478037289>> (per entrambi ultimo accesso 15/03/2015). Ringrazio per la segnalazione Giuliana Minghelli.

²⁰ Fotografie della prima campagna di Libia tratte dall'archivio Del Fra sono pubblicate in S. PALMA, *L'Italia coloniale*, cit., p. 191.

²¹ Sulla nascita di questo fenomeno, da far risalire per la sua origine alle campagne d'Africa dei decenni precedenti, si vedano N. DELLA VOLPE, *Fotografie militari*, USSME, Roma 1980, p. 23; e A. MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 113-114.

arrivata tardissimo in Italia, ma poi grazie ai giornali e alle canzoni popolari, era rimbalzata con forza ovunque, ma anche la sconfitta russa di Muckden, disfatta occidentale contro una potenza orientale, seguita troppo in diretta dai corrispondenti di tutto il mondo) i giornalisti, perfino i più nazionalisti (cioè i più forti sostenitori della guerra), per quanto spesso si vantassero del contrario, rimasero praticamente sempre incatenati alle zone più sicure della retroguardia cittadina (cioè a Tripoli). Essi raggiunsero le zone esterne alla città solo grazie a gite protette, cioè viaggi organizzati dall'Esercito come se fossero delle autentiche scampagnate²². Differente il discorso per gli ufficiali, che potevano invece scattare foto dove volevano e talvolta anche pubblicarle²³. Curiosamente dunque la censura operava qui più sul piano del corporeo che sul piano del visivo: non si poteva andare al fronte neanche per scattare le foto più innocue, ma se la foto era prodotta da un soldato allora sì, certamente la si poteva fare, e, magari, la si poteva anche pubblicare.

Le *Kodak* comunque, è bene sottolinearlo, erano dotazione comune per molti giornalisti²⁴. Lo denunciano, oltre alle didascalie i tanti cliché

²² Cfr. *Relazione riservata sull'impianto e sul funzionamento dell'ufficio stampa*, 15 Agosto 1912, Archivio Ufficio Storico Stato Maggiore Esercito Italiano, Archivio Storico Esercito Italiano, Fondo T-28, Busta 209.

²³ Assai ampio il numero degli ufficiali che firmano le foto de «L'Illustrazione Italiana», cliché poi passati nella raccolta (edita dalla stessa casa proprietaria della testata), nel monumentale *Album portfolio della guerra italo-turca 1911-1912 per la conquista della Libia*, Treves, Milano 1913. Su questo album, composto da circa 600 tra foto e disegni, si vedano fra tutte le note contenute in A. GILARDI, *Un monumento alla fotografia di guerra*, «Fotografia italiana. Il diaframma», aprile 1976 (213), p. 26.

²⁴ Sull'introduzione della *Kodak* in guerra da parte dei giornalisti italiani, in particolare sulle foto relizzate da Luigi Barzini durante la guerra russo-giapponese e sulla tradizione che ne seguì, si veda I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 240-247. Sull'uso di macchine pocket in Italia nella Grande Guerra, si veda invece il recente M. GALLONI, *La tecnica fotografica nella Prima Guerra mondiale*, in *Al Fronte. Cineoperatori e fotografi raccontano la Grande Guerra*, a cura di R. Basano, S. Pesenti Campagnoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 37-39. Un ricco elenco di giornalisti fotografi è presente inoltre in L. GOGLIA, *Africa, colonialismo, fotografia: il caso italiano*, cit., pp. 26; 52-54; e Id., *Africa, colonialismo, fotografia: il caso italiano (1885-1940)*, in MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI. UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI, *Atti del convegno (Taormina-Messina, 1989)*, ed. Carla Ghezzi, Roma 1996, vol. II, 849-852 Testimonianze d'epoca su fotografi e fotografie nella guerra di Libia sono presenti infine in R. NAMIAS, *I corrispondenti di guerra e la documentazione fotografica*, «Il Progresso fotografico», gennaio 1912 (1), pp. 17-20; ITALO, *La guerra documentata fotograficamente*, «Il Progresso fotografico», 1 febbraio 1912 (2), pp. 1825-1828; LA DIREZIONE [R. NAMIAS], *Concorso d'Arte fotografica riservato a soggetti della Libia e dell'Egeo*, «Il Progresso fotografico», 25 luglio 1912 (7), pp. 201-202.

fotografici, le tante vignette²⁵, le tante cinematografie in cui possiamo vederli con la macchina al collo²⁶. Siano scattate al fronte, nelle retrovie, o sui luoghi di battaglia, ma i giorni successivi, durante gite organizzate, le foto dovute a loro sono copiose. In alcuni casi esse poi diventano un importante accompagnamento a propri articoli. Succedeva così sui quotidiani (ensiamo ad esempio alle foto di Renzo Larco per «La Vita» e per «Il giornale d'Italia»), ma anche sulle riviste (su «La Lettura» di Milano, comparvero ad esempio, in accompagnamento a loro articoli, foto di Renzo Larco, Guido Castellini, Arnaldo Fraccaroli, Guelfo Civinini). Altre, presumibilmente le migliori, ovvero le più accettabili secondo caratteristiche estetiche del tempo, godettero però una fortuna postuma, finendo come tavole a sé stanti fra le pagine di molti reportage in volume, cioè nei numerosi libri di memorie che i giornalisti del tempo, anticipando un modo di pubblicazione poi diventato tipica durante la Grande Guerra, pubblicarono fra 1912 e 1913. Caratteristica precipua di questi volumi (quasi sempre centoni di articoli già usciti su quotidiani) era infatti, in genere, quello di essere debitamente illustrati da fotografie²⁷, spesso opera dell'autore stesso della pubblicazione.

Alcuni ufficiali ed alcuni commercianti che operavano su piroscafi o nelle zone occupate, avevano però macchine diverse, cioè non semplici *Kodak*. Essi realizzarono dunque foto di buona qualità, più che altro per il loro diletto, talvolta anche per documentazione. Realizzò foto con questo scopo ad esempio, l'aiutante di campo del Re Brusati, alto ufficiale cui si devono oggi

²⁵ Si vedano ad esempio le vignette di G. SCALARINI, *Giornalismo militarizzato*, «L'Avanti», 30 ottobre 1911, p. 3; Id., *Uno studio fotografico a Tripoli*, «L'Avanti», 22 novembre 1911, p. 3; poi ripubblicate in *Il processo della guerra*, Soc. An. Editrice «L'Avanti», Milano 1913, pp. 26-40. Si vedano inoltre direttamente in quest'ultimo (tratte presumibilmente da numeri dell'Avanti compresi tra fine marzo e il giugno 1912, *La guerra ultimo stile e La Ferrovia a Tripoli* (pp. 47-74).

²⁶ La seconda inquadratura della *Corrispondenza cinematografica della guerra italo-turca. IV Serie* (n. di catalogo 683-2), posseduta dalla Cineteca del Friuli (Gemona) mostra lo sbarco, macchina fotografica al collo, dei giornalisti a Tripoli.

²⁷ E.M. GRAY, *La bella guerra*, Bemporad, Firenze 1912; G. CASTELLINI, *Nelle trincee di Tripoli*, Zanichelli, Bologna 1912; A. FRACCAROLI, *In cirenaica coi soldati*, Treves, Milano 1913; G. DE FRENZI [L. Federzoni], *L'Italia nell'Egeo*, G. Garzoni Provenzani, Roma 1913. Per un'analisi di questo tipo di giornalismo, A. MIGNEMI, *La guerra rappresentata. Dalla documentazione fotografica del campo di battaglia alla elaborazione di modelli narrativi "per immagini" della guerra*, in *Che c'è di nuovo? Niente la guerra. Donne e uomini del Milanese di fronte alla guerre 1885-1945*, cit., pp. 33-43; e ID., *La bella guerra. Fotografie di cronisti di guerra in Libia tra il 1911 e il 1922*, «Ieri Novara oggi. Annali di ricerca contemporanea», 1992 (1), pp. 57-66.

alcune delle poche foto esistenti dei cadaveri degli italiani a Sciara-Sciat²⁸. Talvolta queste foto venivano poi cedute anche a riviste, come fecero, fra tutti, Alemanni, un capitano contabile della Cassa Militare il quale, con l'aiuto del Ministro delle Colonie on. Bertolini, raccolse poi le sue foto in una composita serie di album²⁹, o Giuseppe Ratti del quale si trovano foto anche su rivista fotografica³⁰ (ma di quest'ultimo esiste pure un'interessante fondo privato di lastre al Museo Nazionale del Cinema di Torino³¹).

Alcuni redattori presenti sul campo, come fra tutti Aldo Molinari³² erano poi più che meri giornalisti. Essi erano in realtà più che altro foto-giornalisti, cioè erano lì soprattutto per fornire ai giornali immagini da pubblicare, principalmente fotografie dunque o, come nel caso di Molinari, laddove la fotografia fosse stata impossibile da realizzare, anche disegni³³. Questi foto-giornalisti avevano anch'essi nel loro bagaglio macchine professionali, scattavano dunque foto di buona qualità, ovvero quasi interamente

²⁸ ACdS, *Archivi di Famiglie e di Persone, Ugo Brusati*, IT-ACS-AS0001-0004152, busta 8. Altre foto comparvero in MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, *Memoria del Governo Italiano sopra le atrocità commesse dagli Arabo-Turchi in danno di soldati italiani caduti o uccisi nei combattimenti del 23 e del 26 ottobre 1911, sull'azione degli stessi Arabo-Turchi contro le ambulanze e sull'impiego per parte loro di proiettili deformabili (Dum-Dum)*, Tip. del Ministero degli Affari Esteri, Roma, 1911, unica (rarissima) pubblicazione a stampa italiana che mostrava lo strazio di quei corpi. Una foto di un «bersagliere rinvenuto con le palpebre cucite nel cimitero di Rebat» è inoltre presente nell'album personale del conte Pompeo di Campello (costituito in parte da istantanee e in parte da foto già in circolazione, prodotte da professionisti) relativo alla *Campagna di Libia, 9 Ottobre 1911-28 Maggio 1912*.

²⁹ Alfredo Alemanni, durante la sua permanenza in Libia come capitano contabile della cassa militare (durata in tutto quattordici mesi), scattò 2.500 fotografie. Il primo album, dedicato alle rovine di Lebda dette spazio a 160 di esse e fu presentato al comm. Corrado Ricci (il famoso storico dell'arte, già passato in visita a Homs), per essere destinato al Ministero della Pubblica Istruzione. Il secondo, diviso in otto parti e presentato ufficialmente a fine agosto 1913 al Ministro delle Colonie, l'on. Bertolini, ne raccolse invece 600 e fu stampato dalla ditta Tartagli di Firenze. Un terzo, fu invece preparato nel corso del 1913 per conto dello Stato Maggiore dell'Esercito (Cfr. *La pregevole opera di un fiorentino per il Ministero delle Colonie*, «La Vita militare», 1-16 settembre 1913 (4), p. 19.) Un'ulteriore raccolta a stampa di venti tavole è poi A. ALEMANNI, *Ricordi della Libia: album n. 1*, Ed. Formidabile, Lurate Abbiate 1914.

³⁰ Le foto, associate a titoli evocativi come *Vanno ad Ain Zara e Meriggio*, sono pubblicate nella «Rivista fotografica italiana», 25 ottobre 1913 (10), pp. 223; 225 e 227.

³¹ Il fondo relativo all'intera attività di Giuseppe Ratti, a lungo animatore della vita fotografica torinese, contiene 1.160 scatti relativi alla campagna di Libia. Ringrazio per l'informazione Roberta Basano e Sarah Pesenti Campagnoni.

³² Costante, fin dall'inizio della guerra, la sua collaborazione con «L'Illustrazione italiana», per la quale svolgeva funzione di inviato speciale.

³³ Così, per conto della rivista francese «L'Illustration», faceva anche il fotografo Reginald Khan.

foto in posa o comunque gruppi appositamente messi in scena³⁴.

In Libia c'erano inoltre un buon numero di cinematografisti: presumibilmente dal settembre 1911 all'estate 1912, furono circa una diecina. Essi erano dipendenti di circa sei case cinematografiche: Cines, Pathé, Luca Comerio, Associazione LSSP, Ambrosio e anche Itala. La gran parte di questi operatori però non erano solo cinematografisti, ma anche fotografi. Essi realizzavano e commercializzavano dunque foto per le loro ditte, come era norma per Luca Comerio³⁵, o talvolta anche in proprio, come

³⁴ Non tutti peraltro sono ambientati in Libia, come dimostra il bellissimo album a stampa realizzato R. CARAFA D'ANDRIA (basandosi su 39 foto di ampio formato del fotografo milanese Arturo Faccioli), *Le isole dell'Egeo occupate dalle armi italiane*, Brunner, Como 1913. Faccioli peraltro è assai probabilmente il «Faccioli» di cui si parla in un articolo del gennaio 1912 dedicato ai corrispondenti di guerra a Tripoli come operatore di Luca Comerio. Cfr. Gustavo Possenti, *I nostri corrispondenti di guerra a Tripoli*, «La Lettura», a. XII, n. 1, gennaio 1912, p. 47. Ciò a dimostrare l'assoluta permeabilità fra pratiche di documentazione fotografica e cinematografica durante quella campagna militare.

³⁵ Per quanto la sua permanenza in loco presenti moltissimi vuoti, Luca Comerio o un suo delegato, fu presente in Tripolitania almeno dalla metà di novembre, quando vendette alcune sue foto a «L'Illustrazione italiana». Egli è d'altronde il fotografo-operatore che riuscì più a tesaurizzare l'esperienza libica. Molti infatti, oltre ai film, editati in proprio, anche i cliché venduti ad editori di riviste (non solo «L'Illustrazione Italiana», ma anche «L'Illustrazione militare», «Il Capriccio», «Il secolo illustrato» ed altre), e di cartoline. Dotato in loco anche di una rivendita (il negozio di via del Castello, segnalato sulla *Prima guida turistico-commerciale di Tripoli*, Istituto Italiano per l'Espansione Commerciale e Coloniale, 1912, p. 2) e di una sala cinematografica (la sala Ines, legata al Ristorante Italia), Comerio aprì in data incerta (probabilmente nel febbraio) anche un laboratorio, forse coincidente con lo stesso locale di rivendita (che comunque sulla Guida, redatta prima dell'aprile e dotata anche di un'apposita voce «Stabilimenti industriali», non risultava segnalato). Sulla data di apertura di questo laboratorio non esistono dati esatti, ma solo un vago riferimento in una rivista francese e una foto edita in *Luca Comerio fotografo e cineasta*, a cura di C. Manenti, N. Monti, G. Nicodemi, Milano, Electa, 1979, p. 60). La didascalia che in questo volume accompagna la foto, la data al 1911, ma per questa come per altre foto l'indicazione temporale sembra esse stata apposta in modo del tutto aleatorio dai curatori. Certo è comunque che nel 1912 Comerio già vendeva cartoline, attribuendole alla «Luca Comerio Milano-Tripoli», come dimostra una cartolina conservata presso l'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, visibile alla pagina: <<http://www.risorgimento.it/shades/hm/dettaglioCartellaRic.php?idCARTELLA=185350>> (ultimo accesso 15.03.2015). Suoi album e foto relativi alla Libia sono poi segnalate in A. OLDANI, S. PAOLI, *Note descrittive delle fotografie di Giuseppe Beltrami, Luca Comerio, Italo Pacchioni, conservate in archivi fotografici italiani*, in E. DAGRADA, E. MOSCONI, S. PAOLI, *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, Il Castoro, Milano 2007, pp. 174-175. A queste va aggiunto un interessante album a stampa *La conquista della Libia*, contenente 135 cliché di formato vario (spesso comunque panoramico), segnate pagina per pagina dalla firma «Fot. Comerio – Milano», e generalmente inserite in collage di gusto liberty (probabilmente dovuti a S. Talman, cui si deve per certo il fregio policromo con la scritta «Pro Eroi» in cui è inserita la foto di copertina), donato dall'autore al Generale Caneva ed ora conservato nel

ad esempio faceva Adolfo Rompanti l'operatore-fotografo della Cines, oppure realizzavano foto che erano, magari non del tutto ma comunque principalmente, per sé stessi, come sembrò fare Bixio Alberini, nipote di Filoteo ed operatore Pathé, del quale è stato ritrovato, fra le sue carte, un'intero album personale³⁶.

Spesso poi durante quella guerra si realizzavano e si commercializzavano, anche fotografie di riprese cinematografiche. Lo fecero Luca Comerio e lo stesso Bixio Alberini. Sono foto, queste che si presentano come veri e propri raddoppiamenti della visione: esse dovevano cioè dimostrare la veridicità della cinematografia al campo. Tali dovevano apparire in effetti al lettore di allora, anche se oggi – per uno scherzo della Storia – sapendo dai documenti che tutte le attualità cinematografiche erano comunque «ricostruite» (si trattava in effetti sempre di «attualità ricostruite sul campo») è possibile leggerle più come involontarie foto di scena che altro. Inoltre come successe ad esempio nel caso del film «dal vero» *La battaglia di Zanzur* di Bixio Alberini (in realtà una attualità ricostruita anch'essa³⁷),

fondo intitolato al Generale presso l'Archivio di Stato Udine. Per un approfondimento della figura di Comerio in Libia, finalmente al di là della mitopoiesi cui la sua figura è stata a lungo soggetto, si veda oggi S. BERRUTI, S. PESENTI, *Luca Comerio in Libia, documenti ufficiali di una pagina di storia*, «Immagine. Note di Storia del cinema» (4), 2011, pp. 69-93. Da attribuire inoltre l'album di 26 foto (sempre donato al gen. Caneva, ma ora posseduto dalla Harvard Library) dal titolo *Ricordi di Bengasi Libia*, visibile ora alla pagina: <<http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/47686807?n=1&printThumbnails=no>> (ultimo accesso 15.03.2015); ma, a giudicare da titolo e dalla qualità della composizione non sembrano essere scatti di Comerio, quanto piuttosto di Alemanni o altri. Altrettanto difficili da attribuire, anche parte delle foto di soggetto libico (1911-'13) conservate presso l'ISIAO, per cui si veda *Archivio storico della Società Africana d'Italia. Vol. 2. Raccolte fotografiche e cartografiche*, a cura di S. Palma, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1997, pp. 136-139, 141-148.

³⁶ Album di cm. 20x33 dalla copertina marrone. Contiene 244 fotografie di formato vario disposte su 51 pp. Il titolo è *Guerra Italo Turca: Tripoli 1911-1912*. Le foto sono di argomento vario, e vanno dalla documentazione delle riprese cinematografiche a scatti dedicati alle impiccagioni.

³⁷ *Scene della battaglia di Zanzur*, 16 giugno 1912, p. 3. Si tratta di 10 clichè di vario formato composti in un unico collage, cui si accompagnano, sia una dettagliata legenda (1° Il generale Camerana comandante la divisione. [ritratto tipico, in pp. su tondo] — 2° La bandiera italiana sul Marabutto di Sidi abd el Gelil [sullo sfondo del tondo]. — 3° Artiglieria in azione — 4° Artiglieria nella ridotta di Gargaresh. — 5° Soldati dell'82° al fuoco. — 6° Una carica alla baionetta. — 7° Gli ascari trasportano i loro feriti. — 8° L'arrivo del 23° sul campo dell'azione — 9° Una carica di ascari. — 10° Cavalleggeri Firenze appiedati), sia un didascalio complessivo che così recita: «Queste scene fotografiche della battaglia di Zanzur sono state tolte durante l'azione dal cinematografista Bixio Alberini del Pathé-Giornale, l'unico che riuscì a superare i divieti del comando di seguire i reggimenti in marcia.». Ivi. Alberini dedicò effettivamente a Zanzur (anche se quasi sicuramente utilizzando riprese ricostruite) la serie n. 67 delle *Ultimissime: La battaglia di*

singoli fotogrammi funzionarono talvolta anche da cliché per illustrare articoli di giornale, mentre, ci dicono le cronache del tempo, alcuni film «dal vero» o di finzione dedicati alla guerra, specialmente quelli a soggetto navale, cioè quelli ambientati nella sede di guerra più controllata dal punto di vista degli accessi dei civili, prevedevano quadri realizzati con l'ausilio di fotografie che sostituivano le riprese vere e proprie³⁸.

Fortissimo, in campo militare, fu inoltre lo sviluppo della fotografia tattica³⁹, particolarmente di quella telefotografica e di quella aerea. Quest'ultima, dal novembre 1911 circa non fu più realizzata solo da pallone frenato e da dirigibile, ma, grazie a nuovi sistemi di fissaggio della macchina alla plancia, fu realizzata anche da aeroplani⁴⁰. D'altronde, dal marzo 1912 – dopo avere, tentato sembra, (ma senza successo) anche cinematografie da aeroplano⁴¹ – dalle navicelle di dirigibili, si tentò pure la via della ripresa in movimento, con la realizzazione di vere e proprie riprese tattico-cinematografiche⁴².

Enorme fu anche lo sviluppo della cartolina illustrata, diventata immediatamente supporto per cliché a soggetto coloniale e militare⁴³. Il

Zanzur (8 giugno 1912). Per approfondimenti sulla realizzazione di questo film si veda S. BERRUTI, L. MAZZEI, «*Il giornale mi lascia freddo*»: i «dal vero» dalla Libia del 1911-'12 e il pubblico italiano, «*Immagine. Note di storia del cinema*», 2011 (n. 3), pp. 53-103.

³⁸ A. M. [Alfredo Morvillo], *Una cattiva azione*, «*Cinema*», 10 maggio 1912 (31), p. 3; IL PORTAVOCE, *Pellicoletti... straripa*, «*La Vita cinematografica*», 30 aprile 1912 (8), p. 10.

³⁹ Cfr. DELLA VOLPE, *Fotografie militari*, cit., p. 72.

⁴⁰ Cfr. Archivio USSME [Ufficio Storico Stato Maggiore dell'Esercito], Fondo L-8, *Relazione del Ten. Col. Gavotti*; C. TARDIVO, *Fotografia e telefotografia militare dall'aeroplano e dal dirigibile*, «*Rivista di artiglieria e genio*», aprile 1912 (vol. II) pp. 145-152; *L'aeronautica militare nella Campagna di Libia (Zona di Tripoli), dal settembre 1911 al 30 aprile 1912*, «*Rivista Aeronautica*», 1928 (3); UFFICIO STORICO DELL'AERONAUTICA MILITARE, *Cronistoria dell'aeronautica militare italiana, V. L'aeronautica nella campagna di Libia le operazioni in Cirenaica Settembre 1911-Ottobre 1912*, Usam, Roma 1989, p. 173. Per una più completa analisi della sperimentazione fotografica militare italiana in quegli anni si veda invece, S. BERRUTI, *Acciaio parlante tra i muti acciai. Gli esperimenti italiani di fotografia e cinematografia scientifico-militare fino alla Grande Guerra*, «*Immagine. Note di storia del cinema*», 2012 (6), pp. 55-86.

⁴¹ Archivio USSME, Fondo L-8, Raccoglitore 224, busta 2, *Lettera dell'avvocato Anfosso al Generale Caneva riguardante l'idea di applicare un apparecchio cinematografico ai velivoli per una migliore ricognizione*, 15 marzo 1912.

⁴² G. CORVETTO, *La nuova crociera dei dirigibili sugli accampamenti nemici di Suani Ben Aden*, «*La Stampa*», 21 marzo 1912; G. BEVIONE, *Nuovi voli dei dirigibili sui campi nemici*, «*La Stampa*», 1 aprile 1912, pp. 1-2; M. TRAVELLI, *I dirigibili su Zuara*, «*L'avvenire d'Italia*», 2 aprile 1912, p. 5.

⁴³ Un primo breve elenco per stampatori di tipologie di cartoline per la guerra di Libia è presente in L. GOGLIA *Fonti e problemi della politica coloniale italiana*, cit., p. 848.

bisogno di queste forma mista destinata a far viaggiare immagini lontane e saluti, è evidenziata, non solo dalla gran massa di cartoline provenienti e ritraenti le zone occupate, ma anche dalla realizzazione di eventi pubblici, finanziati da sponsor privati o istituzionali destinati alla realizzazione di foto e cinematografie collettive di famiglie da spedire o proiettare in Libia ai soldati lontani, come realizzarono, fra gli altri, la Cines, l'Ambrosio e un fotografo veneziano⁴⁴.

Amplissimo fu inoltre l'uso di lastre fotografiche per proiezione all'interno di conferenze. Alle volte si trattava di lastre a carattere illustrativo, come quelle reperibili oggi negli archivi militari⁴⁵ o come quelle che sembrano essere state ampiamente usate negli States⁴⁶, a volte però si trattava anche di lastre originariamente pensate per scopi tecnici, come quelle realizzate da aereo che furono usate nelle sue conferenze, una volta tornato

Riflessioni sulle cartoline fotografiche libiche si trovano anche in A. MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, cit., pp. 118-119. Riccamente illustrato è invece E. STURANI, "Un saluto da Tripoli italiana". *Le cartoline della guerra di Libia 1911-1912*, in BASSI, LABANCA, STURANI, *Libia: una guerra coloniale italiana*, cit., pp. 62-165.

⁴⁴ *Le fotografie delle famiglie dei combattenti*, «L'Adriatico», 26 gennaio 1912, p. 4.

⁴⁵ Numerose lastre da proiezione, tutte ancora da analizzare, ma con tutta evidenza prodotte dal Reparto Fotografico del Genio (arrivato a Tripoli il 14 ottobre), sono conservate presso il Museo Storico dell'Arma del Genio. Altre, in buona parte tratte da cliché di Luca Comerio sono state ritrovate invece da chi scrive e Sila Berruti presso il Museo dell'Arma dei Bersaglieri. Già dal 30 ottobre infatti, a Roma, il capitano Trompeo segretario del Museo Storico dell'Arma, allora sito nella caserma di S. Francesco a Ripa nel quartiere di Trastevere, aveva avviato presso la caserma cui l'istituto era annesso una serie di «Conferenze sulla storia del Corpo» che prevedevano anche sezioni relative alla Tripolitania; inoltre l'interesse di Trompeo per fotografie e cinematografie è largamente testimoniato. Una conferenza sulla Tripolitania e la Cirenaica illustrata da lastre fornite dal Ministero della Guerra fu poi tenuta dall'on. Bruniati al Teatro Argentina di Roma il 24 novembre 1911, con ripetizioni destinate a ripetersi prima a Torino, poi in altre importanti città d'Italia. Serie di lastre relative alla Tripolitania e alla Cirenaica (inizialmente tratte, per concessione di Treves, da «L'Illustrazione Italiana»), erano infine in dotazione anche alla Biblioteche del soldato, figurando dal marzo 1912 in ben due settori del catalogo, la «Categoria XV (Vita Militare)» e la «Categoria XVIII (Serie di diapositivi per conferenze ai soldati riprodotte a 12 esemplari ciascuna, per 12 corpi d'armata)». Cfr. *Come si preparano i sodati*, «Il Giornale d'Italia», 30 ottobre 1912, p. 3; A. Roma, «La preparazione», 23-24 novembre 1911 (136), p. 3; *La sezione delle proiezioni luminose*, «Bollettino del Consorzio nazionale per le biblioteche e proiezioni luminose e dell'Istituto nazionale per le biblioteche dei soldati», ottobre-novembre 1911 (4), pp. 8-9; *Diapositivi*, «Bollettino del Consorzio nazionale per le biblioteche e proiezioni luminose e dell'Istituto nazionale per le biblioteche dei soldati», marzo-aprile 1912 (2), pp. 27, 29.

⁴⁶ Cfr. G. BERTELLINI, *Dramatizing the Italian-Turkish War (1911-1912): Reports of Atrocities, Newsreels, and Epic Films Between Italy and the U.S.*, in «Early Popular Visual Culture», 2015 (3), (in corso di stampa).

in Italia, dal capitano Carlo Piazza⁴⁷.

Per comprendere a fondo quanto grande fosse ormai il consumo di immagini fotografiche dalle colonie, bisogna però rivolgersi soprattutto alla loro penetrazione nel campo della narrazione letteraria. E qui infatti che la fotografia sembra trovare in quell'anno e poco più di guerra, confini nuovi, mai esplorati prima. Ecco così dunque che nell'antologia letteraria *Primavera Italica* di Emilio Scaglione⁴⁸ brani di poesie, articoli di giornale e racconti relativi ai primi mesi della guerra si danno il cambio con foto o disegni relativi alla stessa, mentre nell'ottobre su «La Vita Militare» si annuncia addirittura un concorso, indetto dalla casa editrice di Crescenzago «La Formidabile» (già autrice degli album di Alemanni) per un «Romanzo d'indole militare con Illustrazioni fotografiche, che dovrà essere dell'epoca presente per cui sarà facile ottenere fotografie di persone e di luoghi»⁴⁹.

Le immagini analogiche di quella guerra d'altronde erano ormai imprescindibili. Nessuno poteva farne meno. Come si legge leggeva infatti su di un flano apparso su «La Stampa» di Milano del 14 gennaio 1912:

«Le numerose descrizioni degli avvenimenti di una guerra che si leggono giornalmente, non sono sufficienti ad appagare la nostra bramosia. Il cinematografo ha supplito a questa mancanza, ed oggi ne abbiamo una prova evidente nell'assistere alle meravigliose cinematografie che si rappresentano al Cinema Centrale di piazza del Duomo, Portici della Galleria, dove tutti i giorni si riproducono gli episodi più salienti che si riferiscono alla guerra Italo-Turca»⁵⁰.

Certo, qui si parla di cinema, non di fotografia, ma in base a quanto detto, estendere il ragionamento da consumo della sola cinematografia a quella di tutta l'immagine analogica è non giustificato, ma necessario.

Uno spettro dunque si aggira per i nostri archivi ed è quello della memoria fotografica e cinematografica della prima esperienza coloniale nordafricana del nostro paese. Ma come affrontare questo magma oggi? Un sistema certo è quello proposto da Angelo Schwartz nel suo articolo del 1984 sulla fotografie della IGM⁵¹. Categorizzare cioè, come noi abbiamo

⁴⁷ *La lega area nazionale. Due conferenze del capitano Piazza*, «Il Sole», 17 maggio 1912, p. 2; *La conferenza del capitano Piazza*, «Il Sole», 23 maggio 1912, p. 2.

⁴⁸ E. SCAGLIONE, *Primavera Italica. Antologia delle più belle pagine sulla guerra italo-turca*, Bideri, Napoli 1913.

⁴⁹ *Concorsi*, «Vita Militare», a. XI, n. 4, 1-16 settembre 1913, p. 19.

⁵⁰ *La Guerra*, «La Stampa», 13 gennaio 1912, p. 5.

⁵¹ A. SCHWARTZ, *Le fotografie e la Grande Guerra rappresentata*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di D. LEONI, C. ZADRA, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 745-764.

fatto in sintesi poc' anzi, le fotografie per tipologia di soggetto produttore o magari di soggetto ricettore, partendo in quest'ultimo caso dalle tipologie di archivi che oggi le conservano (archivi militari, archivi familiari, archivi coloniali). È un lavoro che va fatto. O meglio che la storiografia ci chiede ormai da tempo di fare. Ancora più utile credo però sia rileggere queste fotografie alla luce dei documenti coevi. Entrare cioè nelle tracce, potremmo dire nelle rovine del sistema di sguardi dell'epoca per cercarvi non solo categorie di immagini, ma anche punti ciechi e rifrazioni possibili.

Uno di questi punti ciechi è relativo al rapporto fra fotografia ed esperienza. O meglio al mito (che, se non si genera allora, certo in quei mesi si potenzia) dell'immagine analogica come modo immersivo e completo per reificare l'esperienza, sottraendola con questo atto rapinoso al flusso del tempo.

Come diceva infatti già nel luglio 1910 una pubblicità della ditta milanese Ganzini «L'occhio vede ma dimentica, l'apparecchio fotografico eterna l'immagine»⁵². Questa funzione «conservatrice» (Bazin direbbe «imbalsamatrice») nel 1911-1912 mi pare però coinvolga più il cinema che la fotografia. Più interessante pensando alla fotografia e al 1911-'12, sembra essere invece la prospettiva aperta da un saggio in realtà ben noto ma mai abbastanza studiato. Si tratta di *Le giornate di Sciara Sciat fotografate* di Paolo Valera⁵³. È questo un testo del novembre 1912 che, basandosi solo sull'analisi di documenti eterogenei (soprattutto, per quanto se ne creda, cartacei e non fotografici: «fotografate» è infatti qui soprattutto, anche se non esclusivamente, metafora per «descritte oggettivamente»), cerca di ricostruire «a distanza»⁵⁴ le varie fasi della repressione della rivolta avvenuta

⁵² In «La Domenica del Corriere», 10-17 luglio 1910, p. 5.

⁵³ P. VALERA, *Le giornate di Sciara Sciat fotografate*, supplemento a «La Folla», novembre 1912, (14), pp. 3-32; ora in edizione anastatica in R. H. RAINERO, *Paolo Valera e l'opposizione democratica all'impresa di Libia*, «Quaderni dell'Istituto italiano di cultura di Tripoli», 1983, (3); infine (ma solo per quanto riguarda il testo di Valera, senza riproduzione delle fotografie) in *La guerra lirica*, a cura di Schiavulli, cit., pp. 147-161.

⁵⁴ Non solo infatti il libretto, cioè il numero speciale della rivista «La Folla», fu pubblicato un anno dopo i fatti, ma Valera fu anche bloccato per iniziativa governativa ad Augusta, prima dell'imbarco per la Libia. Un fatto che comunque non toglie (ma anzi forse aggiunge) valore storico a quell'inchiesta, basata tanto sul valore della testimonianza diretta (ciò che i corrispondenti stranieri hanno visto), quanto sull'importanza del documento giornalistico inteso quale fonte di Storia (gli scritti e gli scatti dei giornalisti come «fatto» ineludibile che ha radici in altro fatto ineludibile). La sua posizione deontologica riguardo al rapporto con le fonti è riassunta in un articolo uscito prima del famoso supplemento, e forse anche per questo poi dimenticato: «Coloro che hanno lasciato espellere i colleghi esteri perché avevano narrato quello che si era svolto sotto i loro occhi, che si sono uniti alla gran voce ministeriale per fare credere che all'Europa che noi siamo un

nell'omonima oasi tripolina alla fine dell'ottobre 1911. La vibrante e partecipata ricostruzione di Valera di quei fatti è ben nota, inutile qui ricordarne i tratti essenziali. Si tratta di una ricostruzione di taglio politico fatta con linguaggio paratattico che non fa sconti a nessuno. Una cosa però nella sua lettura dell'evento sembra essere sfuggita. Ed è l'attenzione che egli pone a quella che lui sostiene essere l'ossessione – non solo dei giornalisti nazionalisti, non unicamente degli ufficiali, ma anche del comandante stesso della operazioni militari Carlo Caneva – per la fotografia e la cinematografia degli eventi libici. Valera insiste sull'ossessione che questi e quello avrebbero avuto per tali media – cioè la fotografia ed il cinema – almeno quanto si sofferma sulla sua ossessione per le esecuzioni dei ribelli⁵⁵. In effetti è vero: le fotografie e le cinematografie di esecuzioni e di cadaveri in quella guerra furono moltissime. Contrariamente a quanto si pensi poi, non furono nemmeno nascoste. Anzi sono ampiamente pubblicate. La censura infatti, lo ricordano sia un esplicito intervento del 1912 di Giolitti⁵⁶, sia un intervento parlamentare socialista del 1913 (che appunto accusava la classe dirigente liberale di aver per mesi e mesi istigato alla violenza tramite le immagini cinematografiche dei corpi vilipesi dei nemici⁵⁷), riguardava solo le esecuzioni o i corpi in decomposizione dei propri soldati (le foto dei cadaveri italiani di Henni infatti furono pubblicate solo all'estero da «L'Illustration Française»⁵⁸, giornale già oggetto in Italia di un durissimo

popolo di benefattori, non hanno più nulla da fare. Il loro compito è finito. Tocca a noi. A noi rimestare e scovare il materiale che si è prodotto in questi nove mesi di gazzarra militare e giornalistica. A noi, tocca. Ci rimbocchiamo i calzoni. Ci mettiamo nei guazzi di sangue. Dobbiamo passare su cataste di cadaveri. Al lavoro», P. VALERA, *Carlo Caneva assassino*, «La Folla», 18 agosto 1912, (4), pp. 1-2.

⁵⁵ VALERA, *Le giornate di Sciara Sciat fotografate*, cit., p. 25.

⁵⁶ *Censura delle fotografie di atrocità turco-arabe sui nostri soldati*, telegramma cifrato di Giolitti al prefetto di Milano del 5 dicembre 1911, Archivio di Stato di Milano, Gab. di Pref., I v., c. 567. Nel testo del telegramma si aggiunge anche: «Proibisca poi in modo assoluto la rappresentazione di tali crudeltà nei cinematografi».

⁵⁷ Intervento dell'ON. GIRETTI sulle *Spese dipendenti dall'occupazione della Libia*, in *Atti Parlamentari Camera dei Deputati*, Legislatura XXIV, I Sessione, Discussioni, Tornata del 24 febbraio 1914, p. 1679, ora visibile in <<http://storia.camera.it/regno/lavori/leg24/sed043.pdf>> (ultimo accesso 05.03.2015).

⁵⁸ *Tripoli de Barbarie*, «L'Illustration», 9 dicembre 1911, pp. 476-477. Le foto, quattro di mezza pagina ciascuna, sono di Pol Tristan. Dato l'ampio formato, l'ottima definizione delle stampe assicurata dalla rivista, e lo stato di decomposizione in cui i corpi sono stati ritrovati, sono particolarmente raccapriccianti.

boicottaggio⁵⁹) e non di quelli nemici⁶⁰, tanto meno quelli dei ribelli. Per

⁵⁹ Cfr: *Il boicottaggio dell'«Illustration Française» per oltraggi all'esercito*, «Il Giornale d'Italia», 20 novembre 1911, p. 6; e *«L'illustration» respinta dalle r. navi*, «Il Giornale d'Italia», 30 novembre 1911, p. 6. Il boicottaggio era stato provocato dalla pubblicazione nei numeri del 4 e dell'11 novembre, sotto titoli assai duri, come *Tripoli de Barbarie* (titolo poi usato di nuovo nel dicembre per le foto dei cadaveri italiani di Henni, probabilmente anche nel tentativo di recuperare credito presso lo Stato maggiore italiano, cui, in seguito ai boicottaggi, si era già cercati di arrivare, per via diplomatica, verso la metà di novembre), dei cliché della repressione italiana a Tripoli di Thomas E. Grant e Frank Magee del «Daily Mirror». Le foto di Grant, poi ripubblicate da Valera l'anno successivo nel suo «La Folla», in occasione della strage, erano state d'altronde al centro in Italia di un aspro dibattito anche in occasione della loro pubblicazione sullo stesso «Daily Mirror» (nel quale però i cliché sembrava non presentassero la stessa definizione). Non potendo contestare al giornalista (poi in breve come per molti altri corrispondenti stranieri politicamente scomodi, espulso dalle autorità militari) la veridicità di ciò che si vedeva all'interno del cliché, gli si opponevano dubbi sulla veridicità delle didascalie, in una diatriba che va detto, al di là della questione politico-umanitaria nonché giuridico-militare in sé (ovvero al di là del dibattito sulla tipologia della repressione effettivamente messa in atto, e sul suo porsi o meno a di fuori di quelli che anche al tempo erano considerati i limiti etici e legali della giurisdizione militare in terra coloniale), ebbe il pregio di mettere in luce, anche in Italia, i punti deboli del mito dell'immagine fotografica e cinematografica, inteso quale strumento di comunicazione e 'conservazione' del reale, semanticamente autosufficiente, dunque di per sé univoco e cristallino. Cfr. P. TRISTAN, *Tripoli de barbarie*, 9 dicembre 1911 (3589), pp. 477-476; *Il colmo della mistificazione. Anche i "bluffi" fotografici*, e G. MEMMOLI, *Dai nemici mi guardi iddio*, entrambi «Il giornale d'Italia», 11 novembre 1911, p. 1; *L'invio del "Daily Mirror" espulso da Tripoli per le sue menzogne*, «Il giornale d'Italia», 16 novembre 1911, p. 6; DE FRENZI [L. FEDERZONI], *Il diffamatore espulso. Le solite avvisaglie*, «Il giornale d'Italia», 17 novembre 1911, p. 1. Sul mito dell'oggettività dell'immagine e sul ruolo delle didascalie nella loro ricezione si veda inoltre P. SORLIN, *I figli di Nadar*, Einaudi, Torino 2001, pp. XIII-XV. Inoltre, più in generale, su questo tema, MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine*, cit; G. D'AUTILIA, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

⁶⁰ Impiетose immagini di cadaveri di avversari morti, rimasti incomposti sul campo di battaglia compaiono spesso, sia sulle riviste di settore, sia sulle cartoline. In seguito (riprendole da rivista) comparvero anche nelle illustrazioni dei volumi destinati alla cronaca della guerra. Nei primi giorni del conflitto queste immagini riguardarono anche militari turchi, come si vede ad esempio in un servizio fotografico d'inizio ottobre di Aldo Molinari per «l'Illustrazione Italiana», nel quale un cliché è accompagnato dalla didascalia «Dopo il combattimento del 10 ottobre a Bu-Meliana – Soldato turco morto a 60 m, dalle trincee» (A. MOLINARI, *L'Italia a Tripoli*, «L'Illustrazione italiana», 29 ottobre 1911 (44), p. 420). In un servizio del mese successivo sulle fucilazioni del dopo Sciarat, altro cliché è commentato invece dalla singolare didascalia «Fucilazione di 30 turchi travestiti da arabi, dopo la rivolta del 23» (ID., *Le fucilazioni dei rivoltosi del 23 ottobre a Tripoli*, «L'Illustrazione italiana», 29 ottobre 1911, 46, p. 487). Moltissime poi, nei giorni successivi (e sempre in Italia) le fotografie e le cinematografie ufficiali della repressione della rivolta, tra fucilazioni e impiccagioni. Assai espliciti, infine ma con protagonisti stavolta combattenti arabi, anche i cliché forniti pochi mesi dopo, allo stesso giornale dal

i corpi nemici infatti pareva quasi essere in vigore una non scritta norma contraria. Far vedere cioè il più possibile il loro strazio. Si è spesso parlato, per la stampa dell'epoca, di retorica nazionalista, ma è quasi impossibile oggi, senza scorrere uno dopo l'altro quotidiani e riviste del tempo di ogni parte politica, capire quanto la fotografia e la cinematografia all'epoca fossero state veicolo di questa concezione *emozionale* della guerra, intesa come fatto politico da comunicare con tempestività all'opinione pubblica, richiedendo cioè da essa una risposta immediata quanto empatica. Valera comunque nel suo pezzo non nota solo questa 'ovvietà'. Non nota cioè la, a sua detta quasi infantile, passione per la fotografia dei nazionalisti (civili o militari che siano) coinvolti nella guerra. Egli nota anche un'altra cosa. Ed è l'insensibilità apparente dei fotografi nell'eseguire le loro crude fotografie.

Egli scrive infatti, rileggendo le note straniere su una delle esecuzioni nell'oasi, che:

«Assisteva all'esecuzione un capitano con la macchina fotografica e i tiratori aspettavano a lanciate il piombo che la *Kodak* fosse in posizione.

ten. Paolo Baldini del 6° Reggimento Alpini, nei quali alle immagini dei soldati italiani morti (composti sulle barelle e con il corpo coperto) si affiancano quelle di un «cumulo di beduini morti sotto il muro della ridotta «Lombardia» (P. BALDINI, *L'aspro combattimento dell'11 febbraio alla ridotta "Lombardia" di Derna*, «L'illustrazione italiana», 10 marzo 1912, 10, p. 244-245). Per le cartoline italiane celebrative con particolari macabri, si vedano invece quelle relative alla serie *Episodi della Guerra Italo-Turca* (semberebbe, tutte tratte da cliché di Comerio) pubblicate in *Che c'è di nuovo? Niente la guerra. Donne e uomini del Milanese di fronte alla guerre 1885-1945*, cit., pp. 110-111; 127 e in MIGNEMI, *Lo sguardo e l'immagine, La fotografia come documento storico*, cit., p. 119; e tavv. I-5. Altre foto simili (sempre di mucchi di cadaveri arabi ammassati nelle buche della Battaglia delle Due Palme) si trovano nelle tavole fuori testo di A. FRACCAROLI, *In cirenaica coi soldati*, cit. Un esempio di ripubblicazione di foto macabre tratte da giornali è invece in C. CAUSA, *La guerra italo-turca e la conquista della Tripolitania e della Cirenaica*, Salani, Firenze 1912, pp. 213, 649. Per il cinematografo si segnalano invece, fra tutti, il quadro dedicato a *Tote und Verwundete der Türken* (morti e feriti fra i turchi) della V serie di *Aufnahmen vom Kriegsschauplatz in Tripolis* (versione tedesca delle «Corrispondenze» della Cines); il quadro della serie VII *Cadaveri di turchi e arabi presso le nostre trincee* (n. di cat. 699.9); il quadro *i numerosi arabi morti de La gloriosa battaglia del 12 marzo a Bengasi nell'oasi delle Due Palme* (1912) di Luca Comerio; le immagini di cadaveri arabi di *La vittoriosa battaglia del Mergheb* (1912) di Luca Comerio, attribuite con orgoglio, da una didascalia, a bombardamenti italiani; e un quadro de *La gloriosa battaglia di Misrata dell'8 luglio 1912* (1912) della Tripoli Film, che è film comunque interamente composto da brani di altri cinegiornali, oggi parzialmente perduti. Ben diversa, per quanto apparentemente simile a tutto questo, è la scelta della francese «L'illustration» del 17 février 1912, che nel paginone *Entre le deux camps* mostra cadaveri di nazionalità indistinta affiorare a malapena, già in avanzato stato decomposizione, dal deserto della terra di nessuno (pp. 130-131). Sul ruolo della fotografia dell'avversario ridotto a corpo inerte tra Ottocento e Novecento, si veda DE LUNA, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, cit.

Quella figura di ufficiale che raccoglieva le scene tragiche con la sigaretta in bocca è stata notata un po' dappertutto. Per lui erano delle rappresentazioni. La *Kodak* era la sua sensibilità»⁶¹.

Che vuol dire questo? perchè il fotografo qui è impassibile? Generalmente di questo atteggiamento si è dato una lettura politica. Si è pensato cioè che il fotografo fosse impassibile solo perchè «non interessato» all'evento. Ebbene ciò che invece qui in conclusione al mio intervento voglio proporre, è che questo atteggiamento sia dovuto non solamente a questo, ma soprattutto al sistema mediatico che su quel tipo di ideologia si fondava. Credo infatti che quella impassibilità sia, ben più di quanto non sembri, incardinata ad una particolare concezione del dispositivo «comunicazione fotografica» in sè. Essa è d'altronde quella stessa concezione tecnologica ed emozionale che è alla base di tutto il pensiero nazionalista dell'epoca. È cioè, potremmo dire con Crary, un'impassibilità che è legata, non tanto a una disposizione d'animo, quanto a una «tecnica di osservazione»⁶² che ha altrove il suo centro. In particolare essa trova questo baricentro nel suo opposto, ovvero nella grande emozionalità che queste foto in patria dovevano suscitare, quella stessa su cui l'intero assunto nazionale poggiava.

Per spiegare questo concetto mi appoggerò ad un articolo di Nino Salvaneschi del febbraio 1912 per il «Resto del Carlino». È *La guerra, da vicino*, un elzeviro relativo alle cinematografie di guerra⁶³. Mi baserò però anche su *La tigre* di Serafino di Gubbio del 1913, cioè su quello che sappiamo essere il primo abbozzo del *Si gira...*⁶⁴ Infine proverò a trovarne le basi di questo atteggiamento nel pensiero di un filosofo dell'epoca già efficacemente analizzato nel suo *L'occhio sensibile* da Silvio Alovio⁶⁵. Mi riferisco al tardo positivista Roberto Ardigò.

Partiamo da Nino Salvaneschi. Nel suo articolo, che poi è un commosso reportage della visione di una cinematografia dal vero di guerra, fatta in un giorno qualunque all'ora in cui in sala ci sono solo giovanissimi garzoni di bottega, il giornalista pavese sostiene una tesi di non poco conto: il cinema, ovvero l'immagine analogica della guerra, ci permetterebbe di vivere

⁶¹ VALERA, *Le giornate di Sciarra Sciat fotografate*, cit., p. 15.

⁶² J. CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge (MA) 1990 (tr. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e Modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013).

⁶³ N. SALVANESCHI, *La guerra, da vicino*, «Il Resto del Carlino», 22 febbraio 1912, p. 3.

⁶⁴ Per una storia del testo si veda F. CALLARI, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 18-19.

⁶⁵ S. ALOVIO, *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Kaplan, Torino 2013, pp 6-125.

l'esperienza della battaglia molto meglio che al campo. Il cinema cioè, trasportando l'esperienza dal campo di battaglia alla sala, la trasforma da evento pericoloso, quindi difficile da 'godersi' nella sua complessa emozionalità e sensazionalità, in evento emozionale puro. Ne esalta la percezione invece di depotenziarla.

Curiosa inversione, si dirà. Quasi una bizzarria. In parte è vero. Si tratta in fondo pur sempre di «stampa sensazionalista» (uso volutamente questo termine storicizzandolo, cioè riportandolo all'uso etimologico che se ne faceva al tempo, di comunicazione che tende ad eccitare l'emozionalità) cioè, in quel caso, di stampa nazionalista. Però è da notare che, nello stesso periodo, non solo in Italia ma un po' in tutta Europa, sui giornali e nelle riviste, al di fuori del contesto di quella guerra, si rincorrevano da tempo sempre più resoconti giornalistici e testi narrativi che avevano al centro non semplicemente «morti filmate» (come in fondo già nel racconto del 1907 di Apollinaire *Un beau film*⁶⁶) ma soprattutto morti o violenze reali riprese per caso da operatori di cui si notava, durante lo svolgersi della tragica scena, la completa impassibilità⁶⁷. Protagonisti, oltre all'operatore, erano qui improbabili paracadutisti che morivano gettandosi con un ombrello da una torre⁶⁸, attori che rimanevano intrappolati sott'acqua⁶⁹, attrici uccise in scena dall'amante⁷⁰. Erano cioè reportage e racconti che narravano o postulavano l'esistenza di una ricercata, ma anche socialmente condivisa, schizofrenia emotiva che allontanava sempre più la sensazione (cioè il momento in cui il dato sensibile, come avrebbe detto Ardigò e con lui tutta la tradizione e positivista, incrociava il corpo), dalla percezione, ovvero dalla contestualizzazione di questo stesso dato nell'ambito della coscienza. La sensazione era destinata appunto, proprio perchè ormai

⁶⁶ G. APOLLINAIRE, *Un beau film*, «Messidor», 23 dicembre 1907, ora in G. Apollinaire, *Œuvre en prose. Vol. I*, Gallimard, Paris 1977, pp. 198-202.

⁶⁷ L. MAZZEI, *Non fermate quella manovella! Don't stop that krank!* in *Catalogo del 39° Festival dei Popoli*, Firenze 1998, pp. 127-150; ora anche in P. L. BASSO, *Vedere giusto. Del cinema senza luoghi comuni*, Guaraldi, Rimini 2003, pp. 205-229.

⁶⁸ *Il suicidio col paracadute, finale di un dramma cinematografico*, «La Cine-fono e la rivista cinematografica», 5 ottobre 1912, (212), p. 6.

⁶⁹ *Una film drammatica*, «La Vita cinematografica», 25 luglio 1911 (11), p. 7; *Finzione cinematografica finita cinematograficamente a Budapest. Mortale salto da un ponte*, «La Vita cinematografica», 15 settembre 1912 (17), pp. 14-15.

⁷⁰ Quest'ultimo caso, nella realtà, non avvenne mai. Fu solo ipotizzato in vari racconti, come, all'epoca (cioè prima di Pirandello), L. MARONE, *Sulla roccia. Episodio cinematografico*, «La Cine-fono e la rivista fono-cinematografica», 5 novembre 1910 (131), pp. 13-14; E. RUGGIERO, *Una film eccezionale*, «La Cine-fono e la rivista fono-cinematografica», 20 maggio 1911 (158), p. 7; U. MENICHELLI, *Il ritorno*, «La Vita cinematografica», dicembre 1913 (23-24), pp. 93-97.

slegata del tutto dalla percezione, a svolgersi in un corpo impassibile, che dislocava altrove la sua emozionalità, la seconda era invece destinata a trovare altrove, in un corpo lontano, la sua emozione, creando con questo l'impressione di un sostanziale rallentamento nel tempo, oltre che di un allontanamento nello spazio, della sensazione stessa. Non è cioè in questo caso un oggetto ad essere conservato per effigie, ma la sua percezione. Si dirà che il rapporto fra questi testi e queste cinematografie è forzoso, ma è bene notare anche che si tratta di resoconti giornalistici che, guarda caso, in Italia, avrebbero trovato la loro punta massima a guerra di Libia appena finita. L'emersione più eclatante è il fatto di sangue dell'attrice Adriana Costamagna, cinematografista orrendamente azzannata dal leopardo Brahma sul set de *Il Mistero di Jack Hilton* nell'autunno del 1913⁷¹. Una violenza scioccante, che l'operatore (ma ripetiamo, in quei mesi erano eventi che avvenivano in continuazione) riprese senza perdere un colpo della sua manovella, dando poi addirittura la possibilità ad una rivista di utilizzare i singoli fotogrammi di quello strazio come clichè fotografici pubblicitari (ma già era successo con la morte del paracadutista Reichelt ripresa dalla Pathé e stampata in sette fotogrammi da «L'illustration Française»⁷²) e offrendo a Pirandello, probabilmente, lo spunto per il suo *La Tigre*, diventato poi nel 1915 *Si gira...*, e nel 1925 *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*. Queste prose giornalistiche dettero dunque alimento in Pirandello alla nascita del romanzo dedicato ad un'umanità schizoide che aveva riposto, nella macchina – sembrava dire Pirandello con Valera – la sua sensibilità, e nella violenza della guerra la sua soglia di percezione minima. A separare la percezione dalla sensazione insomma

⁷¹ A. DE MARCO, *Il tragico incidente*, «La Vita cinematografica», 1913, (20), p. 25.

⁷² *Un saut mortel en parachute*, «L'illustration», 10 février 1912 (3598), p. 6. Sulla pagine della rivista sono pubblicate ai lati del testo, disposti in verticale, una, serie di fotogrammi: la *planche de contact* che sta sul margine sinistro, ripresa da una camera posizionata sulla torre, mostra a distanza ravvicinata l'inventore che, superata la staccionata, spicca il volo; quella che sta sul margine destro, l'impatto del corpo con il suolo, ripreso da altra camera che è posta invece a livello del terreno. Il fatto avvenne il 4 febbraio 1912. I fotogrammi erano tratti da un film Pathé di 43 m.: *L'Expérience tragique de la tour Eiffel – La Mort de l'inventeur Reichelt* (cfr. H. BOUSQUET, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, Bures-sur-Yvette, Editions Henri Bousquet, 1994-2004). Secondo «L'illustration», il brano fu inserito anche nel *Pathé-Journal*. In Italia venne distribuito invece sicuramente a partire dal 9 febbraio, con il titolo *Tragica caduta dell'inventore Reichelt* (e durata dichiarata di 50 m.) quale «notizia straordinaria» della serie *Ultimissime*, delle quali nello stesso giorno era uscita anche la *34a Serie Autentica della Guerra* (cfr. P.E.C., *Le "Ultimissime"*, «Rivista Pathé», 18 febbraio 1912, 43, p. 13). Al Cinema Edison di Firenze, dal 18 al 20 febbraio, passò per certo insieme a queste ultime (cfr. *Il tragico volo dell'aviatore Reichelt*, «Fieramosca», 18-19 febbraio 1912, p. 5; *Sala Edison*, «Fieramosca», 20 febbraio 1912, p. 5.).

nel 1912, non erano più ormai i processi fisiologici attivati in un corpo personale, ma quelli funzionanti in un complesso meta-corpo sociale fatto di carne, celluloidi e metallo, nel quale la pellicola, riscoperta quasi la sua etimologia, era diventava la pelle, mentre la percezione della violenza, tutt'altro che annullata ma anzi potenziata da quell'ebbrezza di sangue che Valera come altri non mancano mai di sottolineare, si era allontanata in maniera ricercata nel tempo e nello spazio. Essa non risultava annullata, ma solo *dislocata*, perchè proprio nella grande emozionalità sociale, risiede il centro del discorso nazionalista, e nel sensazionalismo stesso, più che nella vicenda, risiede il meccanismo attrazionale cui la stampa di guerra, così come l'orrore filmico denunciato da Pirandello, si basava. Pellicole e lastre si presentavano dunque in questo contesto come un mezzo, non solo per trattenere l'immagine (o per eternarla come diceva la pubblicità di Ganzini del 1910), e neanche solo per veicolare emozioni, ma anche per surrogare in un organismo-dispositivo più ampio un'epidermide altrimenti inesistente; quasi a compensare con quest'atto più l'ansia per una rarefazione del corpo, che cercare invece (come altrimenti si potrebbe comunemente immaginare) di espanderlo all'infinito.

Se un ruolo dunque la guerra di Libia, anticipando in questo la Grande Guerra, ha ricoperto all'interno della svolta iconica italiana, questo è dunque, a mio parere, quello di aver fatto emergere con forza una mutazione nella sensibilità, ed il suo necessario disporsi, sotto il piccone distruttore dell'incipiente nazionalismo, in una geografia del sentimento che allontanava questo sempre più dalla percezione, rendendola di fatto un atto talmente meccanico da non esser più corporeo se non per metafora.

Gabriele D'Autilia (Università di Teramo)

*Immagini dall'apocalisse:
la «svolta visuale» della Grande guerra*

«(...) Addossati al cespuglio, il caporale ed io rimanemmo in agguato tutta la notte, senza riuscire a distinguere segni di vita nella trincea nemica. Ma l'alba ci compensò dell'attesa. Prima, fu un muoversi confuso di qualche ombra nei camminamenti, indi, in trincea, apparvero dei soldati con delle marmitte. Era certo la corvée del caffè. I soldati passavano, per uno o per due, senza curvarsi, sicuri com'erano di non esser visti, ché le trincee e i traversoni laterali li proteggevano dall'osservazione e dai tiri d'infilata della nostra linea. Mai avevo visto uno spettacolo eguale. Ora erano là, gli austriaci: vicini, quasi a contatto, tranquilli, come i passanti su un marciapiede di città. Ne provai una sensazione strana. Stringevo forte il braccio del caporale che avevo alla mia destra, per comunicargli, senza voler parlare, la mia meraviglia. Anch'egli era attento e sorpreso, e io ne sentivo il tremito che gli dava il respiro lungamente trattenuto. Una vita sconosciuta si mostrava improvvisamente ai nostri occhi. Quelle trincee, che pure noi avevamo attaccato tante volte inutilmente, così viva ne era stata la resistenza, avevano poi finito con l'apparirci inanimate, come cose lugubri, inabitate da viventi, rifugio di fantasmi misteriosi e terribili. Ora si mostravano a noi, nella loro vera vita. Il nemico, il nemico, gli austriaci, gli austriaci!... Ecco il nemico ed ecco gli austriaci. Uomini e soldati come noi, fatti come noi, in uniforme come noi, che ora si muovevano, parlavano e prendevano il caffè, proprio come stavano facendo, dietro di noi, in quell'ora stessa, i nostri stessi compagni. Strana cosa. Un'idea simile non mi era mai venuta alla mente»¹.

La Grande guerra è invisibile e incomprensibile ai soldati che la combattono, è invisibile e incomprensibile ai generali che la dirigono spesso senza mai raggiungere la prima linea, è invisibile e incomprensibile per i civili che dal fronte interno la soffrono e la sostengono. Il racconto di Lussu prosegue con la descrizione della sua difficoltà di uccidere un nemico di cui si scopre improvvisamente il volto, un nemico umanizzato. La guerra moderna

¹ E. Lussu, *Un anno sull'Altipiano* (1938), Einaudi, Torino 2000, p. 159.

del Novecento ci ha abituato a non guardare in faccia il nemico grazie alla mediazione tecnologica². Nella prima grande guerra tecnologica non si vedono le due cose essenziali dell'esperienza di guerra almeno dai tempi di Omero: il nemico e la battaglia. Puntare l'obiettivo, così come il fucile, verso il nemico significa essere uccisi. Essere visibili significa essere uccisi.

«Le azioni dell'esperienza sono cadute. E si direbbe che continuo a cadere senza fondo. Ogni occhiata al giornale ci rivela che essa è caduta ancora più in basso, che non solo l'immagine del mondo esterno, ma anche quella del mondo morale ha subito da un giorno all'altro trasformazioni che non avremmo mai ritenuto possibili. Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiamma dei libri di guerra era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca. E ciò non stupisce. Poiché mai esperienze furono più radicalmente smentite di quelle strategiche dalla guerra di posizione, di quelle economiche dall'inflazione, di quelle fisiche dalla guerra dei materiali, di quelle morali dai detentori del potere. Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo»³.

Nella percezione dei soldati, come si legge nei loro diari, questa guerra è governata dalle macchine, non dagli uomini. L'esperienza della trincea è la sintesi e il culmine di una trasformazione che ha modificato l'intero mondo dell'esperienza. Se Benjamin viene ritenuto ancora oggi un punto di riferimento (a volte in modo rituale) per l'analisi della modernità novecentesca, è anche perché fu tra i primi a descrivere la svolta culturale di cui furono espressione (e in parte causa) la fotografia e il film. Ma all'origine di questa svolta c'è il trauma della guerra e la sua rappresentazione. Una guerra che porta a compimento un percorso iniziato pochi decenni prima, quello descritto da Stefan Zweig come il trauma di un'intera generazione. Lo Stato e l'industria si sono ormai impadroniti della vita delle persone, si sono insediati nel loro tempo e nei loro spazi privati e li hanno espropriati. La nuova realtà investe la sfera percettiva, crea un nuovo paesaggio mentale, dove l'elemento artificiale sostituisce quello naturale (l'elettricità,

² Cfr. P. VIRILIO, *Guerra e cinema: logistica della percezione*, Lindau, Torino 1996.

³ W. BENJAMIN, *Angelus novus: saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, p. 248.

la chimica), il senso del tempo ha perso le sue matrici naturali; ora l'uccisione di massa rompe il confine tra umano e disumano.

Le immagini visive e sonore si moltiplicano e si frammentano, sia quelle reali che quelle riprodotte. La realtà si frantuma in una molteplicità di immagini che confondono la realtà stessa e la sua rappresentazione. Fotografia, film, letteratura, arte, tutto è frammento. La fotografia aveva già iniziato da tempo questo processo, e ora è affiancata dal cinema, che con lo sviluppo del montaggio raggiunge la sua maturità. La guerra è un climax, un punto di svolta che fa sentire l'esigenza di ordine e di nuovi significati, un ordine e un significato che deve riguardare anche le immagini tecniche, ormai potenti strumenti di costruzione di immaginari. Da qui nasceranno la propaganda visiva e il fotogiornalismo, che trasformano il reale in messaggio. Entrambi, in modi e in tempi diversi, creano immagini simboliche, che impongono un «testo» inequivocabile, ma allo stesso tempo, in quanto immagini del reale, scatenano «energie incontrollabili».

È a partire dall'esperienza sensoriale del fronte (dove la vista è penalizzata rispetto alle più traumatiche esperienze sonore o olfattive), che l'onda d'urto della guerra si propaga sia nelle coscienze dei combattenti che nel mondo civile coinvolto nella guerra totale. Da questa guerra 'cieca', ma rappresentata come nessuna altra prima, nascerà una nuova cultura visuale, che si confronterà con quella ottocentesca, fiduciosa nell'immagine del reale, e condurrà l'uomo occidentale nell'universo visivo novecentesco.

Secondo Michele Cometa, del cosiddetto «pictorial turn» si può dire che esso è «una riscoperta postlinguistica e postsemiotica dell'immagine intesa come un'interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività»⁴. Se queste dichiarazioni di intenti sembrano annunciare una svolta epistemologica e metodologica, credo che la loro validità possa essere verificata anche attraverso l'analisi dei passaggi visuali nella storia. Lo stesso Mitchell, che ha fornito uno dei maggiori contributi alla definizione della materia, sottolinea però i limiti di alcune ricerche in questo senso; a proposito del lavoro di Jonathan Crary sull'«osservatore» sottolinea a ragione che l'autore «mostra di non avere alcun interesse per la storia empirica della spettatorialità, per lo studio della visualità come pratica culturale della vita di ogni giorno»⁵. Se la visione è una costruzione culturale (come crede Mitchell, che auspica però anche un esame delle sue dimensioni non-culturali), allora ha una storia, che si lega a quella già esplorata dalle discipline storiche sulle immagini, dalla storia

⁴ W.J.T. MITCHELL, *Pictorial turn: saggi di cultura visuale*, Duepunti, Palermo 2008, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

dell'arte agli studi sulla fotografia e il cinema. Questo certamente non esaurisce il campo della cultura visuale, che deve tener conto di aspetti difficilmente indagabili attraverso strumenti e fonti tradizionali. Ricorda ancora Mitchell che nei confronti delle immagini siamo «premoderni» (un tema sviluppato a mio avviso in modo meno convincente anche da David Freedberg⁶), e che per mediare le relazioni sociali la visione è importante tanto quanto il linguaggio ma non è riducibile a questo, al segno o al discorso. Sorprendentemente scarsi sono tuttavia, anche in questi approcci disciplinari, gli studi sulla fotografia, messaggio senza codice, sintesi di antico e moderno, essenziale strumento di interazione sociale.

Se gli studi visuali stanno attraversando una fase di consolidamento e forse di definizione, credo che la prospettiva storica, per il loro sviluppo, possa essere di qualche utilità. Vanessa R. Schwartz, nel sottolineare le resistenze degli studi artistici e di quelli della storiografia tradizionale in questo campo e anche i limiti e i rischi di una prospettiva sincronica, ritiene che la cultura visuale debba dedicare 'necessariamente' attenzione alla visione come specifica esperienza storica, e si è dedicata in particolare all'esperienza del XIX secolo. Tuttavia, poiché la cultura visuale è il risultato delle relazioni complesse tra le immagini e il loro contesto, credo che la sua analisi richieda studi monografici che sottolineino queste relazioni piuttosto che volumi collettanei (come quello proposto da Schwartz) con contributi sparsi su singoli aspetti della visualità⁷.

Certamente, alle origini della svolta generata dalla guerra c'è la cultura visuale ottocentesca. Se quel secolo rappresentò il culmine della fiducia occidentale nella visione, non si può certo dire che la guerra e le sue conseguenze ne abbiano diminuito il potere; ma credo sia da quel momento che l'uomo occidentale (così come ha cominciato a dotarsi di strutture sociali, politiche e culturali del tutto nuove) ha iniziato a elaborare una nuova etica della visione, a prendere coscienza delle sue astuzie e delle sue menzogne, a stabilire dentro di sé un diverso statuto di verità: accettando le immagini ingannevoli della pubblicità e dei regimi totalitari con le loro promesse e illusioni, ma anche apprezzando la rilettura soggettiva del reale proposta da quel fondamentale laboratorio di immaginario novecentesco che sarà, a partire dagli anni Venti, il fotogiornalismo. Sarà in particolare la guerra di Spagna, una guerra civile e ideologica, dove il fotografo è in qualche modo un 'militante', la prima grande occasione per esercitare un nuovo sguardo fotografico, libero ed empatico.

⁶ Cfr. D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009.

⁷ Cfr. *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, a cura di V.R. Schwartz, J.M. Przyblyski, Routledge, New York and London 2004.

Ma anche il fatto che con la Grande guerra la propaganda e la censura fotografiche facciano le loro prime prove spesso in modo confuso e incerto è il segno di una svolta culturale alla cui base c'era una sorta di inconsapevole riflessione teorica (fatta dagli stessi censori) sul significato dell'immagine tecnica, sulla sua capacità di significare. Non a caso si ricorre spesso alle immagini manuali per controllare le 'energie' delle immagini dal vero e assicurarsi che il messaggio giunga senza equivoci alla meta. Allo stesso tempo si utilizza la fotografia, sia pure purgata, proprio per sfruttare il surplus di credibilità dell'immagine del reale.

Quella delle immagini è una storia di lungo periodo, in cui le conseguenze delle svolte tecnologiche si manifestano con il tempo; e del resto non si tratta solo di svolte tecnologiche. La Grande guerra ha determinato un'accelerazione tecnica in molti campi e anche in quello dell'immagine, ma non fu la tecnica a modificare la cultura visuale, piuttosto il cortocircuito tra la sua offerta, già matura prima della guerra, e il contesto traumatico del conflitto mondiale. La guerra impone anche un nuovo modo di guardare soggetti già sperimentati e che chiedono, attraverso nuove forme di proposizione, di essere guardati con una diversa sensibilità. La morte e il lutto avevano già le loro crude espressioni fotografiche nell'Ottocento, ma nel nuovo contesto bellico trovarono nuove forme di rappresentazione. Le fotografie desolanti dei cadaveri in trincea sono difficili da accettare: personalizzano la guerra e negano la morte eroica del combattente ottocentesco (in Italia l'eroe risorgimentale) ancora radicata nell'immaginario comune.

Un problema, questo, che non riguarda solo della censura degli Stati maggiori. L'autorappresentazione privata della guerra è sorprendentemente simile alla rappresentazione ufficiale. Anche i soldati evitano di rappresentare la morte, la cui atroce presenza quotidiana è al centro della loro esperienza percettiva: si autocensurano per esorcizzarla o ignorarla, forse perché fotografare il cadavere del proprio commilitone è come fotografare il proprio. Al suo posto fotografano seppellimenti, tombe, cerimonie; è questa l'immagine della morte accettabile e accettata, una morte controllata dal rito. Ma la morte, brutale e oscena, così come la violenza estrema, sono entrate a far parte indelebilmente del loro mondo mentale, del loro immaginario.

La guerra infatti produsse molte *picture*, ma produsse soprattutto *image* nell'accezione di Mitchell, quelle immagini mentali destinate a sopravvivere nel tempo e, appunto, a generare conseguenze anche quando le immagini reali della guerra furono consegnate alla storia e destinate all'oblio, o cristallizzate nei miti menzogneri dei regimi fascisti. E allora, quanto l'immaginario occidentale è stato condizionato dalle immagini

della guerra mondiale? Se certamente qualsiasi discorso sulla cultura visuale non può limitarsi alle sole immagini (che siano veicolate dai media oppure no – ricordiamo che la fotografia non è semplicemente un medium, non ha trovato un'istituzione che la esaurisca, si nasconde in gran parte degli altri strumenti della comunicazione e prevede modalità molteplici di fruizione), o ai media visuali, sarà comunque utile limitare il proprio campo di indagine. Studiare quindi le immagini tecniche in un momento di svolta visuale come quello della Grande guerra, comporta porsi delle domande sulle origini e le dinamiche di due fenomeni centrali del Novecento: la propaganda e il fotogiornalismo.

Nel 1916 furono Verdun e la Somme a determinare un'accelerazione della propaganda, con una particolare attenzione a quelle fotografica e cinematografica. La propaganda ha una storia e delle motivazioni che possono variare nelle diverse fasi della guerra e nei diversi paesi coinvolti, ma nel 1916 registra un complessivo salto di qualità a partire dal fallimento delle due grandi offensive sul fronte occidentale. Il 21 agosto 1916 uscì nelle sale *The Battle of the Somme* (G. H. MALINS) che fu visto in due mesi da due milioni di inglesi; un film del reale (ampiamente studiato) che si proponeva di dimostrare l'efficacia dello sforzo inglese in quella che doveva essere, ma non fu, la battaglia decisiva della guerra: le reazioni del pubblico furono diverse, tra chi si impressionò per l'enormità del sacrificio dei soldati e chi fece notare che dopo due anni conoscevano ormai tutti l'orrore della guerra e anzi non fosse opportuno mostrarne le scene più terribili (che tuttavia erano ricostruite). Gli organismi della propaganda impararono a veicolare i suoi messaggi: la Somme fu presentata come battaglia di difesa dagli inglesi, prezzo politico per l'indipendenza da canadesi e neozelandesi, persino guerra difensiva 'avanzata' dai tedeschi.

E questo riguarda anche l'immagine del nemico, anche tenendo conto che «ogni nazione si forma una propria immagine del nemico, fatta di visioni e rappresentazioni che nascono dalla sua storia, dalle sue paure, dai suoi sogni»⁸. I cliché sul nemico odiato infatti non nascono con la guerra, anzi in Francia già nel maggio 1913 il Ministero dell'interno vietò di rappresentare soldati tedeschi nei cinema, per evitare disordini durante le proiezioni. Questo spiega perché fino all'inizio del 1916 questi non si vedono. Nel film di Léonce Perret *Une page de gloire* (1915) i francesi combattono contro nemici invisibili (ma, al di là della censura, il nemico non si vedeva davvero al fronte). Dal 1916 si decide che invece portare sullo schermo un

⁸ O. FORCADE, *Informazione, censura e propaganda*, a cura di S. Audoin-Rouzeau, J.J. Becker in, *La prima guerra mondiale*, vol. I, Einaudi, Torino 2007, p. 494.

nemico demonizzato può servire allo spirito del fronte interno. Da questo momento la barbarie tedesca viene mostrata sulla stampa e al cinema anche «dal vero». I tedeschi si difendono da queste accuse con film e fotografie, mostrando ad esempio immagini della loro generosità nei territori occupati in Belgio e Francia; e accusano a loro volta i russi di barbarie: il film *Das Tagebuch des Dr. Hart* (*Il diario del dottor Hart*, P. LENI, 1916), descrive le violenze dei cosacchi contro i polacchi. Immagini del reale e immagini di finzione sono al pari funzionali per modificare la realtà.

Ma c'è un discrimine sottile tra significato indotto ed energia incontrollabile dell'immagine: nei *newsreel* francesi i prigionieri tedeschi sono spesso inquadrati a distanza, per renderli anonimi, ma si sottolinea come vengano curati e sfamati perché i francesi sono un popolo civile; succede però che a volte l'inquadratura si stringa e i prigionieri sorridano e salutino guardando in macchina, risultando persino simpatici e smentendo così la loro immagine ufficiale. Inoltre, poiché il nemico è barbaro è responsabile della propria morte, che quindi viene mostrata senza scrupoli, magari evidenziando i tratti identificativi come l'elmetto. È difficile misurare il carico di odio e risentimento che questi film e fotografie lasceranno in eredità al dopoguerra, ma certamente questa guerra per immagini sarà davvero una 'guerra dei trent'anni', perché trasmetterà i suoi principi ai regimi totalitari (e in diverso modo a quelli democratici) che ne affineranno gli strumenti fino al successivo conflitto.

Gran parte dei saggi sul fotogiornalismo attribuiscono la sua nascita alla coincidenza di una serie di circostanze storiche e tecnologiche: tuttavia è forse utile distinguere la nascita del «fenomeno» storico dalla nascita di uno «sguardo» fotogiornalistico, e anche dalla nascita di una sua «esigenza». Se la vulgata colloca questo evento nel contesto europeo, e in particolare tedesco, degli anni Venti, altri (in particolare gli americani) ne rintracciano le origini almeno alla fine dell'Ottocento, un periodo in cui non erano state ancora messe a punto le tecnologie che lo avrebbero reso possibile, ma in cui tuttavia se ne avvertì l'esigenza. Questo però, a mio modo di vedere, non significa che esistesse uno sguardo fotogiornalistico. Marianne Fulton nel suo studio sul fotogiornalismo in America, definisce così la materia: «Il fotogiornalismo è quel tipo di fotografia che usa la fotocamera per registrare gli eventi nel momento in cui accadono»⁹. Questa esigenza, come ho cercato anche di indicare nel mio lavoro sulla fotografia italiana, fu sentita anche alle origini della stessa fotografia, ma

⁹ M. FULTON, *Eyes of Time. Photojournalism in America*, Little, Brown and Company, Boston 1988, p. 2.

fu resa possibile solo dagli sviluppi della tecnologia fotografica, dei sistemi di comunicazione, delle tecnologie di riproduzione. Un primo salto di qualità in questo senso si verificò certamente alla fine dell'Ottocento, quello decisivo negli anni Venti del Novecento; i fotografi a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento iniziarono a fotografare gli eventi come *news* con la speranza di far circolare le loro immagini attraverso le stereoscopie o la prima stampa fotomeccanica.

I successivi passaggi di questa vicenda sono legati, secondo l'autrice, «inesorabilmente» alla guerra: in verità già la guerra civile americana aveva generato una produzione fotografica di livello, mentre i decenni fino alla fine del secolo non produssero (per gli americani) eventi altrettanto significativi. Fu quindi la guerra ispano-americana per Cuba, del 1898, a creare un soggetto che finalmente fosse all'altezza delle tecnologie disponibili. Chi capì che la guerra era un soggetto da giornalismo fotografico fu Randolph Hearst, proprietario del *New York Morning Journal*, che prima dello scoppio della crisi cubana disse al suo inviato che lamentava la scarsità di eventi: «You furnish the pictures and I'll furnish the war»¹⁰. Con la guerra ispano-americana il *Journal* arrivò a un milione e mezzo di copie, ma il cosiddetto *yellow journalism* (crimini, sesso, scandali, disastri, sport) a quel tempo aveva già una sua tradizione, anche fotografica. Prima di allora il pubblico era già abituato a vedere fotografie sui periodici ma non di eventi nel loro svolgersi, ai quali era delegata l'incisione. I disegnatori, anche quando si basavano sulla fotografia, erano autorizzati a inventare per il pubblico la scena clou, cosa che fece anche il cinema (molto noto è il caso della ricostruzione della guerra anglo-boera del 1899). La verità fotografica dunque veniva interpretata dal disegno e dalla finzione cinematografica senza perdere la sua forza di verità oggettiva; la fiducia del pubblico nell'immagine ottica era fuori discussione, e a questo si aggiungeva il desiderio di esserne illusi, di ricevere un'emozione. E di emozioni era alla continua ricerca lo spensierato pubblico della *belle époque*.

L'esigenza di *news* creò anche la professione. Esempio è la vicenda americana dell'inglese James H. Hare, che iniziò coprendo per il *Collier's Weekly* la guerra per Cuba portandosi solo una piccola fotocamera anziché una troppo visibile 8x10. Hare è il vero capostipite dei reporter di guerra, come riconobbero i suoi contemporanei, un reporter d'assalto; nacquero infatti quasi subito le polemiche di scrittori e intellettuali sul sensazionalismo che la fotografia incoraggiava nel giornalismo. Si possono persino individuare alcuni elementi della futura speculazione fotogiornalistica,

¹⁰ Citato *Ibid.*, p. 47.

come la strumentalizzazione del dolore, con cani o bambini persi sui relitti dopo un'inondazione. Ma ciò che contava era lo scoop, la prima foto di un evento, perché quelle successive non interessavano più il pubblico, non emozionavano, ed erano meno pagate dagli editori.

Allo scoppio del conflitto mondiale Hare si recò in Europa per raccontare la 'vera' guerra, ma fu ostacolato dalla censura inglese e francese, allora si recò in Italia sperando in regole meno rigide; i soldati italiani però smettevano di combattere e assumevano pose pittoresche: «Fotografare un soldato che combatte tenacemente per il suo Re, il suo paese e la sua famiglia, e ritrovarsi la foto di uno scimmione sorridente»¹¹, fu il suo commento ingeneroso. Nessun lettore del *Leslie's Weekly* (per cui ora lavorava) avrebbe creduto alla vera pericolosità della guerra guardando queste foto.

La guerra mondiale cambiò le regole del gioco: si presentò come una gigantesca e interminabile scena clou, un set in cui l'evento eccezionale era sempre a disposizione, ma irraggiungibile. La fotografia e il cinema del reale non furono in grado di descriverla ma né per limiti tecnici né perché non se ne sentisse l'esigenza, e neppure per gli ostacoli posti dagli Stati maggiori. In effetti nel 1914 le condizioni tecniche che avrebbero permesso la nascita del fotogiornalismo c'erano quasi tutte: fotocamere efficienti e leggere anche con pellicola a rullo, treni a navi a vapore per il trasporto rapido, fototelegrafi, stampa fotomeccanica a mezzatinta ormai sperimentata. Ma l'inferno della guerra moderna si negava all'obiettivo. La storia aveva iniziato a correre più velocemente dello sguardo professionale in grado di raccontarla. Su ogni fronte furono prodotte molte migliaia di foto e migliaia di metri di pellicola, quasi sempre incapaci di restituire il volto della battaglia, ma solo le sue conseguenze. La terra di nessuno è deserta e lo scoppio micidiale di uno shrapnel è solo uno sbuffo in lontananza. Eppure non c'era bisogno solo di rischiare la vita per raccontare la guerra, ma di nuovi linguaggi. Per descrivere e capire la nuova guerra del Novecento non c'era bisogno di *scoop*, di frammenti emozionanti tratti dalla realtà, ma di narrazioni e giudizi: a partire dal decennio successivo, le immagini del fotogiornalismo maturo saranno dunque riflessioni, apologhi, o operette morali.

Con la Grande guerra dunque ha inizio una dialettica tra i valori di una cultura tardo-positivista che crede nella verità delle immagini tecniche e la necessità di un 'linguaggio' del reale, che prende forma e coscienza negli anni del conflitto o modificando strumentalmente, attraverso la propaganda, il senso della realtà rappresentata o, ma solo più tardi, mettendola in forma di racconto. Dal punto di vista della cultura visuale

¹¹ Citato *Ibid.*, p. 64.

che questa dialettica generò, si può dire che l'uomo occidentale imparò da quel momento a subire o a difendersi dai messaggi della propaganda visiva e allo stesso tempo a costruire il proprio immaginario attraverso le immagini dei grandi reporter, il cui sguardo 'umanista' poteva nascere solo dall'apocalisse della modernità.

Denis Lotti (Università di Padova)

Rivolgersi agli ossari.

*Trent'anni di storia patria raccontati dal cinema e dalla fotografia.
Dal Carso al Vittoriano e ritorno (1921-1954)*

*Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto.
Rivolgersi ai cippi. Con il più disperato rispetto.*

Andrea Zanzotto

Una volta terminata vittoriosamente la guerra mondiale, al Regno d'Italia toccava ricostruire sulle macerie il proprio futuro di nazione forse per la prima volta riunita nel sangue oltre che da un'espressione geografica che si voleva astratta e incompiuta. Gli italiani — ben prima della nascita della televisione — li hanno fatti le guerre, è un dato che oggi possiamo dare per acquisito, non a caso per la prima volta si ritrovano a combattere su vette remote milioni di persone che si riconoscono in uno stesso insieme per mezzo di una divisa e di un elmetto, anche se mutuato da quello francese¹. L'Italia in grigioverde, suo malgrado, si incontra nuovamente sul fronte antico, a Nord-Est della Penisola, faccia a faccia con il nemico di sempre: l'austriaco. Come in certi *thriller*, l'avversario in questo percorso sarà solo evocato, ormai il suo ruolo è lontano, è un nemico sconfitto e umiliato, così come ci racconta la retorica dell'epoca, nonostante avesse a disposizione «uno dei più potenti eserciti del mondo»². Sono invece presenti le tragiche conseguenze della guerra, simboleggiate in un cadavere anonimo che rappresenta tutti i morti causati dal primo conflitto mondiale. Varchiamo la soglia di un rito religioso, nazionale e militare, che è richiamato sia dalle parole d'ordine dello Stato Maggiore, sia dal sentire comune popolare, e abbisogna, sulla scia della tradizione cristiana più antica, ma non solo, di reliquie e di reliquiari. Ovvero gli ossari³. Anche

¹ L'elmetto modello Adrian sostituirà a partire dal 1916 tutti tipi di copricapo di panno in dotazione ai corpi dell'esercito.

² A. DIAZ, *Bollettino della Vittoria*, 4 novembre 1918.

³ Ossari che talvolta, come nel caso di Bassano del Grappa, di Udine o di Padova coincidono con chiese urbane.

se non sorgono nell'immediato Dopoguerra, i sacrari militari sostituiscono la miriade di cimiteri sparsi lungo il fronte che in pochi anni già mostrano il volto più spiacevole, ricordando sempre più un coacervo di rottami, rovine e la desolazione di un paesaggio sconvolto, la cosa più lontana da un luogo di raccoglimento solenne e dignitoso.

Un possibile modello è rappresentato dal monumento che sopra ogni altro, per luogo e simbologie, riunisce gli ideali risorgimentali e nazionali italiani, ovvero il monumento a Vittorio Emanuele II, che dal 1921 nel proprio ventre accoglierà le spoglie mortali del Milite ignoto caduto durante la Grande Guerra, divenendo a tutti gli effetti l'Altare della Patria. Quei resti rappresentano tutti gli italiani immolatisi e divengono il cuore della religione della patria, oltre che il teatro della ritualità culturale civile. Il Vittoriano è il monumento che ha attraversato con alterne fortune le diverse fasi politiche e storiche della nostra nazione divenendo il testimone delle grandi manifestazioni pubbliche a partire dal 1911, data dell'inaugurazione, e di seguito durante la guerra mondiale, il fascismo e i momenti più difficili del secondo Dopoguerra. La grande gradinata bianca che risale il Campidoglio pare dunque riverberare nei diversi sacrari altrettanto bianchi che dagli anni Trenta sorgono lungo l'ex fronte della guerra, in modo particolare nel monumento più grande e con il quale il Vittoriano, in alcuni momenti della storia nazionale, pare ristabilire un legame drammatico e altamente simbolico, ovvero il sacrario di Redipuglia.

1. *La parabola cinematografica dell'Altare della Patria*

Un anno prima della marcia degli squadristi, si verifica una prima grande marcia su Roma, quella del Milite ignoto, ovvero l'evento che dà vita a una tra le più longeve mitologie fondanti della nazione. Rappresenta tutti i caduti per la Patria, che trova il proprio culmine nel numero spaventoso di vittime della IV guerra di Indipendenza, conflitto che chiude idealmente il Risorgimento con la conquista di Trento, Trieste e le terre irredente. Non a caso il primo sacrario sarà ospitato proprio nel Vittoriano. È proprio l'Altare della Patria che, sul modello di quello di Pergamo, tra gli altri, diventerà il primo sacrario della Grande Guerra e dal quale, idealmente, derivano tutti gli ossari che sostituiscono i forti e le trincee lungo l'ex fronte, sorta di monito perpetuo per i vivi e i sopravvissuti, ma pure sentinelle maestose dei confini del regno degli italiani. Sono circa 680.000 i militari italiani morti durante la Grande Guerra⁴. Molti di loro non sono mai stati identificati. Per

⁴ Cfr. E. FRANZINA, *Uno, nessuno, seicentomila*, in ID., *La storia (quasi vera) del Milite*

le tante famiglie dei dispersi, circa 200.000, viene istituita, al termine del conflitto, la figura del Milite ignoto. Undici salme di caduti ignoti provenienti dai vari campi di battaglia vengono riunite nella basilica di Aquileia, dove la madre di un volontario triestino (in realtà gradiscano) disperso, Maria Bergamas, sceglie la bara che raccoglie i resti di un soldato senza nome che simboleggia il sacrificio della nazione intera. Caricata su un treno speciale, la bara prescelta viaggia lentamente da Trieste a Roma. Tocca al cinema raccontare per immagini l'iniziativa straordinaria di traslare le spoglie del Milite ignoto. Dall'idea di filmare il viaggio dal Carso alla Capitale nasce il film *Gloria. Apoteosi del soldato ignoto* prodotto nel 1921 dalla Federazione Cinematografica Italiana e Unione Fototecnici, con la direzione «tecnica» di Ettore Catalucci. La pellicola, della durata di circa 77 minuti, monta le riprese dal vero effettuate dal 28 ottobre al 4 novembre 1921, ed è la narrazione di un viaggio che è salutato da un grande moto di popolo. Il treno è dotato di un vagone sul quale è montato un catafalco addobbato coi simboli del lutto e dell'apoteosi⁵. Il convoglio corre tra due ali di folla che omaggia il feretro lanciando fiori tra cordoglio, rispetto e affetto. Non solo le città del viaggio danno il loro saluto al soldato ignoto, anche Napoli, Milano, Torino, Genova si uniscono idealmente all'omaggio. Il restauro del film, reso possibile nel 2007, si basa su materiali a 35mm conservati presso la Cineteca Nazionale di Roma, e collaziona tre copie diverse del film, una italiana, una spagnola e l'ultima portoghese⁶, queste ultime forse destinate al mercato dell'America Latina e, in particolare, agli emigrati italiani⁷. L'epilogo, ossia le sequenze che mostrano la tumulazione della bara nell'Altare della Patria sotto la grande statua equestre di Vittorio Emanuele II, diverrà il suggello di un altro film omonimo, sottotitolo a parte. *Gloria. Documentazione cinematografica della Guerra 1915-1918*⁸, film di montaggio prodotto dal Luce nel 1934 e diretto da Roberto Omegna⁹, che ripercorre uno per uno gli anni del

ignoto, Donzelli, Roma 2014, p. 267.

⁵ Autore del carro funebre che porterà la salma da Aquileia a Roma è l'architetto Guido Cirilli (1871-1954), a lui si deve anche il progetto della tomba dei Dieci Militi Ignoti ad Aquileia.

⁶ Cfr. L. FABI, *Le vie della Gloria*, booklet allegato all'omonimo DVD edito da La Cineteca del Friuli nel 2010, p. 27.

⁷ Cfr. A. FACCIOLO, *Il cinema italiano e la Grande Guerra: rovine, eroi, fantasmi*, in *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, a cura di A. Faccioli, A. Scandola, Persiani, Bologna 2014, in part. il Paragrafo *Eroi*, pp. 24-26.

⁸ Il film è stato restaurato nel 2000 e messo in commercio nel 2001 dall'Istituto Luce con una variazione sul sottotitolo: *Gloria. La Grande Guerra. Gloria* è visibile sul sito <<http://www.archivioluca.com/archivio>> (consultato il 30/03/2015).

⁹ Nonostante l'importanza, anche nella sostituzione del precedente omonimo, in una prospettiva di fascistizzazione della memoria cinematografica della guerra, del *Gloria*

conflitto raccogliendo frammenti di film dal vero girati durante la guerra. Il documentario di Omegna, sovrapponendosi nominalmente al film del 1921, ne oblia gli intenti, mostrando gli eventi da un'altra angolazione, più intonata alla celebrazione del coraggio, della fiera nazione in armi e della conseguente vittoria, eliminando ogni riferimento al lutto e alla disperazione dei parenti, insomma una gloria ben più fascista e se si nomina Caporetto, lo si fa in termini elusivi¹⁰. A ritornare con la macchina da presa sulla scalinata del Vittoriano appena un anno più tardi è Umberto Paradisi, che gira un film sulla marcia su Roma. La prima didascalia di *A Noi! Con le Camicie Nere; dalla sagra di Napoli alla conquista di Roma* (1923, Romano Sindacato Cinematografico Italiano) dichiara «Film ufficiale | Partito Nazionale Fascista»¹¹, con tanto di documento cartaceo ufficiale, firmato e controfirmato, filmato in soggettiva. Girato dal vero nei giorni della marcia dal 24 al 30 ottobre 1922, narra la partenza degli squadristi da Sud e culmina con l'ultima giornata che vede arrivare nella Capitale Benito Mussolini. Quando le squadre delle Camicie nere entrano in piazza Venezia, paiono riproporre l'omaggio alla traslazione del Milite ignoto filmato soltanto un anno prima. I reduci sfilano in grigioverde e in nero col braccio teso sfoggiando numerose medaglie puntate sul petto, tra i labari, i gagliardetti e le palme della vittoria, diretti «All'Altare della Patria»; la piazza, se confrontata con quella dell'anno precedente, pare poco affollata, nonostante una presenza considerevole¹². Tra i partecipanti si nota un gruppo di donne che portano il lutto, madri e vedove di guerra, mentre una didascalia annuncia «Il commosso saluto all'EROE PURISSIMO». Un controcampo svela che le prime rampe dell'Altare sono affollate di soldati in uniforme. Il corteo fascista non sale la scalinata, ma omaggia il Milite ignoto ai piedi del monumento tornando verso il centro della piazza e formando un percorso semicircolare continuo che riporta la sfilata verso Via Nazionale, e da lì al Quirinale dove Diaz e il re saluteranno le Camicie nere. La didascalia «...e nel fatidico giorno del

collazionato da Omegna non si parla nelle pur esaurienti monografie dedicate al pioniere del cinema. Cfr. V. Tosi, *Il pioniere Roberto Omegna (1876-1948)*, «Bianco e Nero», 1979 (3), pp. 3-65; E.G. LAURA, *Roberto Omegna e il laboratorio del film scientifico*, in ID., *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Istituto Luce, Roma 2004, pp. 33-39.

¹⁰ Per uno sguardo generale sui documentari di montaggio dedicati alla prima guerra mondiale rimando a A. FACCIOLO, *Il mito montato. Costruzione della memoria e manipolazione audiovisiva nei documentari di montaggio italiani sulla Grande Guerra*, «Bianco e Nero», 2010 (576), pp. 45-56.

¹¹ Qualora non indicato diversamente, tra sergenti riportiamo le didascalie originali trascritte dal film.

¹² Cfr. P. CHESSA, *Dux. Benito Mussolini: una biografia per immagini*, Mondadori, Milano 2010, in part. il capitolo *Il romanzo della marcia 1918-1922*, pp. 41-63.

quarto anniversario di nostra santa guerra gli spiriti placati e riverenti sulla tomba dell'IGNOTO MILITE, si ritemprano anelanti le nuove fortune della Patria» apre a un'inquadratura che mostra la folla accalcarsi ai piedi del Vittoriano, evento che precede l'arrivo di Mussolini alla testa di un piccolo corteo che attraversa piazza Venezia. Nel quadro successivo notiamo il futuro duce omaggiare la tomba del Milite ignoto, e su questa immagine si chiude il film. Un ultimo movimento di macchina rivela la mole del monumento. Sostiene Brunetta che, assieme al citato *A Noi!*, titoli come *Il grido dell'aquila* (Mario Volpe, Istituto Fascista di Propaganda, 1923) o la *Leggenda del Piave* (Mario Negri, Coop Italiana, 1924) sono «film e documentari che già all'indomani della marcia su Roma tentano di stabilire il motivo della continuità ideale tra guerra e fascismo»¹³. Già il 3 novembre 1922 il nuovo Gabinetto Mussolini, insediatosi il 31 ottobre, con un decreto eleva a monumenti nazionali «le principali località dei campi di battaglia. Il 4 novembre venne celebrato con gran solennità: Mussolini [salì] fino all'Altare della patria rendendo omaggio [...] alla tomba del milite ignoto»¹⁴. Ma non è che l'inizio, il Vittoriano eredita dell'eclettismo primo novecentesco, opera di Giuseppe Sacconi (1854-1905), è oggetto di numerose produzioni cinematografiche durante gli anni del fascismo, non meno utili al nostro percorso. Dal 1925 toccherà all'Istituto Luce raccontare le gesta del regime e, grazie ad esso, «il fascismo è il primo governo al mondo a esercitare un controllo diretto sulla cronaca cinegiornalistica e Mussolini il primo capo di stato capace di costruirsi, con i Cinegiornali, quasi giorno per giorno, un gigantesco arco di trionfo per le proprie imprese. La propaganda politica sarà naturalmente l'obiettivo principale, ma assieme a essa, verranno sperimentati nuovi modi di comunicazione e informazione giornalistica, legati alla narrazione quasi diaristica della piccola storia quotidiana dell'Italia e degli italiani»¹⁵. E proprio tra i moltissimi documentari e cinegiornali girati sulla scalinata del monumento a Vittorio Emanuele, spicca un Giornale Luce del novembre 1928 (A0208), intitolato *Dinanzi alla tomba del milite ignoto. Bruciatura della ricevuta dei 140 milioni offerti dagli italiani all'erario*. Mussolini è mostrato mentre brucia un fascicolo cartaceo, alle sue spalle il Vittoriano diviene chiaramente una scenografia monumentale per un atto che vuole essere solenne e orgoglioso, a parte una visione d'insieme

¹³ G.P. BRUNETTA, *Il cinema muto italiano. Da «La presa di Roma» a «Sole». 1905-1929*, Laterza, Roma/Bari 2008, p. 353.

¹⁴ M. CATTARUZZA, *L'Italia e il confine orientale*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 110. Cfr. E. GENTILE, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma/Bari 1993, pp. 74-75.

¹⁵ BRUNETTA, *Il cinema muto italiano*, cit., p. 310.

vengono date rilevanza alla tomba del Milite ignoto e all'effigie della Dea Roma, evitando di mostrare il monumento equestre del re. La monarchia sabauda ritorna protagonista in un altro documentario Luce del 1935 intitolato *L'atto di fede del popolo italiano nel trigesimo delle sanzioni* (D041801). La didascalia introduttiva avverte che «auspice S.M. la Regina tutte le spose d'Italia hanno offerto il loro anello nuziale | simbolo di una Fede sublimata dalla carità di Patria». Seguono le immagini della regina Elena che legge un messaggio che idealmente si diffonde in Africa e la sua voce fuori campo si sovrappone alle immagini dei soldati impegnati nella guerra d'Etiopia. Infine dà l'esempio gettando la fede d'oro in un grande crogiuolo fumante posto dinanzi alla tomba del Milite ignoto. Mentre la mdp mostra la sovrana scendere la scalinata del monumento, scortata da gerarchi in orbace, inizia la processione delle donne che imitano il gesto metamorfizzando ulteriormente l'appellativo di Altare della Patria in un luogo di connubio con la nazione, dove anche la parola sacrificio, utilizzata dalla regina nel suo appello, evoca le are dell'antichità. A conclusione proprio della guerra d'Etiopia protagonista diviene il balcone di piazza Venezia, mentre il Vittoriano pare divenire una quinta che sfugge rapidamente nelle immagini delle adunate 'oceaniche', immortalate nel documentario Luce del 1936 *5 maggio XIV – L'adunata. 9 maggio XIV – L'impero. Adunate generali del popolo italiano* (D064804). Nel crepuscolo del cinque maggio, quando la voce fuori campo di Mussolini annuncia l'entrata vittoriosa delle truppe italiane in Addis Abeba, la mdp mostra un Vittoriano illuminato sapientemente da fiaccole e grandi proiettori che acquista una funzione scenografica gigantesca. Il monumento compare in entrambe le parti del documentario assieme alla facciata di palazzo Venezia, mentre si intravede la sagoma del capo del fascismo in controluce. Queste immagini appaiono anche in *Mussolini: The End* (RKO-Pathé News, 1945), *Combat film del 1945* (RW292), retrospettiva di montaggio sull'Italia fascista, quale momento più alto in termini di consenso e prestigio della parabola politica del duce, in altre inquadrature il Vittoriano diviene il punto di vista privilegiato per raccontare le folle assiepite in piazza Venezia. Nonostante le continue rilocalizzazioni simboliche messe in atto durante il fascismo, talvolta contraddittorie, l'Altare della Patria è pensato per essere un monumento nato con intenti positivi, sorta di celebrazione della Roma capitale della Terza Italia, voluta da Vittorio Emanuele II; ciononostante ha spesso fatalmente diviso l'opinione pubblica italiana. C'è chi vi intravede nel manufatto uno sfregio perenne all'armonia propria della Roma antica e dei papi, una sorta di presenza aliena e sfolgorante adagiata sul Campidoglio, che interferisce cromaticamente coi colori millenari della

capitale, senza mai arrivare a fondersi completamente. Nonostante ciò una veduta di Mario Mafai del 1937 lo inserisce armoniosamente al vertice del quadro intitolato *Roma dal Gianicolo* (Museo del Novecento, Firenze), dando un riferimento simbolico immediato al paesaggio urbano raffigurato. Quella sul Vittoriano è una polemica che ritorna anche nel Dopoguerra repubblicano e investe in parallelo un altro simbolo dell'Unità nazionale, ovvero l'Inno di Mameli, oggetto di feroci critiche e proposte di sostituzione. Almeno sino agli anni della presidenza di Carlo Azeglio Ciampi (1999-2006) che ha ridato ai due simboli controversi nuova dignità storica e simbolica quale risposta a spinte secessioniste provenienti dal settentrione. Come rileva Tobia, il monumento è oggetto di vari mutamenti simbolici, «da palcoscenico apprestato per l'esaltazione della monarchia e dell'unità, ad Altare della Patria, dalla significazione politica, cioè, a quella civile e poi, attraverso lo snodo della tumulazione del Milite ignoto, a quella militare; ma soprattutto il passaggio dal ruolo di assoluto protagonista del centro politico-simbolico, nell'Italia liberale, a quello di comprimario, per quanto eccezionale, sotto il fascismo, fino all'odierna indecisa connotazione, quasi ridotto alla funzione di dispendioso ed esorbitante spartitraffico»¹⁶. In tempi più recenti due film di finzione si sono occupati del monumento. L'Altare diviene coprotagonista del film visionario di Peter Greenaway *Il ventre dell'architetto* (*The Belly of an Architect*, Italia/Gran Bretagna 1987) che ricolloca al centro della Roma antica il monumento nella sua valenza simbolica e ingombrante, eclettica e neo-classicizzante a un tempo, e pure nella sua dimensione internazionale; ma il monumento è scelto dall'architetto, gravemente ammalato, per suicidarsi. Il sogno della distruzione del Vittoriano viene evocato nel finale del film *L'ora di religione* (Italia 2002) di Marco Bellocchio. Il protagonista interpretato da Castellitto simula il crollo del monumento con un programma di computer grafica, realizzando il sogno di un architetto divenuto pazzo e ricoverato in una clinica psichiatrica. Questi racconta a Castellitto di essere arrivato a tentare di far saltare in aria con della dinamite il monumento non per il suo significato patriottico, ma perché ritenuto «brutto», convinto che abbia «inibito la fantasia di tutti gli

¹⁶ B. TOBIA, *Il Vittoriano*, in *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Laterza, Roma/Bari 1996, pp. 250-251. Rispetto all'incerto ruolo del monumento nel secondo Dopoguerra, *La settimana Incom* 02383 del 5 luglio 1963 mostra la visita ufficiale in Italia di John F. Kennedy, in una rapida sequenza si vede il presidente statunitense mentre rende omaggio alla tomba del Milite ignoto, una visione che crea una sorta di corto circuito tra un giovane *leader* simbolo di un futuro di progresso e di modernità, e un monumento che pare appartenere ormai a ere lontanissime, ma in realtà inaugurato poco più di cinquant'anni prima.

architetti di tutto il mondo»¹⁷. Nel 2014 un altro film si è occupato direttamente della vicenda del Milite ignoto: *Fango e gloria*, diretto da Leonardo Tiberi, affianca alla *fiction* alcuni frammenti d'epoca, sottoposti a procedimenti di colorazione e sonorizzazione. Ma il Milite ignoto è il protagonista anche di un volume, opera dello storico Emilio Franzina, pubblicato nello stesso anno che ricostruisce l'ipotetica vita del soldato oggi sepolto sotto le pietre del Vittoriano¹⁸.

2. Dal Vittoriano a Redipuglia

Il primo *Gloria* è seguito da un altro documento dal vero a lungometraggio intitolato *Sulle vie della Vittoria. Visita dei reali d'Italia alla Venezia Giulia, reportage* del viaggio della coppia reale nelle «terre redente» avvenuto tra il 21 e il 25 maggio 1922. La visione del colle Sant'Elia, quota posta dirimpetto all'odierno Sacratio di Redipuglia, ci riporta a una visione in movimento delle condizioni di uno dei più grandi cimiteri di guerra dell'epoca, nel quale sono sepolti oltre centomila caduti. Una sorta di museo degli orrori e della pietà; come recita una didascalia, «ogni tomba è segnata da un cimelio di guerra, che l'ingegnosa pietà dei soldati ha raccolto a memoria sulle ossa note e su quelle che ignorano l'ultima dolcezza di un nome», altresì osserva Cattaruzza è «costruito come un Purgatorio»¹⁹. Vi sono oggetti che hanno accompagnato la quotidianità del soldato, come la stufa da campo o il cannone schiantato, ognuno dotato di un cartello esplicativo; su questi monumenti talvolta è riportato un discorso diretto, la voce dell'oggetto stesso. Una sorta di museificazione della guerra *in loco*, e l'umanizzazione di uno strumento che è stato forse l'ultimo conforto del soldato caduto, nel quale trasfigura il ricordo del milite. Ma questo pare un ricalco dal cinematografo, in una sorta di didascalizzazione per raccontare la guerra, tra i morti di quello stesso conflitto²⁰. In questo scambio tra la capitale e il confine orientale, il fascismo si fa carico di monumentalizzare il desiderio di perpetuare il ricordo dei caduti della Grande Guerra. Nel giorno dell'anniversario dell'intervento, il 24 maggio 1923, anche Mussolini si reca

¹⁷ Tra sergenti trascriviamo i dialoghi del film.

¹⁸ FRANZINA, *La storia (quasi vera) del Milite ignoto*, cit.

¹⁹ CATTARUZZA, *L'Italia e il confine orientale*, cit., p. 110.

²⁰ Pare interessante rimandare a un'altra esperienza di didascalizzazione di luoghi e oggetti legati alla Grande Guerra, nella fattispecie il conflitto sull'Altipiano, raccolte nel reportage fotografico contenuto in *Parole sulle pietre. La Grande Guerra sull'Altipiano di Asiago*, a cura di M. Rigoni Stern, A. Chiesa, Accademia Olimpica, Vicenza 2005.

in pellegrinaggio al sacrario di Redipuglia, così la Grande Guerra va definendosi «nell'immaginario religioso fascista, quale mito della resurrezione della nuova Italia, consacrato dal sangue dei caduti»²¹. Nel Dopoguerra i sacrari sorgono anche per motivi di dignità, decoro, igiene, ma paiono, allo stesso tempo, rivestire il doppio ruolo di testimoni, di sentinelle (e di fortezze), e in parte perché Mussolini disprezza l'aspetto luttuoso e lacrimoso²². Queste terre di confine sono definite *sentinelle della patria*, come scrive Annamaria Vinci; è qui che si fonda quel «fascismo dell'area orientale [che] costruisce la specifica identità e le sue forme di auto rappresentazione attraverso una definizione che si struttura ben presto nella formula del «fascismo di confine», di grande pregnanza simbolica. Frontiera raggiunta con le armi e, nel contempo, limite per ulteriori avanzamenti e per altre conquiste, la metafora del confine diventa vessillo che [...] viene agitato con prepotente determinazione: per assicurare la patria e per minacciare i suoi nemici (interni ed esterni, reali o inventati), per esibire un desiderio di potenza e di *revanche* a nome dell'intera nazione»²³. Nel 1925, ovvero nel decennale dall'inizio delle ostilità il Luce produce un film antologico intitolato *Dal Grappa al mare – ricordi di guerra e scene dei campi di battaglia*, riutilizzando immagini girate durante la guerra assieme a un altro viaggio della memoria, ossia la visita ai più importanti luoghi della guerra da parte di un gruppo di reduci che si muove tra Veneto e Friuli Venezia Giulia, partendo da Bassano del Grappa a bordo di un corteo di automobili, un vero e proprio film turistico e a tappe sui luoghi simbolici del fronte, Ceneda (ossia Vittorio Veneto), Caporetto, Gorizia e Redipuglia. Infatti le immagini d'epoca appaiono dopo didascalie che le presentano come un *flashback* collettivo dei reduci. La visione di questo documentario e la corrispondenza della costruzione a «prosimitro» del film (immagini di repertorio intervallate al racconto del viaggio del 1925) danno spazio all'ipotesi che si tratti dello stesso film realizzato da Luca Comerio, pioniere della cinematografia italiana, conservato presso la Cineteca Nazionale di Roma, a cui è stato recentemente apposto il titolo *Cimiteri degli Eroi*²⁴ desunto dalle immagini. Ma altri cimiteri, più

²¹ CATTARUZZA, *L'Italia e il confine orientale*, cit., p. 111.

²² Cfr. L. FABI, *Doppio sguardo sulla Grande Guerra. I «dal vero» del 1915-18 tra cinema, guerra e propaganda*, La Cineteca del Friuli, Gemona (Udine) 2006, in part. il Paragrafo *La vittoria al cinema*, pp. 23-29.

²³ A. VINCI, *Sentinelle della Patria. Il fascismo al confine orientale 1918-1941*, Laterza, Roma/Bari 2011, pp. VI-VII.

²⁴ Cfr. S. PESENTI CAMPAGNONI, *Cimitero/Cimiteri degli Eroi*, in *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, a cura di E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli, Il Castoro, Milano 2007, pp. 206-207.

piccoli, rappresentano realtà ben più dignitose, come i camposanti di guerra dell'Altipiano di Asiago²⁵ o del Massiccio del Grappa, come testimoniano alcune fotografie d'epoca conservate presso il Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza²⁶. Nel 1926, una fondazione legata alla Prima Armata promuove la costruzione di un ossario per raccogliere le spoglie mortali dei soldati in un unico luogo simbolico, per questo si sceglie il Pasubio, tra i più celebri teatri della guerra, sul versante vicentino del monte, a milleduecento metri di altitudine. La forma torreggiante, alta trentacinque metri, che richiama quella di un obelisco, è costruita su un pianoro a strapiombo; la sagoma si può leggere nitidamente dalla pianura sottostante. La torre diviene perciò parte dello *skyline* del monte, come un dente di roccia, un faro a presidio di quelle valli che si vollero difendere durante il conflitto. Di questo ossario, tra i più cari al sentimento popolare, si conservano alcune immagini delle fasi di costruzione²⁷. Non a caso l'Ossario del Pasubio, assieme a quello del Cimone, del Grappa e di Asiago, sono raffigurati nel simbolo della Provincia di Vicenza.

3. *L'archivio fotografico dell'Impresa Costruzioni Marchioro*

L'Impresa Costruzioni Marchioro di Vicenza è incaricata dal generale Ugo Cei, commissario generale straordinario per le Onoranze ai caduti in guerra, di costruire i sacrari voluti dal regime mussoliniano in luogo dei cimiteri di guerra improvvisati. Tra gli altri, l'impresa realizza lo scenografico Memoriale di Redipuglia, l'Ossario di Caporetto, il grande Sacrario del Monte Grappa e i colombari di minori dimensioni come quello di Colle Isarco e del Santuario di Santa Maria del Cengio. Il titolare dell'impresa è il commendator Vittorio Marchioro (morto nel 1959) al quale, nel corso del conflitto, era stata affidata la costruzione di trincee e opere difensive, mentre nel Dopoguerra edifica svariate opere pubbliche legate allo

²⁵ Cfr. C. RIGON, *Passato presente. Sulle orme di C.D. Bonomo, fotografo; i cimiteri di guerra dell'Altipiano. 1922-24. 2002-06*, Galla/Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza, Vicenza 2006.

²⁶ Per uno sguardo sul Museo del Risorgimento e della Resistenza a Vicenza e più in generale sui siti museali dedicati alla guerra in Veneto cfr. M. PASSARIN, *Musei e raccolte della Grande Guerra in Veneto*, in *La memoria della prima guerra mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, a cura di A.M. Spiazzi, C. Rigoni, M. Pregnotato, Terra Ferma, Vicenza 2008, pp. 41-53.

²⁷ Cfr. Fondi fotografici *on-line* dedicati alla Grande Guerra del Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza: <http://www.museicivicivicenza.it/it/mrr/galleria_grande-guerra.php> (ultimo accesso 30.03.2015).

Stato Maggiore, tra esse caserme e monumenti ai caduti. Un bollettino di categoria, all'indomani della morte, riporta che Marchioro «di origini assai modeste [...] iniziò l'attività lavorativa nel lontano 1912, continuandola ininterrottamente per 47 anni attraverso una lunga esperienza di lavoro in tutti i rami dell'edilizia e nelle più diverse regioni d'Italia. Spiccano per importanza i lavori per il complesso Lanerossi [...], l'Ossario monumentale del Grappa, il Cimitero militare di Redipuglia»²⁸. Inoltre tra il 1909 e il '14, in vista di un'eventuale entrata in guerra, mette la sua impresa al servizio del Genio Militare, costruendo strade e trinceramenti lungo tutte le Prealpi vicentine. Marchioro conserva nel proprio archivio una documentazione fotografica dettagliata su molti lavori realizzati tra le due guerre. Detta documentazione è tutt'oggi inedita e non è mai stata oggetto di studio²⁹. Tra gli altri, dall'archivio si evince che Marchioro attende alla costruzione dell'ancor oggi controverso Monumento alla Vittoria di Bolzano, su progetto di Marcello Piacentini, la cui prima pietra è posata il 12 luglio 1926 ed è il più antico appalto legato ai monumenti celebrativi della Grande Guerra aggiudicato dall'impresa vicentina. Nel 1937 termina i lavori per il Cimitero Militare di Colle Isarco; così come nel 1938 conclude la costruzione dell'Ossario di Caporetto, costruito attorno a una chiesetta seicentesca posta sulla sommità di una collina; sacrario che sarà inaugurato da Mussolini in persona nel settembre dello stesso anno. Entrambe le opere sono costruite su progetto dello scultore Giannino Castiglioni (1884-1971) e dell'architetto Giovanni Greppi (1884-1960), già progettisti anche del Sacrario Militare del Grappa, il primo progetto macroscopico realizzato da Marchioro risalente al 1932 e terminato nel 1935. Del grande complesso del Grappa non rimane però traccia a livello fotografico nell'archivio dell'impresa vicentina.

4. *Redipuglia: simbolo mediatico altro da sé*

Nel 1936 Marchioro vince l'appalto per la costruzione del Sacrario di Redipuglia, ancora su progetto di Greppi e Castiglioni. L'ossario sarà realizzato sulla cosiddetta Montagnola a Est del colle Sant'Elia, sede del cimitero sorto per volere dei reduci. Per modellare l'area nella quale sorge la grande scalinata del Sacrario, sono necessari due anni di lavoro. La pietra proviene da una cava nelle vicinanze e i blocchi vengono lavorati e decorati

²⁸ «Ingegneri e costruttori», bollettino, febbraio 1960.

²⁹ Ringrazio Andrea Bedin che mi ha favorito il materiale inedito e Loris Bedin che mi ha aiutato nel recupero di parte del materiale.

sul posto. Ma tra tutti gli ossari costruiti lungo tutto l'ex fronte, tocca a Redipuglia divenire di volta in volta simbolo non solo del memoriale dei caduti della Grande Guerra, ma metafora di alcuni passaggi cruciali della storia d'Italia sino all'immediato secondo Dopoguerra. Queste continue corrispondenze-*altre* cui il luogo sacro è investito sono raccontate puntualmente dai cinegiornali dell'Istituto Luce e della Settimana Incom. Dopo aver visto il cimitero costellato di cimeli bellici del Colle Sant'Elia – ma pure Redipuglia, spogliato dalla retorica nel freddo *reportage* dei lavori in corso dell'impresa edile – ci troviamo dinanzi alla strumentalizzazione cinegiornalistica del luogo sacro alla Patria, sia che si mostri il duce in visita durante il secondo conflitto mondiale, sia, subito dopo la Liberazione, quando il sacrario diviene il luogo simbolo della perorazione di un ritorno all'Italia di Trieste, soluzione che avverrà formalmente nel 1954. Il compito dei cinegiornali, in sostanza, è proiettare Redipuglia nella dimensione pubblica del regime fascista o di un nuovo irredentismo triestino nell'immediato Dopoguerra. Tra gli altri, sono degni di nota il *Giornale Luce A0728* del febbraio 1931³⁰, nel quale si mostrano i funzionari del Banco di Roma che si recano in pellegrinaggio a Redipuglia e assistono a una messa in suffragio dei caduti e a un discorso celebrativo. Il *Giornale Luce A0812* del luglio 1931 documenta i funerali del Duca d'Aosta già comandante della Terza Armata, mostrando dapprima i marinai che sfilano dinanzi all'ingresso del sacrario, mentre seguono i battaglioni dell'esercito e dell'aviazione che fanno il loro ingresso nel cimitero di guerra. La bara del duca d'Aosta, Emanuele Filiberto, è portata a spalla con la bandiera sabauda che la ricopre; una grande folla tra le tombe ricopre i pendii del monumento³¹. L'ultimo documento filmico del fascismo legato al sito è il *Giornale Luce C0269* del 7 agosto 1942, intitolato *Momenti della visita del Duce a Gorizia*. Il servizio cinegiornalistico è evocativo poiché avviene in piena guerra, e mostrando Mussolini a Redipuglia crea un parallelismo simbolico

³⁰ Tutti i documentati e cinegiornali Luce e Incom sono consultabili al sito dell'Archivio Storico Luce <<http://www.archivioluce.com>> (ultimo accesso 30.03.2015).

³¹ In questi anni non mancano reportage di eventi legati anche agli altri sacrari della guerra. Ad esempio, tra gli altri, il *Giornale Luce B0658* del 10 aprile 1935 documenta il corteo che sfila nel centro di Gorizia e che conduce le bare dei caduti riesumati dai cimiteri limitrofi alla città e traslate presso l'Ossario di Oslavia; il *Giornale Luce B0936* del 12 agosto 1936, girato sulla sommità del Monte Grappa, documenta alcune fasi della cerimonia di tumulazione della salma del generale Gaetano Giardino; il *Giornale Luce B1342* del 20 luglio 1938 mostra la folla che accoglie l'arrivo di Vittorio Emanuele III ad Asiago e inaugura il Sacrario «delle 26 medaglie d'oro» e l'Ossario di trentaseimila caduti di cui ventimila militi ignoti, che raccoglie le salme provenienti dalla soppressione di cinquanta cimiteri dell'Altipiano.

tra le glorie del passato e il presente bellico «rendendo omaggio», come recita la voce fuori campo, «ai centomila caduti che colà riposano». Dopo la fine del secondo conflitto mondiale il confine a Nordest viene ridimensionato e Trieste rischia di rimanere al di fuori dello Stato unitario, in uno spazio denominato Territorio Libero di Trieste o Zona A, che corrisponde all'odierna estensione della Provincia, dove la Zona B è invece riferita al litorale settentrionale dell'Istria. In particolare, *La settimana Incom 00032* del 14 novembre 1946 mostra la manifestazione di triestini a favore del ritorno della loro città all'Italia. Tra le iniziative, anche un pellegrinaggio di triestini a Redipuglia, i quali portano corone al Sacratio. *La settimana Incom 00191* del 23 settembre documenta un nuovo punto di contatto tra la Venezia Giulia e il legame simbolico con l'altare della Patria. Il titolo del filmato è *Roma: il cuore di Trieste sull'altare della Patria*; associazioni triestine e istriane sfilano per le strade della capitale e infine sono accolte da De Gasperi. La *Incom 00669* del 09 novembre 1951, invece, mostra ancora una cerimonia al Sacratio di Redipuglia in occasione della Festa delle Forze Armate, così vale per la *Incom 01016* del 12 novembre 1953 che mostra le celebrazioni del IV novembre a Redipuglia alla presenza del presidente del Consiglio Giuseppe Pella, che viene applaudito dai triestini presenti alla cerimonia di commemorazione, cui seguiranno violenti scontri di piazza nel Capoluogo giuliano, con l'uccisione di sei manifestanti favorevoli al ritorno all'Italia. Il 5 ottobre 1954 sarà firmato un trattato d'intesa con la Jugoslavia che riporterà la Zona A sotto l'amministrazione italiana, mentre la Zona B sarà annessa alla Federazione guidata da Tito. Tocca infine alla *Settimana Incom 01321* del 10 novembre 1955 raccontare «il IV novembre. Solennemente celebrato in tutta Italia l'anniversario della vittoria» a quarant'anni dall'inizio delle ostilità. Le sequenze mostrano veduta dall'alto di Gorizia e l'esercito mentre sfila per le strade della città al cospetto delle autorità. In prima fila trovano posto vedove e madri dei soldati caduti, con decorazioni al petto, accanto agli invalidi di guerra. Il servizio dà spazio a momenti sentimentali, ad esempio si nota una donna anziana appoggiare il capo sulla tomba del figlio, altre donne pregano. Le immagini si spostano a Roma a riconfermare una volta di più il sodalizio ideale tra la scalinata di Redipuglia e quella del Vittoriano: un corteo si snoda per le vie laterali di Piazza Venezia, le autorità salgono le scale del Vittoriano per deporre corona di fiori. *La settimana Incom 01478* del 7 novembre 1956 titola «Il IV novembre. Solennemente celebrato a Redipuglia l'anniversario della Vittoria», finalmente alla presenza del presidente della Repubblica Giovanni Gronchi, sullo sfondo sono schierati carri armati ed esercito. La

messinscena è più aggressiva degli anni passati, nonostante oramai Trieste sia *de facto* parte dello Stato italiano, o forse proprio per questo.

Quella che abbiamo tentato di tracciare è una parabola lunga trent'anni che per mezzo di immagini fotografiche o in movimento mostra come alcuni luoghi divenuti desolati e inospitali dopo gli sconvolgimenti della Grande Guerra, in particolare il colle Sant'Elia a Redipuglia già coacervo di filo spinato e croci improvvisate, giungano all'ordine di imponenti monumenti lineari e solenni, non a caso in pietra bianca, eco del colore dei marmi del sacrario simbolicamente più importante, l'Altare della Patria, tomba e monumento del Milite ignoto. Gli ossari costruiti negli anni Trenta, a differenza di altre opere del regime – dagli edifici razionalisti alle città di fondazione –, seppur fortemente voluti da Mussolini, una volta caduta la dittatura paiono tornare a far parte dell'iconologia propria della Grande Guerra, o di un culto civile e nazionale, senza scarti di sorta. Tranne per qualche fascio decorativo sfuggito alla *damnatio memoriae*, l'opera di monumentalizzazione dei cimiteri di guerra è ancor oggi legata alla memoria delle vittime del conflitto, mentre i rimandi autoreferenziali del regime sembrano sfumare nell'oblio, o appartenere ad altri edifici. In questa direzione paiono essersi rivolti anche i numerosi *reportages* cinematografici dell'immediato secondo Dopoguerra che, eludendo rischiose allusioni, consegnano i sacrari al nuovo ordinamento democratico repubblicano, talvolta con grande disinvoltura.

Enrico Menduni (Università degli Studi di Roma Tre)

Partigiane e figuranti.

Una foto di Tino Petrelli nella Milano della Liberazione

1. *Tino Petrelli tra i fotografi dell'insurrezione*

Tino Petrelli è un giovane fotografo che lavora per l'agenzia milanese Publifoto, diretta da Vincenzo Carrese¹, e ha cominciato – secondo una tradizione che ha coinvolto anche Robert Capa – come fattorino dell'agenzia. Una leggenda che include un concetto autodidattico, grintoso e romantico del fotografo².

¹ Vincenzo Carrese (Castellammare di Stabia, 1910 – Milano, 1981) dal 1927 fotografa per l'agenzia World Wide Photos (New York Times) e poi per la Keystone Press Agency, storica agenzia internazionale con sede a Londra. Assieme a Fedele Toscani, nel 1934, fonda a Milano la filiale italiana di Keystone. Nel 1936, per ragioni autarchiche, l'agenzia diventa Publifoto con un primo cliente di grande importanza, il «Corriere della Sera» (in esclusiva), e nel 1938 apre un ufficio a Roma. Nel dopoguerra l'agenzia si espande ulteriormente con sedi a Torino, Napoli, Palermo e Genova. Ha importanti collaborazioni con «L'Unità», «L'Europeo», «Il Giorno» e un rapporto molto stretto con l'agenzia ufficiale italiana Ansa. Dal 1949 distribuisce in esclusiva le foto dell'Agenzia Magnum in Italia. Negli anni Cinquanta, il momento di massima espansione, dà lavoro a oltre 150 fotografi. Poi la crisi: nel 1997 l'archivio, con oltre 3 milioni di immagini, viene acquistato da Fotocronache Olimpia, l'agenzia fondata nel 1958 dal reporter Walfrido Chiarini, che diventa nel 2003 Gruppo Olycom. Cfr. *40 anni di Publifoto*, in «Popular Photography Italiana», n. 127, 1968, pp. 19-35; V. CARRESE, *Un album di fotografie. Racconti*, Il diaframma, Milano 1970; *Publifoto notizie*, in «Progresso Fotografico», 1977, a. 84, n. 9; AA.VV., *I grandi fotografi: Publifoto 1946-1966. Immagini di vita italiana dall'archivio di una grande agenzia*, Fabbri Editore, Milano 1983; V. CARRESE, *Professione fotoreporter: l'Italia dal 1934 al 1970 nelle immagini della Publifoto di Vincenzo Carrese*, Baldini editore, Milano 1983; *Fotografia di una giovane repubblica*, a cura di G. Scimè, Mazzotta, Milano 1996; G. CALVENZI, *Vincenzo Carrese. Una biografia*, in *Fotografia e fotografi a Milano dall'Ottocento ad oggi*, a cura di A. Carlotti, Abitare Segesta, Milano 2000, pp. 90-93.

² Valentino “Tino” Petrelli (Fontanafredda 1922 – Piacenza 2001) è trasferito dodicenne a Milano, dove nel 1937 entra come apprendista alla Publifoto. La sua prima foto, dall'ippodromo di San Siro, sarà pubblicata sul «Corriere della Sera» nel 1938. Diventato il più stretto collaboratore di Vincenzo Carrese, rimarrà in Publifoto fino al 1981. Nel 1984 si trasferisce a Piacenza dove morirà nel 2001, pochi giorni prima dell'inaugurazione di una sua mostra. La figura di Petrelli attende ancora un'esauriente

Nel dopoguerra si dedicherà alla professione di fotografo d'agenzia con grande versatilità. Di lui si ricordano testi fotografici importanti: il reportage su Africo, poverissimo paese della Calabria, che comparirà sul settimanale «L'Europeo» (1948); i servizi durante la disastrosa alluvione del Polesine (1951), quelli sulle mondariso, la foto del 1953 di Fausto Coppi sullo Stelvio, davanti a una scritta «W Coppi» preventivamente tracciata nella neve fresca dallo stesso fotografo. E poi un malizioso scatto di Amintore Fanfani sul podio del VII Congresso nazionale della DC a Firenze (1959), appollaiato su un metaforico pacco di giornali a causa della sua modesta statura; o Gianni Agnelli con Valletta, Pirelli e Bianchi alla presentazione dell'utilitaria Autobianchi «Bianchina» nel 1957.

Nell'aprile 1945 Petrelli è attivo nella Milano della Liberazione, illustrata in video dai *Combat Film* del Signal Corps dell'esercito americano e poi da *Giorni di gloria*, il documentario di Giuseppe De Santis, Marcello Pagliero, Mario Serandrei e Luchino Visconti (1945), e anche nelle immagini di alcuni fotografi dell'Istituto Luce, che ora collaborano con il CLN.

Il nostro fotografo è testimone anche dei giorni cruciali dell'insurrezione. Iniziata il 25 aprile, si conclude formalmente all'indomani con l'occupazione della Prefettura da parte di un reparto della Guardia di Finanza fedele al Comitato di liberazione, ma fino al 28 aprile numerosi cecchini fascisti appostati sui tetti sparano su chiunque passa per strada, mentre colonne di militi della Repubblica sociale e di tedeschi cercano una via di fuga verso la Svizzera. Il 29 aprile è il giorno in cui i cadaveri di Mussolini, di Claretta Petacci e dei gerarchi fucilati sono appesi, a testa in giù, al distributore di benzina di Piazzale Loreto; un terribile episodio,

definizione critica. Cfr.: R. DEL GRANDE, *Dizionario Biografico degli Italiani*, ad vocem, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2015, Vol. LXXXII; *Il fotogiornalismo in Italia: Tino Petrelli*, a cura di I. Zannier, con un intervento di Vincenzo Carrese, Concordia Sette, Pordenone 1980; L. COLOMBO, *Tino Petrelli*, in «Fotopratica», n. 221, 1987, pp. 21-25; *Tra la perduta gente (Africo 1948)*, reportage fotografico di Tino Petrelli, con presentazione di Quirino Ledda e scritti introduttivi di Umberto Zanotti Bianco, Tommaso Besozzi e Arturo Carlo Quintavalle, Belvedere, Grisolia 1990; M. REBUZZINI, *È tutta colpa della nebbia, o giù di lì: Tino Petrelli, fotografo italiano*, in «FotoPro», a. VI, n. 51, giugno 1992, pp. 9-12; *Tino Petrelli Storie per Immagini, immagini di Storia*, Cassa di risparmio di Piacenza e Vigevano, Piacenza 1992; *Trent'anni d'Italia nell'obiettivo di Tino Petrelli*, a cura di L. Tagliaferri, Associazione «Piacenza nel Mondo», Piacenza 2001; G. CALVENZI, *Italia: Ritratto di un Paese in sessant'anni di fotografia*, Contrasto, Roma 2003, p. 181; *L'immagine fotografica 1945-2000*, a cura di U. Lucas, (Storia d'Italia, Annali 20), Einaudi, Torino 2004; *Storie scritte con la luce. Reportage dall'Italia di Tino Petrelli*, Quaderno n. 5 di «Gente della terra piacentina», a cura di R. Pagani, M. Ferri, Piacenza 2012; U. LUCAS E T. AGLIANI, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Einaudi, Torino 2015, p. 217 e n. 62 p. 86.

per il quale a Ferruccio Parri, allora vice-comandante del Comitato di Liberazione Alta Italia, è attribuita la definizione, senza riscontro certo, di «macelleria messicana». Nello stesso luogo, un anno prima, erano stati esposti e vilipesi i corpi di 15 partigiani uccisi per rappresaglia³. Nell'arco di tempo dal 28 aprile al 1 maggio 1945 saranno consumate nelle vie di Milano uccisioni e vendette.

La giornata del 29 aprile vede accorrere in Piazzale Loreto tutta la città, ma nella sua drammaticità è anche l'oggetto di numerose produzioni filmiche e fotografiche. Sono attivi i cineoperatori dei *Combat Film* del Signal Corps dell'Esercito americano e quelli dell'Istituto Luce⁴, ma anche molti fotografi dilettanti e tutti i fotografi professionisti di Milano. È un corpus assai vasto, riflesso della tensione scopica di quel giorno e dell'improvviso, totale e quasi incredibile rovesciamento dell'icona di Mussolini e della sua corte.

2. Le «Partigiane di Brera»

L'oggetto di questo intervento si concentra però su una singola immagine, sicuramente di Petrelli: le cosiddette «Partigiane di Brera» (Fig. 1) a cui sono stati anche attribuiti vari e fantasiosi titoli, di solito indicativi di un soggetto non chiaramente definito. Tra essi «Milano. Donne partigiane e gappisti» o «Partigiane Azioniste per le strade di Milano durante l'insurrezione». Il Museo di fotografia contemporanea di Cinisello Balsamo possiede, nel fondo Lanfranco Colombo, una copia positiva, peraltro tagliata rispetto all'originale, che reca un timbro inequivoco, a inchiostro: «fotografia di Tino Petrelli distribuita dalla Publifoto / World copyright / N° 10296». Il titolo indicato nella scheda è «Milano. Tre ragazze partigiane armate di fucile in via Brera»; all'interno della scheda vi è un altro titolo, indicato come «dell'autore», che recita: «26 Aprile 1945. Milano. Tre ragazze aggregate a gruppi di partigiani in Via Brera, mentre perlustrano la città insieme ai Gappisti»⁵. A sua volta Adolfo Mignemi nella sua *Storia*

³ Il 10 agosto 1944, 15 partigiani furono fucilati per rappresaglia in Piazzale Loreto. I loro corpi furono vilipesi in ogni modo e lasciati per l'intera giornata insepolti sul selciato, sorvegliati a vista perché nessuno potesse avvicinarsi. Cfr. S. BERTOLDI, *Piazzale Loreto*, Rizzoli, Milano 2001.

⁴ *Combat film RW216*, 2 maggio 1945, *Morte di Mussolini* (111 ADC 4161). L'Istituto Luce, che ha praticamente sospeso ogni attività nel marzo 1945, realizza adesso due documentari, *Piazzale Loreto 1* e *Piazzale Loreto 2* (D 47302 e 7602). Esiste anche nell'archivio Luce un repertorio Incom non montato che ha come tema l'esposizione dei corpi di Mussolini e di Claretta Petacci.

⁵ Collocazione: CLM_222_ST_TQ. Scheda: FRLIMM – IMM-10120-0000076.

fotografica della resistenza inserisce la foto con la didascalia «Ricostruzione della partecipazione alla Resistenza degli studenti di Brera»⁶.

Questa confusione è confermata dal fatto che circolano varie versioni della fotografia. Nella versione più nota (Fig. 1) appaiono tre donne armate, seguite da tre uomini anch'essi armati, che percorrono Via Brera, davanti all'Accademia, nel centro di Milano⁷. Vi sono però varie versioni ridotte, in parte per necessità giornalistiche (Fig. 2), in parte per evidenziare la componente femminile (Figg. 3, 4, 5). La più importante però è la matrice di tutte queste riduzioni, una foto più larga, pubblicata da Mignemi e presente nell'archivio Olycom, che ha ereditato i fondi fotografici di Publifoto (Fig. 6)⁸. In questa immagine inoltre al suo fianco compare un nuovo personaggio, un uomo con un soprabito di pelle che segue da presso il gruppo e impugna una pistola.

Inoltre il volto dell'uomo con l'impermeabile chiaro, a destra, è stato reso irriconoscibile da un'intenzionale graffiatura del negativo: evidentemente il soggetto ritratto ha preteso che fosse cancellata la sua immagine. Questa sua volontà, probabilmente manifestata dopo la diffusione della foto, ha evidentemente il senso di una dissociazione politica. La graffiatura tuttavia permette, con un abile lavoro di ritocco, la ricostruzione del volto. È possibile che la foto presente in tre esemplari identici negli archivi Getty Images, proveniente da Keystone, che mostra l'uomo con il volto integro, sia frutto di un ritocco. Come mai tante varianti e cancellazioni?

3. I personaggi di una foto

La didascalia di Mignemi usa il termine «ricostruzione» e quindi esplicitamente indica l'immagine come una foto posata; considerazione piena-

⁶ *Storia fotografica della Resistenza*, a cura di A. Mignemi, presentazione di Claudio Pavone, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 285, foto 349.

⁷ La foto è presente in tre esemplari uguali negli archivi Getty Images-Corbis. Il primo, al numero 2660196, ha la data convenzionale 1 gennaio 1945, proviene da Keystone-Hulton Archive e reca la didascalia «Italian Partisans Associated with the Partito d'Azione during the Liberation of Milan». Le ultime quattro cifre del numero di catalogo coincidono esattamente con il timbro sul verso della foto del Museo di Fotografia contemporanea. Il secondo esemplare, al numero 107416671, ha la data convenzionale 1 aprile 1945, proviene da Keystone France-Gamma e reca la didascalia «World War II, Liberation of Milan on April 1945». L'ultimo, al numero 105219207, ha la data convenzionale 1 aprile 1945, proviene anch'esso da Keystone France-Gamma e reca la didascalia «Street Scenes during the Liberation of Milan in 1945».

⁸ *Storia fotografica della Resistenza*, a cura di Mignemi, cit., p. 285, foto 349. <<https://olycomgroup.wordpress.com/2010/03/08/>> (ultimo accesso 30.03.2015)

mente condivisibile. Meno si comprende perché la ricostruzione dovesse essere dedicata all'apporto degli studenti di Brera alla Resistenza, quando nella foto gran parte dei soggetti hanno un'età e una connotazione sociale lontana dalla condizione studentesca. Lo stesso Mignemi, del resto, in più occasioni ha indicato in due delle donne, quella al centro e quella a destra, due sorelle polacche, una delle quali, Aniuska, sarebbe stata accidentalmente uccisa dalla sorella quella sera stessa, forse con la stessa arma che compare nella foto. La fonte di Mignemi è lo storico dell'arte Mario De Micheli, ex partigiano, in una casuale conversazione del 1985⁹. Una interpretazione piuttosto vaga (cosa ci facevano due giovani civili polacche nella Milano del 1945?), che ci allontana ancor di più dagli studenti dell'Accademia.

L'unica identificazione certa riguarda la giovane donna a sinistra nella foto. Si tratta di Anna Maria (Lù) Leone (1927-1998), la cui storia s'intreccia con quella del cinema e della sinistra italiana¹⁰. Milanese, sembra che fosse già fidanzata con Fabrizio Onofri, allora responsabile culturale del Pci, che poi sposerà. Lavorerà nel cinema come assistente di Vittorio de Sica in *Miracolo a Milano* (1951), reciterà in *Achtung! Banditi!* di Carlo Lizzani, sarà assistente di Renato Castellani, Claude Sautet e René Clément, collaborerà con Marco Bellocchio e altri cineasti¹¹. A Roma lavorerà insieme a Carol Levi all'agenzia William Morris, a stretto contatto con il mondo del cinema. Poi, lasciata la William Morris, sarà una protagonista del movimento femminista romano. Nel 1973 è tra le fondatrici, insieme a Dacia Maraini, Francesca Pansa, Maricla Boggio e altre, del Teatro della Maddalena; è produttrice e sceneggiatrice di un film tutto al femminile, *Io sono mia*, di Sofia Scandurra (1977), tratto dal romanzo *Donne in guerra* di Dacia Maraini. L'icona di Lù Leone ha influenzato la rappresentazione

⁹ *Ibid.*, p. 42, n. 76; A. FRENDA, *Quel dramma dietro la foto simbolo*, in «Corriere della sera», 26 aprile 2009, p. 2.

¹⁰ *Quei giorni da Leone*, «Panorama» n. 991, 15 aprile 1985, p.153.

¹¹ IMDB (Internet Movie DataBase) è sicuramente una fonte parziale per definire la variegata attività cinematografica di Lù Leone. Comunque questi sono i ruoli che le sono attribuiti: segretaria di edizione con Vittorio De Sica in *Miracolo a Milano* (come Lù Leone Broggi, 1951); attrice in *Achtung! Banditi!* di Carlo Lizzani (non creditata, 1951); assistente di Carlo Lizzani e Massimo Mida in *Ai margini della metropoli* (come Lù Leone Broggi, 1953); assistente di Renato Castellani in *Romeo e Giulietta* (come Lù Leone Broggi, 1954); assistente di Camillo Mastrocinque in *È arrivata la parigina* (come Lù Leone Broggi, 1958); assistente di Nelo Risi in *Il vedovo* (come Lù Leone-Onofri, 1959) e *Il Mattatore* (come Lù Leone, 1960); assistente di Claude Sautet in *Asfalto che scotta* (*Classe tous risques*, come Lù Leone, 1960); responsabile del casting con René Clément in *Che gioia vivere* (come Lù Leone Broggi, 1961); sceneggiatrice e produttrice ne *Il gabbiano* di Marco Bellocchio (come Lù Leone, 1977); come sceneggiatrice e produttrice in *Io sono mia* di Sofia Scandurra (come Lù Leone Broggi, 1977).

della partigiana. Ad esempio Lisa Gastoni, che un po' le somiglia, nel film *I sette fratelli Cervi*, l'ultima opera di Gianni Puccini (1968).

4. *La consegna delle armi*

La foto è generalmente messa in rapporto alla consegna delle armi da parte dei partigiani. Era un evento traumatico che accompagnava la liberazione di ogni città: dopo l'arrivo degli Alleati alle formazioni partigiane era lasciato il compito di snidare i franchi tiratori fascisti rimasti in città (particolarmente a Firenze, in cui la loro eliminazione richiese venti giorni), ma poi si svolgeva una cerimonia militare, in cui gli Alleati onoravano e ringraziavano solennemente i partigiani, che vi entravano armati, ma dovevano al termine consegnare le armi, comprese quelle che loro stessi avevano strappato ai tedeschi. Su questo gli Alleati, nuovi padroni del territorio, non derogavano.

Della Resistenza essi avevano, implicitamente, una concezione territoriale: comprendevano che un cittadino lottasse con le armi per difendere la casa, la famiglia, la città ma certo non che egli intendesse contribuire alla liberazione del suo paese in una sorta di esercito popolare. Il partigiano come un nuovo *minuteman*, il miliziano dell'indipendenza americana, pronto a difendere la sua famiglia e la sua città. Si trattava, in sostanza, di una mediazione tra il pragmatismo americano e il rigido scetticismo degli inglesi nei confronti delle formazioni paramilitari, bene espresso dal proclama del generale Harold Alexander¹².

Per i partigiani ciò significava lo smantellamento delle formazioni, l'impossibilità di trasferirle su un nuovo teatro di guerra, il disconoscimento dello status, che essi stessi si attribuivano, di «Corpo di liberazione nazionale». Ma anche una frattura interna, tra quanti volevano liberare il paese dal fascismo e coloro per cui la liberazione era l'inizio di una rivoluzione o almeno di una trasformazione in senso socialista dell'Italia.

Queste opinioni erano molto forti nella componente comunista dei partigiani (che era poi maggioritaria) e, peraltro, erano state argomenti per l'arruolamento dei combattenti. Per la leadership di Togliatti, dopo la svolta di Salerno¹³, costituiva un grosso problema lo stabilimento di una nuova

¹² Il riferimento è al discorso radiofonico del generale (13 novembre 1944) nel quale sostanzialmente si rimandava a 'nuovi ordini' per le formazioni partigiane (nella primavera successiva) l'avanzata nella valle del Po e la liberazione dell'Emilia.

¹³ La «svolta di Salerno» è il nuovo atteggiamento del Pci dopo il ritorno di Togliatti in Italia (aprile 1944): temporaneo accantonamento della questione istituzionale,

legalità postbellica di cui la resistenza fosse parte, e non un avversario; e quindi la consegna delle armi rappresentava un atto simbolico necessario. Pragmaticamente, la consegna poteva essere compensata con l'occultamento della parte migliore delle armi: spesso, nelle foto della consegna, si vedono passare di mano solo vecchi archibugi e moschetti '91.

Consegnare le armi, e dunque non proseguire la lotta armata, peraltro impossibile in presenza di un esercito occupante e di condizioni internazionali preclusive. Questo era l'obiettivo di Togliatti, che richiedeva una campagna di persuasione molto forte soprattutto nelle file del suo stesso partito. Una propaganda che, nelle nuove forme della comunicazione di massa, richiedeva il supporto delle immagini.

5. *La composizione come un retablo*

La foto intende dunque rappresentare un gruppo di partigiani che si reca a consegnare le armi, non il 25 aprile (inizio dell'insurrezione) ma probabilmente il 29, quando delle armi non c'era più bisogno se non per vendette ed esecuzioni che il CLN cercava a tutti i costi di contenere. Sarebbero dunque partigiani perfettamente in linea con le disposizioni togliattiane, e inquadrati in una formazione non casuale.

In prima fila le donne: si sa già che nel dopoguerra le donne parteciperanno al futuro referendum e alle elezioni¹⁴ e il voto femminile sarà strategico. Al centro un'operaia, con gli scarponi e un abito dimesso; alla sua sinistra una donna che sembra appartenere a una classe sociale più elevata, un'infermiera, o una maestra. A sinistra, bella ed elegante nel suo impermeabile di gabardine, calze e scarpe leggere: una borghese, un'intellettuale.

In seconda fila, tutta al maschile, la composizione riflette specularmente quella delle donne. Al centro sempre un operaio, esponente di quella che dovrà essere la nuova classe dirigente dell'Italia progressista: un operaio-simbolo, in tuta da lavoro, parente stretto di quello che appare al centro del noto fotomontaggio degli scioperi nelle fabbriche del Nord Italia del 1943 (Fig. 7). Al suo fianco, in un chiasma rispetto alla prima fila, troviamo quello che a giudicare dal vestito e dal cappello è un impiegato o un

rimandando la decisione sulla forma dello stato ad un futuro referendum, in nome della priorità della liberazione del paese da tedeschi e fascisti. Ciò comportava che, nel futuro stato italiano postbellico, la battaglia democratica e non la rivoluzione armata sarebbe stata la strategia principale del partito.

¹⁴ Decreto Legislativo Luogotenenziale n. 23, 1 febbraio 1945: *Estensione alle donne del diritto di voto*.

tecnico, e dall'altra parte un giovane disinvolto, camicia bianca e cravatta, anch'egli con impermeabile chiaro di gabardine: un altro intellettuale.

Ecco dunque una rappresentazione bilanciata del ruolo dirigente – nella guerra di resistenza e nel futuro dopoguerra – della classe operaia e dell'importanza dell'emancipazione femminile. Congiuntamente, una rappresentazione della democrazia progressiva in cui la classe operaia si presenta al centro di un'alleanza di ceti laboriosi: tecnici, impiegati, infermiere, maestre, i ceti medi. A essi si aggiunge il prezioso contributo degli intellettuali borghesi che, grazie alla loro cultura e alle loro letture, hanno riconosciuto il ruolo egemone della classe operaia. Timorosi di piogge e acquazzoni, gli intellettuali di ambo i sessi amano ripararsi con costosi impermeabili di gabardine, generalmente chiari.

Il gruppo, almeno per i quattro personaggi più evidenti, non ha per le armi la cura e l'attenzione propria di chi le usa, e da loro dipende per la sua sopravvivenza. L'intellettuale donna imbraccia il suo fucile (sembra un Mauser tedesco) in modo marziale, ma all'incontrario; l'infermiera lo tiene sottobraccio come se dovesse correre a prendere il tram e l'operaia afferra il suo moschetto '91. Nessuno tiene il fucile a spalla come sarebbe normale in una marcia. L'intellettuale uomo tiene la sua pistola a tamburo pericolosamente pendente all'altezza della vita, invece di usare una fondina o di infilarla alla cintura. Non vediamo l'operaio e il tecnico, ma i quattro visibili non hanno con le armi il rapporto che avrebbe un combattente.

È evidente dunque non solo o non tanto che la foto è posata, ma che i personaggi sono i figuranti di una composizione simbolica in cui a ciascuno di essi è affidato un ruolo preciso come in un *retablo* spagnolo (o sardo): un polittico (con due t!) architettonicamente e gerarchicamente ordinato. Resta da spiegare come mai sia stato cancellato l'uomo col soprabito di pelle che tiene in pugno la sua pistola tedesca Walther, un'arma di eccellenza usata anche dalle SS, e ha tutta l'aria di uno che l'ha già usata. Al braccio ha una fascia, quindi è l'uomo del Cln, il dirigente, colui che accompagna gli altri, il commissario politico. Nell'iconografia dell'epoca, la pistola e il soprabito di pelle si connotano come corredo della funzione dominante, come si può vedere in questa foto di comandanti della Brigata Garibaldi-Natisone a colloquio con ufficiali dell'Armata Rossa sovietica (Fig. 8). Nella rappresentazione simbolica della classe operaia e dei ceti progressivi, lui è l'elemento guida, il partito, il Pci; che ovviamente è una icona maschile.

Si comprende così anche il motivo del taglio, che ha cancellato la sua figura da molte versioni della foto. Eliminare questo personaggio accentua il carattere spontaneo e popolare del gruppo (metafora della Resistenza),

non diretto da qualcuno di esterno e sovraordinato, come sarebbe poi il Pci, o l'Urss di Stalin. Il taglio consentì alla foto di proseguire la sua vita fino al 1968-69, quando gli studenti e gli operai si presentavano come «nuovi partigiani». Sarà poi il movimento femminista a fare di questa immagine un'icona del protagonismo delle donne, con ulteriori tagli e ritocchi.

6. *La committenza implicita*

L'immagine di Petrelli rimanda a un concetto che potremmo chiamare di «committenza implicita». Vi sono dei periodi nella storia, brevi ma molto intensi, in cui c'è un repentino e violento cambio di regime e in cui le decisioni sul destino delle persone sono prese da comandanti armati, senza possibilità di appello. La 'festa d'aprile' della Milano 1945 è uno di questi periodi. Una fotografia come questa non poteva essere scattata senza un'autorizzazione esplicita o implicita del CLN o almeno della formazione partigiana che era mostrata nell'immagine o controllava la zona.

In questa committenza c'è uno scambio di convenienze: il fotografo (o l'agenzia) scatta foto importanti ma si accredita anche con i vincitori (in particolare – ma non è il caso di Petrelli – se ha qualcosa da farsi perdonare); dal canto suo il committente (la formazione partigiana, ad esempio) acquisisce una spendibile testimonianza del suo impegno, del suo valore, dei risultati politico-militari raggiunti, e produce un'icona utile alla propaganda. Il comandante dell'unità ha l'autorità per disporre i suoi sottoposti nell'immagine, insieme al fotografo, nel modo e nelle pose migliori per conseguire i fini sopra enunciati. Tutto ciò avviene nell'ambito di una necessaria amplificazione propagandistica della lotta politica di massa, di cui la Guerra civile spagnola aveva fornito alla sinistra italiana una sorta di prova generale.

In questa contrattazione, non documentata ma indispensabile, entrano anche gli elementi compositivi di una fotografia e il formato di un servizio fotografico. Questo 'baratto di significato' porta a una composizione politica dell'inquadratura non meno accurata che nel *retablo*, l'antico polittico cui abbiamo già accennato.

7. *Partigiane e figuranti, intenzioni e preoccupazioni del Cln*

Le «partigiane», di cui abbiamo cercato di rintracciare storia e vicende, risultano così come le figuranti di un presepio, che illustra gli elementi

costitutivi di quello che sarà il togliattiano «partito nuovo». La controversa storia della foto, con cancellazioni e tagli (non nuovi nell'iconografia comunista), conferma la fretteolosità dell'*ars combinatoria* e la non perfetta giunzione degli elementi, nei concitati giorni della Milano appena liberata.

In ogni modo, le partigiane non rappresentano un gruppo di patrioti che si recano a consegnare le armi: non costituiscono una fonte diretta su questo tormentato passaggio. Sono invece una fonte storica più accurata sulle opinioni (e direttive) del Cln su come andasse mostrata la situazione di Milano subito dopo la Liberazione.

Opinioni e direttive, ma anche timori: siamo nella Milano che sarà teatro delle imprese della «Volante Rossa»¹⁵. Questa fotografia è dunque indicativa soprattutto delle preoccupazioni e ansie del Cln. Il dato utile per lo storico di oggi è soprattutto questo.

¹⁵ Formazione paramilitare milanese che compì omicidi di fascisti e sanguinose vendette tra il 1946 e il 1949, con un ambiguo rapporto con il Pci. Gran parte del gruppo fu arrestata nel 1949 e processata. Alcuni fuggirono nell'Europa dell'Est con l'appoggio del partito. Il gruppo non si riprese da questo colpo e, di fatto, si sciolse. Qualcosa del genere avvenne a Roma con il «Gobbo del Quarticciolo» (Giuseppe Albano) e la sua banda. Albano morì in uno scontro a fuoco con i carabinieri nel 1945. A lui Carlo Lizzani dedicò nel 1960 il film *Il gobbo*.

Christian Uva (Università degli Studi Roma Tre)

Fotografia e militanza: note sul dibattito degli anni Settanta

Nel 1978 esce per l'editore Savelli di Roma una pubblicazione curata da Fabio Augugliaro, Daniela Guidi, Andrea Jemolo e Armando Manni il cui titolo è già tutto un programma: *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*.

Il libro vuole proporsi come compendio di quelle che secondo gli autori rappresentano le fondamentali regole da seguire per una corretta realizzazione di «immagini per la lotta»¹, motivo per cui l'apparentemente generico quanto elementare precetto con cui il manuale si apre («Una volta trovato il soggetto della nostra fotografia, la prima cosa da fare è mettere a fuoco») assume una precisa valenza ideologica: la «messa a fuoco» del soggetto su cui gioca il titolo del testo, evocando la canonica equivalenza tra il momento dello scatto della fotocamera e quello dello sparo di un'arma, si fa infatti strumento attraverso il quale l'«atto fotografico» di Philippe Dubois² assume la forma di un vero e proprio «atto politico».

«Mettere tutto a fuoco» significa dunque, in tale prospettiva, come scrive il fotografo e teorico situazionista Pino Bertelli, «avere chiara l'idea del reale in rapporto all'apparenza delle cose»³, ma anche porre distintamente al centro della rappresentazione quel «movimento» fatto di giovani uomini e giovani donne protagonista in Italia, nel corso degli anni Settanta, di un imponente tentativo di rinnovamento che, dalla sfera politica, si estende a qualsiasi ambito della vita quotidiana.

Un manuale come quello menzionato nasce quindi con lo scopo di «dare un panorama abbastanza dettagliato di ciò che è [...] il processo fotografico, cercando di tenere presente le esigenze che [...] spingono a farne uso: esigenze di espressione e creatività, informazione e comunicazione»⁴.

«Espressione», «creatività», «informazione» e «comunicazione» sono

¹ F. AUGUGLIARO ET AL., *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, Savelli, Roma 1978, p. 56.

² Cfr. P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 1996.

³ P. BERTELLI, *Contro la fotografia della società dello spettacolo. Critica situazionista del linguaggio fotografico*, Massari, Bolsena 2006, p. 96.

⁴ AUGUGLIARO ET AL., *Mettiamo tutto a fuoco!*, cit., p. 3.

proprio le parole chiave del vocabolario di quegli anni che ricorrono anche in altre più note pubblicazioni militanti – uno per tutti valga l'esempio di *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, il manuale sull'uso 'guerrigliero' del videotape curato da Roberto Faenza⁵ – attraverso le quali si tenta costantemente di precedere e accompagnare le pratiche sul campo con una serie di *tutorial* (così li chiameremmo oggi) in cui la normativa tecnica si fa tutt'uno con quella ideologica.

Va rilevato che il citato *Manuale eversivo di fotografia* vede la luce nel fatidico anno in cui il 'fuoco' che ha animato i movimenti nel corso degli anni Settanta da un lato comincia a spegnersi, a perdere la sua vividezza, mentre dall'altro divampa oltremisura nell'incendio del terrorismo. Non bisogna infatti dimenticare che l'anno di pubblicazione del volume coincide con quello del sequestro e dell'omicidio di Aldo Moro, ampiamente documentato all'epoca da immagini fotografiche interne ed esterne agli eventi (tra cui le famose polaroid delle Brigate Rosse), mentre di lì a poco si innescherà quel famoso 'riflusso' dalla dimensione pubblica a quella privata che determinerà una vera e propria uscita di scena degli stessi movimenti di massa e delle loro ideologie dall'orizzonte storico e politico.

Questa prepotente irruzione del privato in una vita fino a poco tempo prima dedicata, spesso letteralmente sacrificata, a una militanza interpretata in senso tradizionale viene di fatto anticipata dal nostro manuale proprio nella terza parte, quella più direttamente incentrata sulla politicità delle immagini. Sotto il titolo *Fotografia e movimento* compare infatti una sintetica quanto eloquente premessa in cui si esplicita l'imporsi di un bisogno di documentazione diverso, mirato cioè a cogliere una «politicità» visivamente costituita non più da immagini 'grandangolate' su striscioni e da scatti in teleobiettivo su pugni alzati (o eventualmente su mani nel segno della P38), bensì da «momenti politici "più ristretti"»⁶ nei quali sia possibile cogliere uno stato d'animo, un modo di sentire personale.

Nel manuale si parla esplicitamente di una nuova pratica tesa a dare importanza «agli aspetti privati della vita dei compagni/e, fotografando mentre mangiano, giocano, parlano», interrogandosi in tal modo se con il mezzo fotografico, «oltre che documentare la realtà, si possa anche raccontare se stessi, la propria vita, le proprie angosce, i desideri e se anche questo sia espressione del nostro essere compagni/e»⁷.

Nulla di nuovo, d'altra parte, se si pensa al credo di tante battaglie

⁵ Cfr. *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, a cura di R. Faenza, Feltrinelli, Milano 1973.

⁶ AUGUGLIARO ET AL., *Mettiamo tutto a fuoco!*, cit., p. 56.

⁷ Ivi.

condotte negli anni precedenti in nome di un celebre slogan femminista («il personale è politico»). La messa in discussione della separazione tra sfera privata e sfera pubblica manifestata dal femminismo nel corso degli anni Settanta, oltre a determinare la valorizzazione della differenza e della soggettività, aveva infatti già affermato con forza la necessità di ripartire dai bisogni e dai desideri della persona.

La pratica femminista della fotografia trova del resto un suo specifico spazio di trattazione nel manuale attraverso alcune illuminanti testimonianze da cui trapela in maniera evidente l'annosa questione del rapporto tra donne e tecnologia. Benché negli Settanta non sia mancata una fotografia politica di matrice femminile (come attestano i casi di Paola Agosti, Marzia Malli e Gabriella Mercadini), anche nel contesto della fotografia militante, come denunciano talune delle testimonianze riportate nel manuale, la tecnica sembra in effetti dovere restare *tout court* una prerogativa dell'uomo laddove la donna può al massimo limitarsi a fargli da assistente per la ricarica dei rullini... Come rimarca un'esponente del collettivo «Donne e immagine» di Roma, vedere una donna con in mano una fotocamera professionale crea nel maschio disorientamento, se non proprio una forma di irrisione: «quando sono arrivata lì uno di questi mi guarda la macchina fotografica e mi fa "Ah, ma è tua? Ma la sai usare? No, perché è una macchina molto difficile, professionistica, una Nikon sai...essendo una donna"»⁸.

Fare fotografia in senso femminista significa quindi, in primis, non avvertire alcuna soggezione nei confronti dello strumento tecnologico, bensì al contrario maturarne una consapevolezza che vada di pari passo con la considerazione di una serie di questioni di natura fundamentalmente etica. La prima, centrale in tutta la pratica politica delle immagini, riguarda il rapporto con l'oggetto dello *shooting*, configurandosi nella canonica problematica, ampiamente affrontata da Susan Sontag, della fotografia come «atto predatorio»⁹. La donna intervistata nel manuale ammette di non essere capace di fotografare una persona (a meno che non sia un conoscente) in situazioni pubbliche quali, ad esempio, una manifestazione o anche semplicemente per strada perché ciò le procura un'incredibile sensazione «di violenza, proprio di entrare dentro questa persona», poi prosegue «quando sono io a fotografare mi metto nei panni della persona che fotografo e magari non ci riesco più [...] non so se c'entra...però mi viene in mente come che ti dispiace di gratificare una persona solo perché è bella...senti di dargli un valore di oggetto come farebbe l'uomo con te»¹⁰.

⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁹ Cfr. ad es. S. SONTAG, tr. it., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 2004, p. 14 e segg.

¹⁰ AUGUGLIARO ET AL., *Mettiamo tutto a fuoco!*, cit., p. 61.

Di fatto, nel contesto di cui ci si sta occupando, appare utile evidenziare quanto il tema della predazione del soggetto o dell'estetizzazione di quest'ultimo ai fini di un'«oggettificazione», così centrale nei discorsi femministi, riscontri un'ampia attenzione nell'orizzonte più generale della «militanza iconica» degli anni Settanta unitamente alla citata urgenza di una pratica delle immagini che, dall'ambito pubblico, muova progressivamente verso quello personale, avvalorandone quanto mai l'intima politicità.

È in tali tratti che si situa la specifica accezione politica rivendicata dalla fotografia di questi anni in contrasto con la proliferazione di immagini, funzionali alla «stampa borghese» in cui le istanze di protesta e le rivendicazioni dei giovani, degli operai, delle donne tendono spesso ad essere incardinate in una cornice folkloristica o addirittura a venire associate a veri e propri messaggi di violenza e morte.

Se è vero che, per usare le parole di Michel Foucault scritte proprio in quegli anni, «è la vita, molto più del diritto, [ad essere] diventata la posta in gioco delle lotte politiche»¹¹, l'urgenza manifestata dalle pratiche militanti è quella di usare la fotografia per mostrare e interpretare una profonda tensione vitalistica, ossia per dare seguito ad una «politica condotta in nome della vita», anzi, per dirla con Roberto Esposito, alla rivendicazione di una vita che governi la politica stessa, contrapposta ad un «biopotere» che governa e sottomette la vita al comando della politica¹².

Non si dimentichi che questi sono gli anni di slogan come «Riprendiamoci la vita», uno dei più impiegati fra le «tante "tribù" che affollano il movimento» del '77¹³, ma soprattutto, di nuovo, motto femminista che nel '76 compare nel titolo di un altro volume uscito per Savelli contenente le immagini del movimento delle donne realizzate da Paola Agosti¹⁴.

Riprendiamoci la vita, con riferimento alla fotografia militante di questi anni (ma anche alla produzione audiovisiva di un filmmaker come Alberto Grifi o di un collettivo quale Videobase), può pertanto essere interpretato proprio come gioco di parole in cui il verbo contenuto in quello slogan rimanda alla necessità di rendere il dispositivo di «ripresa» totalmente organico a un'azione di riconquista di spazi, situazioni, modi di essere avvertita all'epoca con urgenza appunto vitale dai movimenti, soprattutto a seguito

¹¹ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere*, vol. I, *Storia della sessualità*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 128.

¹² Cfr. R. ESPOSITO, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004, p. 5.

¹³ G. DE LUNA, *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Feltrinelli, Milano 2011, ebook.

¹⁴ Cfr. P. AGOSTI, S. BORDINI, R. SPAGNOLETTI, A. USAI, *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Savelli, Roma 1976.

dell'inasprimento della repressione poliziesca posto in essere a partire dalla metà degli anni Settanta con l'approvazione della «legge Reale».

Per qualcuno questo significa rappresentare «come esseri umani con i loro sentimenti, con la loro bellezza, con la loro dignità quelli che dovevano essere rappresentati come delle belve assetate di sangue».

Parola di Tano D'Amico¹⁵, autore che, come ha evidenziato Gabriele D'Autilia, «vuole cimentarsi in una fotografia sociale, ma non da "Unità"», capace cioè di mostrare «gli individui, le facce» e non «le masse che seguono il partito»¹⁶, rifuggendo radicalmente, nel contempo, qualsiasi impostazione segnaletica, dunque poliziesca, come quella che regola ad esempio l'attività di schedatura degli avversari politici attuata dalle frange più estreme dell'antagonismo politico, per non parlare delle stesse Polaroid delle Brigate Rosse.

Praticare fotografia politica deve insomma coincidere con un'azione vissuta con la massima consapevolezza. Quella stessa che deve sempre avere chiara la differenza, per tornare al linguaggio situazionista di Bertelli, tra una «fotografia eversiva», quale «détournement iconoclasta/irriverente di una collera quotidiana che mette tutto a fuoco! perfettamente»¹⁷, e una «rappresentazione» intesa come reale mistificato, simulato dalla «società dello spettacolo» che, si direbbe foucaultianamente, sorveglia, controlla e addomestica l'opinione pubblica anche e soprattutto attraverso le immagini.

L'incubo degli anni Settanta, come ha scritto Maurizio Grande, coincide del resto con «l'orrore di tutto ciò che è "codificato"», motivo per cui il vero istinto non è in fondo quello di capovolgere il sistema vigente per prendere il potere e costruirne uno nuovo, quanto piuttosto «farla finita con i Padri e con i Codici, liberando il desiderio come forza distruttrice»¹⁸.

Solo un anno prima del *Manuale eversivo di fotografia* un'altra pubblicazione collettiva, non a caso, poneva al centro dei propri interessi proprio quest'ansia di «farla finita» con i codici dei linguaggi tradizionali, concentrandosi sui risultati di una serie di analisi condotte sul rapporto tra comunicazione e comportamento sociale. È *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva* del Laboratorio di Comunicazione Militante, collettivo nato ufficialmente a Milano nel 1976 che resterà attivo per poco più di due

¹⁵ T. D'AMICO, *Il fotografo e la strada*, in L. CAMINITI, C.D'AGUANNO, T. D'AMICO, G. DAVOLI, T. FILECCIA, *Daddo e Paolo. L'inizio della grande rivolta. Roma, piazza Indipendenza, 2 febbraio 1977*, DeriveApprodi, Roma 2012, p. 94.

¹⁶ G. D'AUTILIA, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Einaudi, Torino 2012, p. 353.

¹⁷ BERTELLI, *Contro la fotografia della società dello spettacolo*, cit., p. 49.

¹⁸ M. GRANDE, *Eros e politica. Sul cinema di Bellocchio Ferreri Petri Bertolucci P. e V. Taviani*, Protagon Editori Toscani, Siena 1995, p. 31.

anni dando vita ad un'attività di ricerca e ad una serie di pratiche, realizzate in collaborazione con i circoli del proletariato giovanile e con le scuole, capaci di coniugare, come ha evidenziato Cristina Casero, «una componente di marca chiaramente concettuale, nel suo essere autoriflessiva e metalinguistica, con uno spiccato interesse sociale»¹⁹.

Utilizzando la critica estetica nell'analisi delle immagini ricorrenti trasmesse dai mass-media e/o raccolte e impiegate dagli organi istituzionali, l'originale tentativo di questo volumetto è quello «di studiare e decodificare le forme del linguaggio istituzionale», ma soprattutto non già di «abbandonare il campo artistico bensì scardinarne i limiti e ridefinirne i significati e le funzioni». Il lavoro degli autori intende così agire in due sensi: «dimostrare la non oggettività dei contenuti e la "artisticità" delle forme inerenti al linguaggio usato dal potere»²⁰.

Qualcun altro, pochi anni dopo, sembrerà chiosare questo pensiero affermando: «La società dello spettacolo vive su queste cose, noi dobbiamo essere in grado di sfruttare queste contraddizioni per riappropriarci dei mezzi della comunicazione sociale»²¹. A parlare non è né Guy Debord né un esponente della critica radicale neo-situazionista italiana come il già menzionato Bertelli.

Le parole citate appartengono a Giovanni Senzani, ex docente di Criminologia e consulente tra gli anni Sessanta e Settanta del Ministero di Grazia e Giustizia, ma soprattutto ideologo brigatista (fondatore nel 1981 del Partito Guerriglia, nato dalla scissione con l'ala militarista delle BR) e autore del sequestro e dell'omicidio di Roberto Peci, 'reo' agli occhi dei terroristi di essere fratello del pentito Patrizio. La dichiarazione menzionata riguarda proprio tale operazione (consumatasi, come nel caso di Moro, in 55 giorni, tra il 10 giugno e il 3 agosto del 1981) e in particolare l'aspetto iconico, ampiamente curato nei dettagli dallo stesso Senzani, culminante con l'istantanea che fissa la «morte al lavoro» sul corpo dell'ostaggio, preparata da tutta la precedente documentazione audiovisiva relativa al «processo proletario» condotto ai suoi danni.

In quell'«occhio che uccide» si situa una componente sostanziale dell'intero «sguardo» del secondo Novecento in cui si condensano, secondo

¹⁹ C. CASERO, *Laboratorio di Comunicazione Militante: il disvelamento della retorica dei media*, in «Between», n. 7, maggio 2014, p. 2.

²⁰ LABORATORIO DI COMUNICAZIONE MILITANTE, *Nota redatta in occasione della mostra Strategia di informazione, in Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del "Laboratorio" di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa*, a cura di A. Madesani, Dalai, Milano 2012, p. 6.

²¹ G. GUIDELLI, *Operazione Peci. Storia di un sequestro mediatico*, Quattroventi, Urbino 2005, p. 51.

Giovanni Fiorentino, «voyeurismo, pulsione necrofila e scopofilia»²².

La polaroid che «immortalata la morte» di Peci rappresenta di fatto l'attestazione del punto di non ritorno, per parafrasare Umberto Eco, di quella «guerriglia iconica»²³ inaugurata dalle polaroid delle BR, ma anche la radicale degenerazione delle parole d'ordine, dei precetti, delle riflessioni che il dibattito sulle potenzialità militanti ed eversive delle immagini aveva prodotto nel corso degli anni Settanta.

La «messa a fuoco» del e sul mondo propugnata, pur in maniera *naïf*, dal manuale da cui si è partiti era quella di un movimento che cercava, anche attraverso la pratica fotografica, di attualizzare un proprio percorso di soggettivazione.

Con l'immagine dell'omicidio di Peci ci troviamo di fronte alla deriva opposta.

Roberto Esposito, a proposito della complessità della prospettiva foucaultiana in relazione al concetto di biopolitica e quindi anche al suo possibile ribaltamento in «tanatopolitica», afferma: «o la biopolitica produce soggettività o produce morte. O rende soggetto il proprio oggetto o lo oggettiva definitivamente»²⁴.

E quest'ultimo l'effetto della fotografia scattata da Senzani in cui l'istanza «militante», al fondamento delle norme riportate nel *Manuale eversivo di fotografia* da cui si è originato questo percorso, si tramuta in una pratica radicalmente «militare» esercitata, alla lettera, dallo *shooting* di una macchina fotografica perfettamente, quanto tragicamente, sincronizzato con quello di una pistola...²⁵.

²² G. FIORENTINO, *L'occhio che uccide. La fotografia e la guerra: immaginario, torture, orrori*, Meltemi, Roma 2004.

²³ Il riferimento va alla nozione di «guerriglia semiologica» elaborata da Eco per identificare, nell'ambito delle comunicazioni di massa, una pratica oppositiva rispetto al messaggio inviato da un'emittente 'ufficiale' (ad esempio la televisione) le cui idee e modalità comunicative devono essere messe in questione o le cui 'strategie persuasive' essere demistificate. Come ha recentemente evidenziato lo stesso Eco, il «fenomeno più curioso è che nell'espressione «guerriglia semiologica» sia stato focalizzato più il sostantivo (indubbiamente carico di suggestioni guevariane) che l'aggettivo troppo colto, così che la proposta è stata intesa nei modi più vari e sovente all'opposto delle intenzioni originarie» (U. ECO, *Guerriglia semiologica*, in *Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, a cura di M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi, Skira, Milano 2007, p. 254).

²⁴ ESPOSITO, *Bíos*, cit., p. 25.

²⁵ Questo saggio contiene e, in parte, rielabora alcuni testi presenti nel terzo capitolo del volume: C. UVA, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Milano 2015.

FOTOGRAFIA E CINEMA IN ITALIA

Giulia Barini (Cineteca del Friuli),
Marcello Seregni
(Università degli Studi di Milano – Fondazione Cineteca Italiana)

Industria ed estetica tra fotografia e cinematografia.
Società Anonima Tensi

Introduzione

Par ailleurs, le cinéma est une industrie¹

Negli ultimi anni è cresciuto un certo interesse per la storia dell'industria e la produzione della materia e della tecnologia cinematografica. Per dirla come Riccardo Redi «si è risvegliato un certo interesse per la tecnologia del cinema [...] che ha portato alla pubblicazione di pochi scritti, per lo più a carattere divulgativo»². Tra le ragioni c'è la difficoltà nel consultare e vedere i macchinari e la «materia» cinematografica, nonché la reticenza di certi archivi cinematografici ad aprirsi agli studiosi (anche se ad oggi sembra esserci una lieve inversione di tendenza). Infatti non solo le immagini possono dirci qualcosa della storia del cinema ma, e crediamo sia ovvio, anche gli indizi e i segni, i dati che ci possono offrire le tecnologie. Né è trascurabile «il fatto che i mezzi fisici di cui abbisogna l'immagine per manifestarsi, rappresentino un mezzo e non un fine [e dunque] non deve esimere dall'indagine di che cosa costituisca la materia rispetto all'immagine»³. Soprattutto oggi che le tecnologie cinematografiche sono cambiate così radicalmente è indubbio che lo studio della materia di cui è composto il cinema sia fondamentale per comprenderne i processi e i legami tra l'industria e l'estetica.

Sempre Redi afferma che «la tecnologia non è facile»⁴. Fin dagli inizi gli studi sul cinema hanno privilegiato il fattore estetico puntando su di esso per garantire uno statuto artistico alla nuova disciplina, mettendo in secondo piano la storia tecnologica del cinema, così come dimostrano la

¹ A. MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Gallimard, Paris 1946, p. 56.

² R. REDI, *La tecnologia cinematografica 1890-1932*, Paolo Emilio Persini, Bologna 2010, p. 7.

³ C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1963, p. 9.

⁴ REDI, *La tecnologia cinematografica 1890-1932*, cit., p. 7.

rilevanza di studi dedicati al cinema come arte, apparsi fin dalle origini del cinema. E là dove invece il tema è stato affrontato, non si è mancato di manifestarlo sotto una chiave filosofica e ideologica, che faceva dell'industria culturale cinematografica (e non solo) «un sistema di sfruttamento, dominio e integrazione, grazie al quale il capitalismo avanzato subordinava qualsiasi attività culturale, alta o bassa che fosse, a un unico scopo: fare dello spettatore/ascoltatore un consumatore»⁵.

La difficoltà inoltre di comprendere, per gli studiosi di cinema, certi caratteri puramente scientifici e chimici della materia o i processi industriali, non ha sicuramente favorito la diffusione di ricerche dedicate alla tecnologia del cinema. L'interdisciplinarietà e l'apertura (timida) delle cineteche agli studiosi ha invece creato negli ultimi anni occasioni fertili di approfondimento⁶.

Questo nostro dunque vuole essere un piccolo tassello che si va ad aggiungere, non senza sorprese, alla storia del cinema industriale in Italia. La nostra ricerca, di cui questo saggio è una prima ricognizione, mira ad una articolata storia e analisi della nascita e dello sviluppo della pellicola cinematografica in Italia.

1. *La Tensi & C. e la pellicola cinematografica in Italia*

Innanzitutto definiamo l'oggetto della ricerca: la pellicola cinematografica. La pellicola è un nastro di cellulosa o materiale plastico sul quale viene stesa un'emulsione formata da cristalli di bromuro d'argento (alogenuri d'argento) sospesi in gelatina e sensibili alla luce. La caratteristica più importante di ogni pellicola è la sensibilità. Solo conoscendo con esattezza la sensibilità della pellicola che usiamo potremo stabilire la quantità di luce necessaria affinché venga correttamente esposta. Per fare uno degli esempi maggiormente conosciuti possiamo dire che molti dei capolavori della storia del cinema italiano sono stati girati in pellicola Ferrania P30, una pellicola pancromatica (ovvero in b/n ma sensibile anche al rosso) che donava all'immagine un particolare tipo di allure⁷. Con questo tipo di pellicola sono stati realizzati, tra gli altri, film come *Ladri di biciclette* (V. DE SICA, 1948), *Otto e mezzo* (F. FELLINI, 1963)

⁵ M.B. HANSEN, *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Johan&Levi Editore, Monza 2013, p. 249.

⁶ Fondamentali, tra gli altri, la collana *Cinema/Tecnologia* della Carocci, i volumi di Riccardo Redi e gli studi sull'industria cinematografica avviati da Elena Mosconi e Raffaele De Berti a Milano.

⁷ La pellicola Ferrania P30 si diffuse dal 1960. Possedeva una sensibilità pari a 80 Asa e 20° Din, molto elevata rispetto alla precedente P3 che invece era di 50 Asa e 18° Din.

e la quasi totalità della filmografia di Pasolini. La sensibilità è un valore di riferimento che indica quanta luce dovrà essere assorbita per formare l'immagine ed è essenziale per la creazione di uno stile autoriale e per la definizione di parametri riconoscibili.

Le tipologie di pellicola fotografica e cinematografica sono essenzialmente due: il b/n e quella a colori. La differenza tra i due è che se la prima possiede solo uno strato di emulsione la seconda ne ha vari ciascuno sensibile a determinati colori. Fino al 1909 il panorama mondiale di produzione di pellicola cinematografica fu molto caotico e vario. In quell'anno si tenne a Parigi il *Congrès International des Fabricants de Film* dove vennero stabiliti alcuni standard nella produzione come le tipologie di perforazione (una negativa e una positiva) e i costi di produzione.

La produzione di pellicola cinematografica ha riguardato principalmente tre case fino all'inizio degli anni venti: Eastman Kodak di Rochester in America, la Agfa di Wolfen in Germania e la Pathé a Vincennes in Francia.

In Italia per molto tempo non ci fu una vera produzione di pellicola. La storia parte da lontano, dall'intreccio, come sappiamo tra fotografia e cinema. La più importante ditta italiana di materiale fotografico, e dunque di lastre fotografiche, fu la casa Cappelli di Milano che, come scritto su il «Giornale di Chimica industriale ed applicata» del marzo 1933, nel saggio riassuntivo dedicato alla storia della fotografia in Italia, «iniziò nel 1886 e presentò alla Prima Esposizione Fotografica Italiana di Firenze nel 1887 le lastre secche alla gelatina-bromuro d'argento da lui fabbricate inizialmente in due tipi, con emulsioni a media rapidità»⁸. «Ad oggi», continua l'articolo, «la Casa Cappelli ne produce circa venti tipi». Fino al 1926 la casa Cappelli avrà una grande produzione di lastre per poi lasciare il passo, con l'affermarsi del supporto flessibile. Vedremo come queste informazioni tenderanno ad allacciarsi e intersecarsi tra loro, formando un vasto quadro che lega appunto fotografia e cinema.

La storia della famiglia Tensi inizia invece già intorno al 1867, sempre a Milano, quando i fratelli Tensi, Alberto e Francesco, sviluppano la loro attività di litografi fondando la società Fratelli Tensi e collaborando con gli artisti dell'epoca alla produzione di opere artistiche. Iniziano così a creare particolari tipi di carte utilizzando metodi quali la zincotipia (riproduzio-

⁸ A.C., *Industria fotografica*, in «Giornale di Chimica industriale ed applicata», Marzo 1933, Anno XV, n. 3, Milano, p. 133. Il saggio altro non è che il riassunto/recensione del volume *I progressi dell'industria fotografica* di Paolo Cassinis (Direttore tecnico della Fabbrica Italiana Lamine Milano - F.I.L.M.), pubblicato nell'ambito della ricerca dei progressi dell'industria chimica italiana nel I° decennio del Regime Fascista. Lo stesso riassunto appare anche in «Il Progresso Fotografico», anno 40, n. 7, del 30 luglio 1933.

ne di immagini o scritte su lastre di zinco), fotolitografia (Riproduzione, su pietra o su foglio metallico, di matrici per stampa di immagini o scritti; il testo originale, secondo il metodo di riporto scelto, può essere sviluppato in negativo o in positivo) e altri, interessandosi anche alle tecniche di cromolitografia per manifesti. Per citarne uno si formò alla Tensi tra il 1888 e il 1892 anche Leopoldo Metlicoviz, colui che successivamente curerà la grafica di tutte le campagne pubblicitarie Ricordi.

Alla Tensi sviluppano così una particolare propensione per il processo di stampa e sviluppo e, già affermati dal 1904 (lo dimostra la loro pubblicità sul «Bullettino della Società Fotografica Italiana», vol. 12 di quell'anno), decidono di fondare, nel 1905, la Tensi & C. (società in accomandita semplice), specializzata in carte patinate e carta fotografica. Da questo momento la Direzione passa nella mani di Federico, figlio di Alberto, che ampliò l'offerta di carta fotografica realizzando tre tipi (lastre rapide, rapidissime e Cromo). Sappiamo che nel 1912 gli stabilimenti Tensi (siti in via Maffei a Milano) contavano qualche centinaio di operai e che nello stesso anno, come riportato dai documenti ufficiali da noi consultati presso l'Archivio dei Cavalieri del Lavoro e dalla rivista «La Fotografia Artistica»:

«Onorando Federico Tensi coll'ambita decorazione della Croce di Cavaliere del Lavoro, il Governo del Re ha onorata l'industria italiana, ha riconosciuto coll'ingegno e colla laboriosità le benemerite del giovane industriale ed ha sanzionato, come era in suo potere, il comune desiderio di quanti con noi sentono nobilmente dell'industria e dell'arte italiana»⁹.

Ora, ed è qui la parte più interessante, abbiamo di fronte a noi due strade. Una è e rimane, ad oggi, solamente ipotetica, l'altra è certa poiché riscontrabile dai documenti. Entrambe però ci portano alla stessa affermazione: in Italia, la prima società a produrre pellicola cinematografica sarà la Società Anonima Tensi. Questo come potete comprendere bene scardina un po' le carte dal punto di vista storiografico e tecnologico, facendo venire meno la primogenitura da sempre attribuita alla F.I.L.M. Ferrania. Ma torniamo alle due strade. La prima è supportata da affermazioni raccolte a metà del secolo scorso e da citazioni prese da alcune riviste dell'epoca che affermano (senza rivelare la fonte) che la Tensi inizia dal 1911 la produzione di pellicola cinematografica. È il caso di Guido Polla Mattiot (Managing Director, Imaging System Group 3M Italia) che scrive di come

⁹ A. COMINETTI, *Federico Tensi Cavaliere del Lavoro*, in «La Fotografia Artistica», anno IX, n. 4, Aprile 1912, p. 63.

«la società Tensi, fondata nel 1905, il cui programma, inizialmente rivolto alle carte patinate, si estese rapidamente alle carte fotografiche, alle lastre e, dal 1911, alle emulsioni su supporto nitrocellulosico per cinematografia»¹⁰. Allo stesso modo il numero già citato del «Giornale di Chimica industriale ed applicata», nella parte dedicata alla Tensi, riporta che «nel 1911 iniziò la fabbricazione delle pellicole a rotoli, cinematografiche (positive e negative) e radiografiche, partendo da celluloidi importato»¹¹.

Dall'altra parte, ovvero rimanendo ancorati alla certezza dei documenti e dei materiali, possiamo dire che la Società Anonima Tensi registrò il 13 novembre 1922 e il marchio «Atrax» «*per contraddistinguere pellicole fotografiche in genere*»¹². Si tratta di una pellicola ortocromatica (sensibile solo alla radiazione ultravioletta, alla luce blu e alla luce verde quindi possono essere trattate in camera oscura con luce rossa) con particolari qualità quali:

«supporto robustissimo ed un'emulsione assai sensibile. Il supporto ha un alto coefficiente di torsione, di flessione e di trazione; e la sensibilità dell'emulsione è stata rivelata ottima dall'esperienza fattane da parecchi tra i migliori operatori italiani»¹³.

Ad oggi dunque la Tensi è certamente la prima produttrice certificata di pellicola cinematografica in Italia poiché come sappiamo la F.I.L.M., fondata nel 1917, inizia i suoi esperimenti produttivi dal 1919 (con l'avvio dello stabilimento di nitrocellulosa) e solo nel 1923 che presenterà all'esposizione di Torino la sua pellicola positiva e nel 1927 la negativa. Le due società hanno sicuramente una gestione e una lungimiranza divergente. Se la Tensi operava in più settori e la sua produzione di pellicola era derivata dalla celluloidi proveniente dall'estero, la F.I.L.M. si dedicò con vivo interesse alla produzione di pellicola cinematografica cercando fin dall'inizio una autonomia nella realizzazione di celluloidi interamente autoprodotta. Interessante è notare che dal 1928 la Cappelli e la F.I.L.M. avviarono una collaborazione per la produzione di carte sensibili che portò

¹⁰ G. POLLA MATTIOT, *Ferrania, un pezzo d'America dove si lavora alla giapponese*, 1989. Riferimento on-line: <<http://www.cairomontenotte.com/biblioteca/vari/3m/3m.html>> (ultimo accesso 30.03.2015).

¹¹ A.C., *Industria fotografica*, cit., p. 133.

¹² I documenti del marchio si trovano all'Archivio Centrale di Stato a Roma sotto la dicitura Società Anonima Tensi, Fascicolo 22949. Si ringrazia la Dott.ssa Maria Pina Di Simone per la disponibilità.

¹³ Anonimo, «I progressi della cinotecnica. Domande e risposte di scienza applicata, di elettronica e di meccanica industriale. Invenzioni e Brevetti» – supplemento quindicinale a «La scienza per tutti», anno II, n. 20, ottobre 1923, p. 2. Si ringrazia Simone Venturini.

alla successiva fusione avvenuta il 14 novembre 1932, denominata poi FILM Cappelli & Ferrania. La loro unione, e la loro forza, fu certamente uno dei fattori che mise in crisi la produzione di pellicola da parte della Tensi. Se è vero infatti che esistono dati certi sulla 'nascita' della pellicola, non abbiamo altrettante certezze sulla fine della sua produzione da parte della Tensi¹⁴. Dalle relazioni e bilancio degli anni 1929 e 1930 sappiamo con certezza che se il reparto Patinato (quello della cartotecnica) stava subendo una grave crisi per problemi interni legati alla gestione dell'industria e per la crisi commerciale generale, viene sottolineato invece come per il «Fotografico»

«l'applicazione fatta di più moderni sistemi di fabbricazione, a mezzo di tecnici provetti da noi assunti ha permesso di ottenere costante perfezionamento dei nostri prodotti, carte, lastre e pellicole, ed il completamento della varietà di prodotti stessi, in modo da poter soddisfare più che nel passato le esigenze dei consumatori»¹⁵.

Sappiamo inoltre, dai documenti della Banca Commerciale Italiana di Milano depositati presso l'Archivio Storico Intesa Sanpaolo, che dal 1938 circa la FILM Ferrania & Cappelli e il Gruppo Agnelli (in parte proprietaria della FILM in quel periodo) ebbero dei rapporti di interessenza con la Tensi e che questo era considerato positivamente in merito al rilascio di alcuni finanziamenti di credito che la Tensi stava richiedendo. Se ne può dunque intuire che a quel tempo la Ferrania iniziò a pensare di acquisire anche il reparto fotografico Tensi così come fece già anni prima con quello Cappelli. Se dal lato economico-industriale abbiamo dunque un panorama abbastanza chiaro anche dal punto di vista storiografico i dati e le informazioni iniziano a fornirci un quadro più chiaro.

Già nel 1926 in una tesi di laurea discussa all'Università Bocconi di Milano dal titolo *L'industria cinematografica*, sostenuta dallo studente Carlo Tosi¹⁶, nell'interessante analisi del settore industriale italiano legato alla cinematografia, con tanto di tabelle e schemi, viene identificata la Tensi non solo come colei che scommette sull'autonomia italiana nella produzione cinematografica producendo «con tutto materiale italiano e da chimici italiani», ma certificando anche la validità della «Atracs» (qui con la c al

¹⁴ L'ultima pubblicità da noi rinvenuta in cui si attesta della pellicola cinematografica Tensi è apparsa su «Il Progresso Fotografico» del luglio 1933.

¹⁵ *Relazioni e bilancio dell'esercizio 1929*, in consultazione presso Intesa Sanpaolo Archivio Storico, Milano.

¹⁶ C. TOSI, *L'industria cinematografica*, Tesi di Laurea, Università Commerciale Luigi Bocconi, a.a. 1927, da discutersi col Chiar.mo Prof. Ulisse Gobbi.

posto della x) «sia negativa che positiva, controllata e paragonata con le migliori pellicole estere si è mostrata assai superiore a tutte». Mettendo da parte la fin troppo italica euforia del Tosi c'è da domandarsi se effettivamente le qualità della Atrax ne abbiano garantito una certa commercializzazione. Se è vero infatti che di pellicole Ferrania ne sono pieni gli archivi di mezzo mondo, c'è anche da ammettere che di Tensi o Atrax si è parlato assai poco e raramente. Come si è analizzato poco il passaggio industriale di alcune ditte dalla fotografia alla pellicola cinematografica (appunto il caso di Tensi e in qualche modo della Cappelli che pur non producendo pellicole a suo nome contribuirà con la Ferrania alla produzione).

2. «È stato il dottor Aymar»¹⁷

*Pellicole Atrax e Tensi negli archivi italiani. Prima ricognizione*¹⁸.

Il problema rilevato all'inizio del nostro saggio, ovvero la difficoltà di scambio dei dati tra chi il materiale lo possiede (le Cineteche e gli archivi) e chi lo studia, è per noi una delle cause della latitanza della storia della pellicola nella fotografia e nel cinema.

È stato dunque necessario un approfondimento dell'eventuale presenza di materiali esistenti legati al marchio Tensi, per ricavare i legami tra la storia del cinema e la diffusione della pellicola cinematografica in Italia e per comprendere meglio il fenomeno della produzione di quest'ultima.

Pellicola a marca Tensi è stata identificata in vari laboratori e archivi italiani¹⁹, di cui proponiamo di seguito alcuni *case studies*.

La Camera Ottica – Gorizia

Presso il laboratorio universitario «La Camera Ottica» di Gorizia, nel corso degli ultimi anni, sono state raccolte alcune pellicole che riguardano la Tensi. Il primo caso fu quello dei materiali della Collezione Vincenzo Neri, un fondo molto vasto di film, fotografie, lastre fotografiche e cartaceo. La

¹⁷ Anonimo, «I progressi della cinotecnica in Italia», cit., p. 2.

¹⁸ Questa parte del nostro saggio non sarebbe stata possibile senza il concreto aiuto e la disponibilità di alcuni studiosi e conservatori: Lorenzo Lorusso, Giulio Bursi, Simone Venturini (La Camera Ottica), Matteo Pavesi, Roberto Della Torre, Luigi Boledi (Fondazione Cineteca Italiana), Andrea Meneghelli (Cineteca di Bologna), Emiliano Morreale, Mario Musumeci, Maria Assunta Pimpinelli, Franca Farina (Cineteca Nazionale).

¹⁹ Questa prima ricerca rappresenta un parziale approfondimento della presenza di pellicola Tensi. La ricerca sta proseguendo e si sta allargando anche ad archivi esteri.

parte più cospicua è rappresentata dalle 70 unità (rulli, spezzoni, frammenti) di materiale 35mm infiammabile, realizzato tra il 1908 e il 1928. Tra questi ci sono quattro rulli negativo di marchio Atrax, elementi scomposti e frammentati di difficile ricostruzione critica. Questi materiali rientrano a pieno titolo tra i più interessanti esempi di cinema scientifico e neurologico. Vincenzo Neri fu uno dei primi ad utilizzare la macchina da presa come mezzo per un'ampia e precisa documentazione scientifica. Abbiamo dunque il film scientifico, per la precisione neurologico.

Sempre a La Camera Ottica sono stati depositati alcuni «filmati di documentazione della costruzione di opere ingegneristiche edili realizzati dall'ingegnere Guido Schiozzi»²⁰ e filmati che riprendono scene di vita quotidiana all'aperto e una partita di calcio riprese nel 1925. I materiali sono negativi b/n e a differenza degli altri materiali citati precedentemente non hanno il marchio Atrax ma bensì la semplice scritta Tensi. Di tale marchio non si è ancora arrivati a comprendere la nascita esatta. Vedremo però come, anche successivamente, tale marchio ricomparirà.

Fondo AEM Milano

A Milano invece, presso la collezione filmica dell'Azienda Elettrica Municipale Milanese (AEM), troviamo alcuni titoli realizzati con pellicola marca Tensi. Anche qui non più Atrax, dunque. Considerato che siamo in pieno regime fascista e i titoli furono realizzati dal 1928 in poi, non è da escludere che un nome come Atrax potesse apparire azzardato per l'epoca e un cambio verso il più conosciuto Tensi potesse apparire come un saldo richiamo alla qualità produttiva della famosa società milanese.

Abbiamo dunque pellicole marca Atrax, di cui sappiamo con certezza la datazione e pellicole marca Tensi, di cui ad oggi ignoriamo in larga parte la storia.

Fondazione Cineteca Italiana

Sempre a Milano, presso l'archivio della Fondazione Cineteca Italiana, sono state identificate fino ad oggi tre pellicole con marchio Atrax. Due di queste si trovano su prodotti di fiction, precisamente su due comiche mute di Tartufini (ovvero il comico Prince), entrambe imbibite di rosa (ovvero con una particolare colorazione usata nel muto). Si tratta dei titoli *Tartufini nelle alpi* e *La fortuna favorisce Tartufini*, il primo del 1918 il secondo non ancora identificato ed entrambi ancora non intercettabili nelle liste della distribuzione

²⁰ L. LORUSSO, F. VANONE, S. VENTURINI, *L'archivio e le sue tracce: la collezione Vincenzo Neri*, in «Immagine. Note di storia del cinema. Quarta serie», n. 6, 2012, p. 48.

nella versione italiana. Il terzo caso è invece un negativo b/n amatoriale di scene girate a Milano di cui non possediamo la datazione precisa. Anche qui dunque ritorna la fiction ma anche il non fiction, l'amatoriale. Così come abbiamo sia materiali positivi colore e negativi b/n.

Cineteca di Bologna

Alla Cineteca di Bologna è stato identificato finora un solo caso. Una comica, questa volta di Hal Roach, dal titolo *Il signore delle camelie*, produzione Pathé, distribuito nel 1924 dalla Pittaluga. Nel seguente caso sul bordo della pellicola viene indicata la Pathé Cinema Paris ma il marchio Atrax compare nelle didascalie insieme alla dicitura *distribuzione Pittaluga*.

Cineteca Nazionale

In Cineteca Nazionale a Roma sono stati finora identificati quattro casi, di cui tre sempre di distribuzione Pittaluga. Si tratta di due comiche con Fatty e Buster Keaton, dunque di grande diffusione. *Fatty alla spiaggia* e *Il fattorino*, entrambi distribuiti nel 1922. Nel primo caso Atrax è utilizzato sia sulle didascalie (che sono in b/n) che sulle scene (imbevute di giallo). Nel secondo caso è sulle didascalie e su due scene, entrambe imbevute di rosa. Il terzo caso Pittaluga/Atrax è *Camping out* (di cui non abbiamo reperito i dati dell'anno di distribuzione), prodotto nel 1919 e che riporta sia sulle didascalie che sulle scene il marchio Atrax. Il quarto caso, questa volta non Pittaluga, è *La bambola vivente* di Luigi Maggi, del 1924, che riporta Atrax sulle didascalie e F.I.L.M. Ferrania sulle scene. Qui si tratta di soli materiali fiction.

Conclusioni

Questo piccolo censimento italiano dei materiali cinematografici Tensi non è da considerarsi terminato. Come potete immaginare gli archivi filmici sono in continuo movimento: quello che ad un archivista può sembrare di poca importanza può scoprirsi per altri, e per la storiografia, essenziale. Inoltre la tipologia di materiale, ovvero infiammabile, se è vero che restringe di molto il campo della ricerca, ci pone di fronte a difficoltà quali la poca maneggevolezza dei materiali d'epoca, le problematiche di conservazione e altro ancora. Inoltre c'è tutta una parte di collezioni private, industriali e amatoriali che bisogna scavare. Detto questo crediamo che questi dati siano già sufficienti per addentrarci in alcune conclusioni.

Come già riportato sopra, il primato della Tensi nella fabbricazione di pellicola cinematografica in Italia, dato non trascurabile e molto rilevante. Il rapporto profondo tra l'industria fotografica e quella cinematografica che se ad una prima verifica può risultare banale non lo è affatto. Scopriamo così che non solo dal punto di vista produttivo e realizzativo (Comerio e Pacchioni per esempio) la fotografia e il cinema sono legate da un vincolo strettissimo ma anche dal lato economico e commerciale. E a questo aggiungiamo anche il protagonismo di una città come Milano che vive lateralmente forse nella storia delle società di produzione del muto ma è assoluta protagonista in campo industriale (basti ricordare inoltre la fabbricazione di proiettori per il cinema: Pion, Cinemeccanica ed altri).

Abbiamo visto poi come i materiali citati ci mostri come la pellicola Tensi sia utilizzata nei più disparati usi cinematografici. Il cinema scientifico, il cinema industriale, il cinema amatoriale, la produzione fiction. Con esempi sparsi sulla penisola da nord a sud. È da certificare ancora ma ad un primo sguardo ciò può significare che tale produzione andava incontro alle esigenze estetiche, professionali e non, di chi per piacere o per professione faceva cinema e che magari dalla fotografia (nel caso amatoriale) passò alla cinematografia.

In conclusione vogliamo sottolineare come la storia della Tensi, così come della Cappelli e di altre Società e Ditte che puntarono al mercato fotografico e cinematografico innovando e apportando conoscenze al settore, siano lì a dimostrare come esse favorirono la costituzione di un'identità (visuale, cinematografica e tecnologica) esperienziale tutt'oggi ancora viva e persistente.

Enrico Biasin (Università degli Studi di Udine)
Hélène Mitayne (Università Ca' Foscari di Venezia)

*Dietro il ritratto fotografico.
Fotografia, attorialità e genere
nei rotocalchi cinematografici italiani degli anni Trenta*

1. *Introduzione*

Nel corso di questo contributo, desideriamo prendere in considerazione l'immagine dell'attore cinematografico italiano degli anni Trenta soffermandoci esplicitamente sui suoi ritratti fotografici pubblicati entro le pagine dei principali rotocalchi popolari nazionali dell'epoca¹. Il nostro proposito è di analizzare questi testi tanto sul piano «estetico-iconografico» quanto su quello «socio-culturale», puntando inoltre l'attenzione sull'aspetto industriale che sottende la creazione di simili testimonianze visive. Il tipo di approccio utilizzato nell'esame di tali produzioni fa riferimento alla tradizione degli studi culturali, con particolare riguardo ai *gender studies* e agli emergenti *masculinity studies*.

2. *Apparato, industria culturale e istituzione cinematografica*

Com'è stato ampiamente osservato dalla storiografia sull'argomento, gli anni Trenta, specialmente nella loro fase centrale, corrispondono al decennio durante il quale il cinema italiano raggiunge, a tutti gli effetti, una «struttura industriale»². Tale riassetto aziendale, istituzionale e infrastrutturale se da un

¹ I paragrafi 1, 2 e 4 sono stati redatti da Enrico Biasin; i paragrafi 3, 3.1, 3.2 e 5 da Hélène Mitayne. Nondimeno, l'intero articolo è stato concepito da entrambi gli autori.

² Ci limitiamo a citare in questa sede alcuni dei più recenti studi sull'argomento: D. BRUNI, *Commedia degli anni Trenta*, Il Castoro, Milano 2013; *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, a cura di A. Faccioli, Marsilio, Venezia 2010; S. RICCI, *Cinema and Fascism: Italian Film and Society, 1922-1943*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra 2008; V. ZAGARRIO, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004; *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*, a cura di J. Reich, P. Garofalo, Indiana University Press, Bloomington 2002.

lato favorisce la riqualificazione qualitativa del prodotto commerciale offerto al pubblico cinematografico autoctono e internazionale, rinnovando così, almeno in parte, i fasti della *Golden Age* del muto italiano d'anteguerra, d'altro lato, sotto l'egida dello Stato fascista, aiuta notevolmente l'industria del grande schermo nazionale a riorganizzare le proprie basi operative in maniera più coerente, organica e, soprattutto, efficace. Il nostro cinema, in questa temperie storica, ha scritto giustamente Barbara Corsi, «viene dunque equiparato alle altre industrie per il suo potenziale valore economico, e ritenuto degno di generosi investimenti per il suo significato politico e culturale»³.

In relazione a quanto appena asserito, il cinema italiano del terzo decennio del Novecento si configura pertanto come una «istituzione», ovvero, seguendo le proposte teoriche di Ian Jarvie e di Christian Metz, come una struttura polivalente e polifunzionale che opera nella società, e in particolare nella coeva industria culturale, al fine di garantire in termini adeguati e confacenti la produzione, la promozione, il consumo e la ricezione dei propri prodotti industriali⁴. In quanto tale, l'istituzione cinematografica in oggetto si articola secondo il modello di «dispositivo» descritto da Michel Foucault, ed è quindi provvista di una sua componente «materiale» (gli aspetti propriamente finanziari e industriali dell'istituzione) e di una «simbolica» (le caratteristiche principalmente sociali e culturali dell'istituzione)⁵. Infine, l'istituzione cinematografica degli anni Trenta è governata da almeno tre apparati, che la ineriscono dall'esterno e che hanno il compito di replicarne il duplice dispositivo, materiale e simbolico. Il primo corrisponde all'apparato ideologico di Stato propriamente detto, che equivale, stando a Louis Althusser, a «un sistema di istituzioni, di organizzazioni e di pratiche corrispondenti»⁶, predisposto, nel nostro caso, dallo stesso Stato mussoliniano. Il secondo interessa l'apparato 'mediano' dell'industria culturale, che controlla l'intero comparto dell'intrattenimento di massa (dalla musica leggera all'editoria, dalla radio al cinema) e che si conferma, per l'epoca considerata, come ricco e maturo sotto il profilo delle strategie aziendali⁷. Il terzo, infine, si dispone all'interno dell'istituzione

³ B. CORSI, *Produzione e produttori*, Il Castoro, Milano 2012, p. 26.

⁴ I. JARVIE, *Toward a Sociology of the Cinema: A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry*, Routledge and Kegan Paul, Londra 1970; C. METZ, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Union Générale d'Édition, Parigi 1977.

⁵ Cfr. M. FOUCAULT, *The Confession of the Flesh* (1977), in *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, a cura di C. Gordon, Pantheon Books, New York 1980, pp. 194-228.

⁶ L. ALTHUSSER, *Lo Stato e i suoi apparati* (1969-1970), Editori Riuniti, Roma 1997, p. 82.

⁷ Cfr. D. FORGACS, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, il Mulino, Bologna 1992; F. COLOMBO, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia*

cinematografica, che, forte di una serie di operazioni di salvaguardia e di riconfigurazione dei suoi quadri professionali, ambisce a riportare il cinema nazionale ai successi commerciali del passato.

Ora, uno dei principali fattori di implementazione del dispositivo proprio dell'istituzione cinematografica è il valore attribuito in esso all'estrinsecazione della «fenomenologia» attoriale e divistica: come indica Richard Dyer, la presenza, all'interno dei quadri professionali dell'istituzione, di performer adeguatamente attrezzati al fine di rendersi disponibili tanto alle richieste e alle aspettative del pubblico, quanto alle iniziative e alle tattiche dei produttori è infatti un elemento di vitale importanza perché l'impalcatura industriale di ogni iniziativa aziendale afferente al campo della comunicazione cinematografica e audiovisiva possa essere sorretta con successo⁸. D'altro canto, dobbiamo tenere in considerazione anche quanto asserisce Barry King in proposito, e cioè che la fenomenologia del divismo può essere interpretata alla stregua di «una strategia performativa [posta in atto dall'attrice o dall'attore] che corrisponde a una reazione adattiva ai limiti e alle pressioni esercitati sulla recitazione nel cinema mainstream»⁹. In tal senso, il divismo funzionerebbe da espediente «contronormativo» per arginare il potere «coercitivo» del mezzo cinematografico – forte dei suoi diversi codici espressivi – nei confronti dei *performer* nell'esercizio delle loro facoltà attoriali.

Nel caso del cinema italiano degli anni Trenta, l'importanza attribuita all'elemento attoriale va di pari passo con le strategie e i processi grazie ai quali vengono alla luce fenomeni di affermazione del divismo. In questo senso, possiamo identificare, nell'azione congiunta ovvero separata dei tre apparati «interni» ed «esterni» all'istituzione cinematografica, l'articolazione di altrettanti modelli di definizione dell'esperienza divistica. L'apparato ideologico di Stato, incarnato principalmente da Luigi Freddi e dalla Direzione Generale per la Cinematografia (attiva dal settembre 1934), si prodiga affinché il fenomeno divistico sia ricondotto a processi di produzione e di identificazione nazionali, privilegiando il meccanismo «etnogenetico» teso, come afferma Anthony Smith, a «creare e cristallizzare i componenti etnici» della nazione¹⁰. L'apparato dell'industria culturale, invece, soprattutto tramite alcuni dei suoi importanti settori e marchi aziendali – quali quelli della carta stampata (ad esempio, la casa editrice Rizzoli) e della musica leggera e fonografica (ad esempio, le case discografiche Columbia e Odeon) –, si

dall'Ottocento agli anni Novanta, Bompiani, Milano 1998.

⁸ R. DYER, *Star*, British Film Institute, Londra 1979, p. 10.

⁹ B. KING, *Articulating Stardom*, «Screen», 1985 (5), p. 27.

¹⁰ A.D. SMITH, *Le origini etniche delle nazioni*, il Mulino, Bologna 1992, p. 57.

concentra invece su strategie di *branding* orientate allo sfruttamento delle qualità divistiche appartenenti ad alcune personalità attoriali (Isa Miranda, Vittorio De Sica, Elsa Merlini, Nelly Corradi) al fine di promuovere attraverso queste ultime i propri prodotti caratterizzati da un accentuato carattere transmediale. Infine, lo specifico apparato dell'istituzione cinematografica proprio all'inizio del decennio mette in atto due prerogative essenziali: da un lato, inizia a definire la propria «filiera produttiva» grazie anche al primo sostanziale intervento legislativo da parte dello Stato fascista (la Legge n. 918 del 18 giugno del 1931 riconosce ai produttori «un ruolo economico e indirettamente “politico”, come gestori dell'intrattenimento sotto un regime totalitario»¹¹); dall'altro lato, punta progressivamente ad assorbire i corpi e le performance degli interpreti del grande schermo entro i «sistemi significanti» propri del mezzo di rappresentazione, della promozione aziendale, delle esperienze di consumo spettatoriali e del discorso critico e teorico.

La nostra idea è che i rotocalchi cinematografici italiani del decennio considerato – studiati come «fonti cinematografiche epistesimali» e soprattutto analizzati a partire dal ricco repertorio di immagini fotografiche ivi contenute – costituiscano il sito di conflitto principale al cui interno si affrontano e si misurano le tre accezioni dell'esperienza divistica indotte dai rispettivi apparati di controllo appena delineati. Lungo questa linea investigativa, nel prosieguo del nostro articolo vorremmo quindi accennare ad alcuni dei processi legati all'emergenza di uno *star system* femminile e maschile nazionale improntato a un'alta saturazione visiva data, in questo caso, dal mezzo di riproduzione fotografico.

3. *Dentro l'istituzione: fotografi e attori*

All'interno dell'istituzione cinematografica, il ritratto attoriale gioca un ruolo sia nella «fenomenologia» divistica sia nei processi di promozione e di ricezione del prodotto filmico. La campagna di lancio di un film presuppone l'uso iconico degli attori protagonisti; si tratta dunque di un elemento decisivo tanto nella produzione filmica quanto nella creazione di un'«iconicità» cinematografica.

Com'è stato accennato nella parte introduttiva, il fenomeno del divismo risponde a varie strategie e costituisce un aspetto imprescindibile dell'istituzione cinematografica italiana degli anni Trenta. L'immagine fotografica del divo o della diva è dunque in parte prodotta secondo una

¹¹ B. CORSI, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 23.

logica di produzione e di divulgazione legata all'industria culturale. Altrettanto rilevanti, però, sono altre due strategie in atto: sia quella riguardante il ruolo del fotografo incaricato da attori o produttori cinematografici della creazione di materiali fotografici promozionali paratestuali; sia quella legata alle prerogative performative dell'attore nella veste di «persona».

In tal senso, una prima questione che vorremmo affrontare riguarda l'«attorialità» del fotografo, figura spesso non considerata appieno dalle ricerche sul cinema del periodo. La seconda, invece, concerne la partecipazione dell'attore nella costruzione della propria immagine divistica. Entrambe le figure, l'attore e il fotografo, all'interno dell'industria cinematografica, lavorano rispettivamente sotto contratto e dietro commissione, eppure, come si vedrà, si ritagliano e, in senso lato, rivendicano una propria autonomia. È questo varco di creatività interna a un contesto lavorativo industriale a costituire il fulcro delle nostre analisi.

3.1 *La figura del fotografo*

Il contesto nel quale operavano i fotografi italiani degli anni Trenta non è del tutto lineare. Nell'industria cinematografica di questo periodo, i ritratti di attori cinematografici venivano maggiormente eseguiti all'interno dello studio personale del fotografo. Questi ritratti non erano sempre commissionati dalla casa di produzione. Anzi, si potrebbe ipotizzare che fossero stati più spesso richiesti dagli attori stessi. I ritratti si distinguevano così dalle fotografie di scena, che invece richiedevano la presenza del fotografo sul set per la composizione di veri e propri *instantannés* del film in corso: un momento della narrazione filmica era allora 'ri-messo' in scena dagli attori sotto la direzione del fotografo e fissato dalla fotocamera. La presenza del fotografo di scena sul set implicava un suo legame contrattuale con la casa di produzione: egli risultava, dunque, un dipendente del sistema di produzione; mentre nella veste di ritrattista lavorava in proprio. Entrambi i generi fotografici, il ritratto e la fotografia di scena, erano messi in circolazione come materiali promozionali dei film – sui rotocalchi, sulle brochure e sulle cartoline per un'efficace pubblicità del prodotto del film e contemporaneamente per avviare la costruzione della figura divistica dell'attore. Dal punto di vista del fotografo, la realizzazione del ritratto di una celebrità cinematografica costituiva l'opportunità di acquisire fama presso i produttori, ma anche presso gli attori stessi, che spesso si rivolgevano nuovamente a chi li aveva ritratti sul set per commissionare loro album fotografici.

Per iniziare a esporre le principali caratteristiche del lavoro svolto dal fotografo, si può partire da un citazione di Claudio Domini, che descrive

l'attività commerciale dello studio di Arturo Ghergo sito in via Condotti a Roma come segue: «lavoro, appunto, su commissione, svolto con piena coscienza estetica, con l'intenzione di creare un carattere riconoscibile, uno *stile*, ma anche dettato da esigenze commerciali, ovvero soddisfare le aspettative della committenza»¹².

Queste parole pongono l'accento sulla complessità di questa tipologia di lavoro. Innanzi tutto, perché il fotografo lavora in base a una committenza e quindi le sue produzioni dovranno rispondere a determinate esigenze. In un contesto come quello della committenza privata, si potrebbe ipotizzare che ci fosse poco spazio per la creatività del fotografo, quando in realtà Ghergo ha saputo creare un proprio stile, lo «stile Ghergo», un modo di preparazione del prodotto ricercato, accompagnato sia dall'alta professionalità dell'artista che della sua intuizione estetica¹³. I ritratti fotografici di Ghergo erano apprezzati per la loro caratteristica essenziale di far emergere il fascino, il *glamour* (termine che verrà usato per definire la sua arte), dei volti, mentre gli scatti di un altro fotografo particolarmente pubblicato sui rotocalchi, il giornalista Lucio Ridenti, stupivano per le scelte compositive e prospettiche. Nel suo studio dedicato a Ghergo, Domini evidenzia particolarmente la singolare autonomia professionale del fotografo. Tale peculiarità emerge sia dalle testimonianze della famiglia, sia dall'archivio privato del fotografo. Le attrici sceglievano Ghergo come ritrattista di fiducia. Originario dalle Marche, Ghergo cominciò ad acquisire la fama di fotografo-ritrattista nella capitale grazie a una clientela proveniente dalla Roma altolocata, e quindi in risposta a una committenza privata. L'uso della luce e la capacità di esaltare alcuni tratti o effetti costituivano le basi del suo stile, significativamente apprezzato dalla clientela capitolina.

In linea generale, una volta eseguito, il ritratto fotografico diventava proprietà dell'attore, che ne usufruiva con assoluta libertà. Infatti, molti dei ritratti eseguiti e firmati dai diversi fotografi-professionisti dell'epoca sono stati differenzialmente impiegati in svariati ambiti pubblicitari, come ad esempio nelle *réclame* di cosmetici. Non a caso il medesimo ritratto di un'attrice lo si può trovare in varie riviste e in diversi contesti d'uso editoriale. Lo dimostra la realtà di un ritratto di Leda Gloria realizzato dallo Studio Macari e utilizzato sia per pubblicizzare l'Acqua Alabastrina in un numero di «Cinema Illustrazione» del

¹² C. DOMINI, *Di belle forme e moderne funzioni. L'opera fotografica di Arturo Ghergo*, in *Arturo Ghergo. Fotografie 1930-1959*, a cura di C. Domini, C. Ghergo, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, p. 21.

¹³ Cfr. DOMINI, *Di belle forme e moderne funzioni*, cit., pp. 17-35; *Arturo Ghergo. L'immagine della bellezza. Fotografie 1930-1959*, a cura di C. Domini, C. Ghergo, Silvana Editore, Cinisello Balsamo 2008; P. DRAGONE, *Arturo Ghergo. Ritratti*, Editphoto, Milano 1978.

1936, e sia per documentare le vacanze napoletane dell'attrice in un articolo apparso su «Stelle» all'interno di un fascicolo del 1934 (Fig. 1).

Quando il fotografo ritrattista riscontrava un certo successo presso una clientela rinomata, tornava spesso a essere interpellato, e soltanto allora il suo nome (o la sua firma) si diffondeva, tanto da accompagnare le proprie opere all'interno dei rotocalchi popolari del decennio considerato, dando la possibilità in questo modo all'artista di usufruire del 'diritto di autore' nei confronti della propria creazione. Fotografi come Ghergo e Elio Luxardo hanno conosciuto questa fama nella Roma degli anni Trenta, e i loro nomi venivano spesso citati nei rotocalchi e accostati a ogni riproduzione delle loro fotografie. Ritrarre le dive e i divi del cinema italiano permetteva dunque ai professionisti della fotografia di rivendicare l'autorialità dei loro scatti all'interno di due contesti medialti moderni e differenti, 'altri' rispetto al medium fotografico – quello della stampa periodica popolare e quello del cinema.

Consultando alcuni rotocalchi come «Cinema Illustrazione» e «Stelle», ci si accorge che il nome del fotografo o dell'agenzia fotografica non è sempre indicato accanto ai ritratti ivi pubblicati. Nondimeno, tra i nomi più citati emergono quelli di Ghergo, Bragaglia e Luxardo. A quest'ultimo è dedicato un articolo nel numero 13 del 1934 di «Stelle» (Fig. 2). L'articolo è corredato da cinque ritratti fotografici eseguiti da Luxardo e descrive la sua attività con uno sguardo affascinato: «Tutte le stelle e le aspiranti dello schermo italiano passano nel sontuoso studio di Elio Luxardo che in pochi anni ha saputo conquistare una larga notorietà. Il Luxardo sente squisitamente certe raffinatezze di ombre e di penombre, di vago e di illusorio».

Alcune delle caratteristiche appena citate a proposito del lavoro di Luxardo compongono il genere fotografico più diffuso nella stampa popolare italiana degli anni Trenta: il sapiente uso del chiaroscuro, del contrasto tra ombra e luce, creato artificialmente in studio e accentuato con il ritocco manuale, nonché i visi trasognati dei soggetti raffigurati, assieme a una specie di aura onirica che li contraddistingue, costituiscono degli aspetti fondamentali del ritratto hollywoodiano, che sono ripresi e adatti dagli abili fotografi nostrani per illustrare rotocalchi e cartoline relativi alla produzione cinematografica italiana.

Di fatto, durante gli anni Trenta, la questione dell'autorialità interessante il fotografo ritrattista esige una duplice riflessione. Da un lato, dal punto di vista propriamente giuridico, la nozione di diritto di autore, all'epoca, era soltanto in via di definizione, mentre la fotografia non era ancora considerata 'opera dell'ingegno'; dall'altro lato, persisteva comunemente l'idea che la fotografia fosse più una tecnica che un'arte. Ghergo, che è l'esempio che abbiamo citato di più finora, si considerava non propriamente un

artista, ma un artigiano dell'immagine, tanto è vero che il lavoro di ritocco costituiva per lui una prassi essenziale della propria attività che richiedeva grande abilità manuale.

3.2 *L'attore cinematografico: tra ritratto e fotografia di scena*

La questione dell'«autorialità» dell'attore nella costruzione della propria immagine è un elemento altrettanto importante da sondare. Nel momento in cui l'attore si sottopone all'obbiettivo del fotografo al fine di promuovere un film di cui è interprete principale, ella o egli può adottare diverse posizioni legate al proprio carisma. Nella fotografia di scena, ad esempio, l'attore rimane legato al personaggio che sta re-interpretando per il fotografo. In questo caso, quando si tratta di un attore assai famoso, nella didascalia che accompagna l'immagine non compare alcun riferimento al contenuto della narrazione filmica – come ad esempio l'accenno ai nomi dei personaggi fittizi ivi impersonati –, ma piuttosto viene riportato il nominativo dell'attore o dell'attrice. Nondimeno, anche a questo livello di comunicazione intermediale e nonostante la messa in scena rinnovata dal punto di vista della fotocamera, si ingenera la confusione tra performer e personaggio che già il film ha contribuito a determinare.

A titolo di esemplificazione, proponiamo il caso di una fotografia di scena proveniente da una produzione americana e pubblicata sulla rivista «Cinemondo» in uno dei fascicoli usciti nel 1927: la didascalia non menziona né la trama del film né gli appellativi dei personaggi interpretati dagli attori, ma bensì i nomi di entrambi gli interpreti: Greta Garbo e John Gilbert (Fig. 3). Lo stesso vale per i divi del grande schermo italiano: in questo caso si tratta un doppio esempio relativo all'attrice Germana Paolieri. Sulla copertina del rotocalco «Il Cine Mio» del 15 dicembre del 1931 viene pubblicato un ritratto in costume dell'attrice per una parte nel film *La Wally* (1931) di Guido Brignone prodotto dalla Cines-Pittaluga. Nella didascalia appare per primo il nome della diva e, tra parentesi, quindi, il titolo del film, confermando così la predominanza della «attrice-persona» rispetto alla dimensione della parte interpretata (Fig. 4). Il secondo esempio, tratto dallo stesso rotocalco del 15 febbraio 1932, riguarda un articolo in cui sono presentate alcune produzioni nazionali, tra cui *La cantante dell'opera* (1932) di Nunzio Malasomma. La fotografia ritrae Germana Paolieri, interprete principale del film, in costume d'epoca. La didascalia recita così: «Germana Paolieri nel film *La cantante dell'opera* dalla commedia di Gino Rocca». Lo stesso dicasi per Gianfranco

Giachetti, coprotagonista dell'attrice nel medesimo film, del quale si nota l'immagine riportata nella posizione superiore della pagina (Fig. 5). Un ultimo esempio, tratto da «Stelle» del 24 novembre 1934, riguarda un servizio dedicato a Vittorio De Sica in cui si può leggere, come didascalia alle due fotografie a corredo dell'articolo, la seguente affermazione: «In alto: Vittorio De Sica com'è [foto Bragaglia]. In basso. Vittorio De Sica come lo fanno apparire sullo schermo [foto Cines]» (Fig. 6).

4. *L'immagine (fotografica) dell'uomo*

La gran parte degli studi che si è concentrata sulle dinamiche di *gender* interessanti forme di comunicazione mediale quali la fotografia, il cinema e il giornalismo popolare a rotocalco ha preso quale punto di riferimento essenziale l'immagine della donna o della diva italiana degli anni Dieci¹⁴. Salvo casi eccezionali – come quello rappresentato da Rodolfo Valentino – lo sguardo analitico si è raramente posato sui corpi maschili che per decenni sono stati sollecitati da tecnologie di visione e di audiovisione improntate alla registrazione analogica e performativa della realtà¹⁵. Tale scelta di campo risulta particolarmente evidente nel nostro paese, dove peraltro esiste, com'è stato recentemente notato (fra le altre) da Charlotte Ross, «la persistente resistenza a privilegiare le questioni di genere e della sessualità come parte del curriculum degli studi accademici o come un focus specifico di ricerca»¹⁶.

In linea di principio, possiamo identificare, avendo sempre sott'occhio il caso italiano, due fondamentali ragioni del perché i *masculinity studies* abbiano trovato poco terreno fertile di applicazione nel campo analitico dei moderni dispositivi di rappresentazione iconica. La prima ragione, di ordine 'generale', risiede nel fatto che il genere, inteso come categoria analitica essenziale e funzionale introdotta dalla riflessione femminista, si pensa riguardi esclusivamente le donne. Da tale prospettiva, gli uomini, e

¹⁴ Cfr. A. DALLE VACCHE, *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema*, University of Texas Press, Austin, 2008; M. LANDY, *Stardom Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2008, pp. 1-41.

¹⁵ Cfr. M. HANSEN, *Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship*, «Cinema Journal», 1986 (4), pp. 6-32; *Valentino. Lo schermo della passione*, a cura di P. Cristalli, Transeuropa, Ancona, 1996; *Rodolfo Valentino. Un mito dimenticato*, a cura di A. Romeo, Mimesis, Milano-Udine 2014.

¹⁶ C. ROSS, *Critical Approaches to Gender and Sexuality in Italian Culture and Society*, «Italian Studies», 2010 (2), p. 167.

per traslato gli studiosi uomini, considerano se stessi non come un genere ma come la totalità dell'umanità stessa. In tal senso, il genere – ossia, in una delle sue accezioni maggiormente condivise, una possibile identità maschile o femminile costruita attraverso processi sociali, culturali e storici, e non discendente direttamente dalla biologia e dalla fisiologia – sarebbe appannaggio soltanto di esseri umani costituenti diverse possibili varianti della globalità, onnicomprensiva, maschile (le donne, appunto, ma anche i bambini, gli anziani, i gay ecc.). Il ribaltamento di questa logica percettiva corrisponde necessariamente a una nuova epistemologia, in virtù della quale, come afferma Sandro Bellassai, «entra in crisi definitivamente la tacita regola che ha garantito il consenso a una finzione necessaria al potere, quella della sovrapposizione tra maschile e universale»¹⁷. In questo rinnovato contesto analitico l'«invisibilità» maschile lascia il posto alla sua «parzialità», e si aprono dunque le opportunità perché la maschilità possa essere indagata in quanto rappresentazione, narrazione e discorso.

La seconda ragione, di ordine, invece, 'particolare', è da ricondurre alla specificità di una contingenza tutta italiana. Secondo Stephen Gundle, la proverbiale bellezza della nostra penisola, riconosciuta da pressoché tutti quei viaggiatori stranieri che a partire dalla fine del XVI secolo si cimentavano nella pratica del *grand tour*¹⁸, è associata, sin dalla coeva fase storica di fondazione di uno stile di vita borghese, a un ideale femminile; l'identità nazionale italiana diviene così intrinseca a un preciso modello di genere, le cui mediazioni estetico-espressive (dalla pittura alla ritrattistica, dalla fotografia al teatro, dal canto d'opera al cinematografo) soddisfano l'esigenza, tutta maschile, di devozione patriottica nei confronti della nazione¹⁹. Pertanto, fin dalla modernità, la divisione dicotomica dei ruoli appare assai ben definita: la passione maschile rivolta alla figura femminile viene a sublimarsi nel sentimento estatico dell'amor di patria. Se tale processo avesse preso una piega diversa, per cui all'immagine maschile fosse stato corrisposto un ideale di bellezza, ciò avrebbe ingenerato un cortocircuito relazionale attorno ai due modelli di genere, inficiando alla radice la prerogativa generale di identificazione nazionale.

Il maschio italiano, dunque, non è solamente «invisibile», ma non può essere nemmeno attraente, pena la mancata realizzazione di una piena, «simbolica», in senso lacaniano, identificazione con il «significante» nazionale.

¹⁷ S. BELLASSAI, *La mascolinità contemporanea*, Carocci, Roma 2004, p. 30.

¹⁸ A. BRILLI, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, il Mulino, Bologna 2006, p. 46.

¹⁹ S. GUNDLE, *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven-London 2007.

Tuttavia, studiando da vicino le immagini fotografiche proposte dai rotocalchi degli anni Trenta, ci si rende conto di come maturino le condizioni affinché un'altra forma di riconoscimento possa istituirsi, seppure con maggiori difficoltà rispetto alla prima. Una identificazione «immaginarica», infatti, che coinvolge tanto il soggetto «scopico» della visione quanto quello «topico» della rappresentazione lungo almeno tre assi dicotomici referenziali: l'asse della visibilità e della non-visibilità del soggetto maschile; l'asse della produzione performativa «maschile» e «femminile» dello stesso soggetto; e l'asse della caratterizzazione nazionale del referente maschile. Ai fini dell'analisi, sono state prese in considerazione alcune annate delle principali riviste cinematografiche a rotocalco degli anni Trenta e sono state compiute delle significative sintesi esemplificative²⁰.

Rispetto il primo asse, il dato empirico ovvio è che i ritratti fotografici di star maschili, se posti a diretto confronto con i loro corrispettivi femminili, occupano uno spazio senza dubbio limitato nelle pagine dei periodici considerati, dato che, a conti fatti, sono i volti e le figure di attrici tanto italiane quanto provenienti da altri paesi a svolgere un ruolo piuttosto considerevole all'interno dei processi di identificazione spettatoriale extra-cinematografici.

Due osservazioni al riguardo debbono essere comunque fatte. La prima è che, per esempio, se prendiamo in considerazione «Film», «settimanale di cinematografo, teatro e radio», il numero dei ritratti maschili presentati a pagina intera in prima e in quarta di copertina nel primo anno di uscita del rotocalco (dal 29 gennaio 1938 al 31 dicembre 1938) raggiunge le 15 unità, con un privilegio del tutto aspettato accordato agli attori di origine estera (11 unità) rispetto a quelli di nazionalità italiana (4 unità) (Fig. 7); ma è pur vero che all'interno della rivista non è per nulla raro imbattersi in volti maschili di chiara provenienza cinematografica, assecondando la proliferazione del messaggio divistico che ambisce a saturare pressoché tutte le zone del desiderio spettatoriale.

La seconda osservazione pertiene alla «ricorsività» di un processo che si rende via via palese allorché la nostra cinematografia raggiunge una certa maturità in termini industriali, politici ed estetici. Progressivamente alla crescita qualitativa e quantitativa del prodotto cinematografico nazionale, l'immagine fotografica dell'attore italiano aumenta di visibilità, fissandosi su alcuni tratti iconografici caratteristici. Il caso di Vittorio De Sica è, in tal senso, emblematico: sino alla prima metà degli anni Trenta, la sua codificazione di interprete cinematografico è legata alla sola circolazione di alcuni

²⁰ Queste le riviste e le annate: «Cinema»: 1936-1938; «Cinema Illustrazione»: 1930-1938; «Film»: 1938-1939; «Kines»: 1932; «Lo Schermo»: 1935-1937.

elementi distintivi non iconici (il suo nome e cognome riportati in forma scritta nelle pubblicità di alcuni suoi film); successivamente, tali elementi lasciano il posto al dato della comunicazione visiva, che si fissa sul pattern divistico del ritratto fotografico in primo o in primissimo piano (fig. 8).

In relazione al secondo asse, quello pertinente alla performatività di genere, occorre dire che a un'analisi empirica dei testi fotografici appare evidente l'estrinsecazione di un processo che punta alla «femminilizzazione» della configurazione del soggetto maschile. In estrema sintesi, il discorso teorico relativo alla rappresentazione dei soggetti femminili e maschili all'interno dei media di consumo popolare (il paradigma epistemologico costruito all'interno della rivista «Screen» durante gli anni Ottanta sulla base degli scritti di Laura Mulvey, Steve Neale, Richard Dyer e Pam Cook²¹) si orienta secondo un disegno tendente alla «polarizzazione» dei processi: da una parte, l'immagine della donna articolata dalle tecnologie audiovisive reca in sé le tracce enunciative dello sguardo maschile, pronto ad ammantare il soggetto femminile di una veste spettacolare e a decostruirne il corpo in partizioni feticcio e psicologicamente rassicuranti; dall'altra parte, il soggetto maschile assume il ruolo di enunciatario, controllando la determinazione dell'immagine tanto dall'interno quanto dall'esterno ed evitando accuratamente di essere imbrigliato in qualsivoglia effetto di spettacolo.

Pur essendo in linea con questo duplice assunto teorico, le testimonianze visive fotografiche presenti nei nostri prodotti editoriali manifestano una tendenza che problematizza lo schema dicotomico appena descritto, e che è stato dato troppo per scontato nel campo degli studi sul cinema e sulle fonti paracinematografiche. L'accento, da quest'ultimo punto di vista, deve essere posto su due aspetti sostanziali che riguardano i corpi maschili degli attori italiani di cui ci stiamo occupando: da un lato, sullo sforzo che letteralmente essi compiono per divincolarsi dalle maglie di un dispositivo che li vorrebbe assoggettati a una dimensione erotica e spettacolare dello sguardo; dall'altro – e con ciò giungiamo al terzo asse di riferimento del soggetto maschile –, sul funzionamento di un modello divistico di comunicazione non-verbale direttamente importato da una cultura dello *star system* non italiana (Fig. 9). Se nel primo caso la resistenza ad assumere un certo grado di passività 'femminile' è un atteggiamento

²¹ Cfr. L. MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», 1975 (3), pp. 6-18; P. COOK, *Masculinity in Crisis?: Tragedy and Identification in Raging Bull*, «Screen», 1982 (3-4), pp. 39-46; R. DYER, *Don't Look Now: The Instabilities of Male Pin-up*, «Screen», 1982 (3-4), pp. 61-73; S. NEALE, *Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema*, «Screen», 1983 (6), pp. 2-16.

che ritroviamo operante anche nella realtà dei ritratti di divi appartenenti ad altre nazionalità, nel secondo è tutta autoctona la tendenza a servirsi di retoriche divistiche apprese da altre culture al fine di propagandare le proprie star maschili cinematografiche.

È possibile illustrare questo processo di traduzione stilistica dei codici di rappresentazione delle star maschili nazionali attraverso il lavoro sinergico compiuto dagli addetti dell'industria culturale italiana – critici, attori e fotografi – all'interno di tre delle principali testate giornalistiche di settore presenti nel panorama editoriale considerato. Nel 1937, dalle pagine «Cinema», Jacopo Comin, auspicando l'assunzione del modello di promozione cinematografica hollywoodiano, denunciava «la incapacità da parte dei produttori italiani di comprendere l'importanza della *stampa*, come base di interessamento del pubblico, e l'*indispensabilità* del lancio ai fini del successo commerciale del film»²². A meno di un anno da tale auspicato proponimento, il messaggio di Comin pare essere stato, almeno in parte, accolto. Ora la pubblicità delle pellicole nazionali passa anche attraverso la rappresentazione fotografica dei divi maschi italiani, seppure in stretto accordo con i canoni divistici costituitisi altrove. Si prenda, ad esempio, il fascicolo numero 58 del mese di aprile 1938 della rivista «Cinemagazzino», nelle cui pagine si presenta la stretta comparazione di due immagini raffiguranti i volti in primissimo piano di Gary Cooper (assunto di tre quarti) e di Vittorio De Sica (ritratto di profilo) con annessa la seguente didascalia: «Due attori ugualmente cari alle folle»²³. La complementarità dei ruoli si ripete anche nei coevi 'paginoni' di «Film» (Fig. 10), dove il gioco dei rimandi fisiognomici e nazionali si ripete in forma mimetica e quasi definitivamente codificata.

5. Conclusioni

Lo *star system* cinematografico italiano degli anni Trenta, analizzato in profondità, e quindi avendo tenuto conto della complessità strutturale della coeva industria culturale in cui esso è inserito, ha lasciato quindi irrisolte alcune domande. Due di esse, in particolare, sono a nostro avviso determinanti per comprendere una serie di dinamiche in gioco all'interno della stessa industria dell'intrattenimento: quella dell'«attorialità» del fotografo e quella dell'«autorità» dell'attore; quest'ultimo non più semplicemente divo

²² J. COMIN, *Lanciare la cinematografia italiana*, «Cinema», 1937 (23), p. 438.

²³ Cfr. «Cinemagazzino», 1938 (58), pp. 6-7.

o personaggio, ma «lavoratore», negoziatore della propria condizione professionale, costruttore della propria immagine e della propria identità, anche di genere – soggetto dotato di una propria *agency* all'interno dell'apparato ideologico dello *star system*.

In altri termini, solitamente la situazione è quella per cui si presuppone una partecipazione di tipo «passivo» da parte dell'attore nella costruzione e nell'uso della sua rappresentazione iconica; ma l'attore – ci siamo chiesti –, proprio nell'impiego della sua effigie fotografica, non potrebbe invece essere rivalutato come elemento «attivo» di questo sistema?

Andrea Mariani (Università degli studi di Udine)

L'immagine di ritorno.

Gesto, esperienza e medium nelle fotografie di backstage dei Cineguf

Concentrerò la mia attenzione su materiali di scarto, fotografie di *backstage*, ma anche tagli, segmenti interstiziali di frammenti pellicolari isolati e alcune tracce documentali. Queste in bilico tra tensione antropologica, teorica e politica, ci offrono la testimonianza dell'emersione e sopravvivenza di una tenzone cruciale per la cultura, l'arte e l'evoluzione del cinema tra le due guerre: l'incontro fisico del corpo organico con la macchina e dell'uomo con il dispositivo tecnologico¹. Rivolgo la mia indagine sui giovani e la pratica cinematografica del passo ridotto nelle sezioni cinematografiche dei Gruppi universitari fascisti (Guf), ovvero su chi nell'Italia tra le due guerre assunse per elezione il privilegio di «ogni esperienza, ogni nuovo tentativo nel campo cinematografico generale»², così come recitava l'articolo introduttivo al volume celebrativo pubblicato dal Cineguf Milano per i sette anni della sezione cinematografica. A partire dal 1934, la formazione di una competenza tecnica cinematografica viene progressivamente affidata alle strutture dei Cineguf. Le attività cinematografiche nei Guf vennero dapprima genericamente incoraggiate dal segretario dei Guf Achille Starace, nel corso del 1933, nella forma di un «apprendistato cinematografico» in seguito coercitivamente inquadrato all'interno dei Guf, per opera della Direzione Generale della Cinematografia nella persona di Luigi Freddi, a partire dal mese di Dicembre del 1934³. Tra il 1934 e il

¹ Su questi temi in relazione allo studio di caso qui presentato si veda anche A. MARIANI, *Regimi della competenza, passioni della tecnica*, «Fata Morgana», 2014 (23), pp. 89-96.

² ANON., *I sette anni del Cineguf Milano*, «Cineguf», 1941 (n° unico), p.7.

³ Per un quadro generale della materia e i rimandi alla bibliografia precedente si rimanda al contributo segnalato a nota 1 e a A. MARIANI, S. VENTURINI, *Sapessi com'è strano incontrare Poe a Milano*, «Bianco e Nero. Rivista quadrimestrale del Centro Sperimentale di Cinematografia», 2014 (579), pp. 49-61. Tra le fonti primarie L. CHIARINI, *Il cinema e i giovani*, «Lo Schermo», 1935 (1); G.F.C., *Attualità cinematografiche*, «Libro e Moschetto», 1933 (24 aprile), p. 4; ANON., *Nuova organizzazioni dei passi ridotti*, «La Stampa», 1934 (11 dicembre), p. 6 e F. SACCHI, *Nuovi indirizzi per il cinedilettantismo. Un esperimento interessante*, «Corriere della Sera», 1934 (12 dicembre), p. 6. Per una copia della comunicazione diretta a tutte le prefetture per l'organizzazione dei Cineguf: Archivio di

1943 i Cineguf diedero vita ad una produzione imponente di cortometraggi per lo più a passo ridotto, tra film di finzione e documentari, cui essi diedero il nome di «Cinema Sperimentale», con l'intento di marcare una definitiva distanza dal cinema dei dilettanti e amatoriale. Domenico Paolella, del Cineguf di Napoli, autore nel 1937 di quello che a tutti gli effetti può essere considerato un manifesto, una storia e un manuale sulla realizzazione del «film sperimentale», scriveva «La parola *sperimentale* ha perduto il suo antico valore, per essere appropriata ad una categoria più estesa, in cui il tentativo consiste proprio nella costruzione totale del film, in tutte le sue parti, di qualunque genere esso sia»⁴.

Gli obiettivi di questo contributo sono in un certo senso molteplici e tenterò di presentarli e trattarli con uguale esaustività, sebbene con questo articolo non si pretenda di andare oltre un primo quadro introduttivo e metodologico: da una parte interrogare la nozione di «sperimentale» così come si configura per la pratica cinematografica dei Guf e dunque la loro esperienza di «costruzione totale del film», dall'altra ricorrere alle tracce visuali backstage come modello euristico d'investigazione per pensare e informare l'impatto dell'ambiente esterno (il set) sull'utente/produttore d'immagini tecniche. Ricorrere ai materiali di backstage come «immagini di ritorno» significa per noi tentare di decifrarne il potenziale riflessivo, in senso insieme filosofico e fotografico, rivolgendo lo sguardo a quella situazione in costante dinamismo e mutamento che è il set cinematografico, non solo dunque nel profilmico ma anche nel prefilmico. I Cineguf hanno lasciato una grande quantità di tracce visuali di backstage, oggi rintracciabile nelle collezioni private di chi prese parte al movimento, ma anche nelle pubblicazioni gufine e nelle riviste maggiori: «L'eco del Cinema», in particolare, ma poi anche «Film», «Cinema», «Scenario», «Bianco e Nero».

Sul piano iconografico e filologico si tratta di un materiale complesso e intrigante, che può essere sussunto sotto diverse tradizioni: in primis certamente la pratica del fotoamatore abituato a farsi fotografare con l'apparecchio tecnologico di fronte al volto: un elemento spesso utilissimo anche per il ricercatore che può servirsi di queste tracce per riconoscere dall'anonimato la persona del fotoamatore all'interno di una collezione fotografica, dunque un'esplicita funzione deittica, identitaria e auto-rappresentativa⁵. (Fig. 1)

Stato di Udine, Gabinetto di Prefettura, busta 21, f.78: Pubblica sicurezza disposizione di massima fascicolo generale 1932-1933-1934, Comunicazione ai prefetti del Regno del 27 dicembre 1934, n°8200-94.

⁴ D. PAOLELLA, *Cinema Sperimentale*, Casa Editrice Moderna, Napoli 1937, p.13. Corsivo in originale nel testo

⁵ Sui temi dell'attestazione personale e dell'autorappresentazione si vedano almeno A.

In secondo luogo la fotografia di scena, questa di matrice industriale e in qualche modo evocativa del mondo scintillante dell'industria cinematografica (coinvolge più spesso gli attori che non l'operatore, ma è interessante perché vi si esprime anche il piano di un desiderio che avvolge di un'aura magica la funzione di questi materiali); infine la pubblicità e la pratica comune a più livelli per i fotografi professionisti di esporre l'equipaggiamento tecnologico di cui si dispone a fini commerciali⁶.

Vorrei tentare di rintracciarne però una loro specificità ravvisando al loro interno gli elementi fondamentali di quell'esperienza del dispositivo cinematografico che loro andavano chiamando «sperimentale», tentando di fornire una lettura problematica della loro funzione rappresentativa e auto-rappresentativa.

Sul piano metodologico vogliamo servirci dei materiali di backstage nella convinzione che questi siano la fonte che più efficacemente può tradurci la complessità di una pratica e quindi essenzialmente di un gesto, un movimento e l'esperienza che da essa scaturisce, che per i cinegufini era la «costruzione totale del film». Una delle definizioni che il mediologo tedesco Vilém Flusser dà della fotografia è esattamente la descrizione di un gesto, che Flusser ci restituisce come un movimento problematico per cui non esiste spiegazione di carattere causale soddisfacente: un movimento che va interrogato, esplorato⁷. Quello che emerge dalla fotografia di backstage dei Cineguf è un movimento che, «oltre a essere “guardato”, è anche e più esattamente fotografato, tipografato, cinematografato, e cioè trascritto in una visione che procede per pose e posizioni»⁸, una sequenza di oggettivazioni in cui lo sguardo di un soggetto osservatore cerca una distanza per così dire trascendente – una distanza che preluderebbe o invocherebbe una riappropriazione, come scrive Federico Leoni – ma è

CATI, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Vita e pensiero, Milano 2007, in part. pp. 99-106 e 113-121. Ancora imprescindibile su questo punto P. DUBOIS, *L'Atto fotografico*, QuattroVenti, Urbino 1996, in part. il capitolo 2.

⁶ La macchina da presa si carica di valori plastici ed estetici – intrinseci alle sue qualità materiali – che non vanno trascurati; gli anni tra i Venti e i Trenti sono quelli che Anty Pansera chiama del «protodesign», quando cioè si esprime «quel nuovo rapporto arte/industria, disegno/prodotto che comincia a toccare ambiti nuovi e tradizionalmente non interessati a instaurare un rapporto esplicito con il progettista (artista/architetto): una produzione in serie attenta dunque anche alle valenze di esteticità»; i nuovissimi modelli di macchine da presa leggere guadagnano un posto privilegiato nelle coloratissime fotografie pubblicitarie sulle riviste di settore. Si veda A. PANSERA, *Storia del disegno industriale italiano*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 36.

⁷ V. FLUSSER, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 39-49; ID., *Gestures*, Minnesota University Press, Minneapolis 2014, p. 14.

⁸ F. LEONI, *Habeas Corpus. Sei genealogie del corpo occidentale*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 74.

anche un soggetto che in quella situazione vi è completamente immerso: al centro della foto e della situazione c'è l'operatore e i tecnici. E questi nella foto non sono altro che corpi uniti a mezzi tecnologici. L'uomo con la macchina da presa sul set è un'immagine che attrae la curiosità dei gufani: la registrano, diffondono e riproducono assai frequentemente. È singolare che persino durante la mostra di scenografia allestita nel corso del loro primo convegno nazionale a Como nel 1936, i cinegufani non si limitino a ricostruire delle scenografie, ma vi ricreino dei set, includendo l'uomo con la macchina da presa. (Fig. 2)

Dunque da dove arriva questa loro urgenza rappresentativa? E cosa ci restituisce davvero?

A tutta prima, queste fotografie rappresentano la messa in scena dell'interrogazione incuriosita del corpo e della sua, chiamiamola per il momento con un termine generico, «interazione», con il mezzo tecnologico. (Fig. 3)

La rappresentazione del corpo e della tecnologia in queste foto ci porta ancora oltre: sono gli anni in cui le avanguardie che i cinegufani conoscevano molto bene esprimevano – e ricorro alle parole di Hans Belting nella sua antropologia delle immagini – «un concerto dove i corpi, come delle macchine viventi, suonano insieme a delle macchine vere e proprie»⁹; nella trattazione di Belting, poi, si mette in evidenza la perdita di un'immagine/concetto comune di corpo, per cui «gli artisti evocano la sua presenza mediante allusioni e perifrasi», perché «nel momento in cui viene meno la sicurezza del corpo, l'arte risolve le sue figure in esperimenti, parafrasi, fantasmi»¹⁰.

Dall'altra parte Dziga Vertov ci mostra e scrive di una macchina liberata finalmente dall'immobilità e che persegue funzioni e movimenti sempre più perfettibili: pensiamo alla «danza» della macchina da presa sul treppiede in *L'uomo con la macchina da presa* (1929). Ed è d'altronde in questa fase storica, la Modernità, che Vilém Flusser rileva giustamente il momento in cui le macchine diventano soggetti problematici e quindi interessanti: nuovo strumento per la ricerca scientifica ma anche strumento da ricercare, interrogare (diventa più rilevante il «come» della loro funzione che il «per che cosa?»). È ancora Flusser a intuire correttamente che al centro del set – lo stesso che osserviamo nelle immagini di backstage – c'è l'operatore che viene fotografato, «l'uomo con la macchina da presa» il quale sembra aver perso coscienza – e comprensione – di alcuni suoi movimenti, «by looking at his gestures, we can actually notice that

⁹ H. BELTING, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2011. Vi si evocano naturalmente le sequenze di *Ballet mécanique* (F. LÉGER, 1924).

¹⁰ Ivi.

he himself is not aware of some of his movements»¹¹. Da una prospettiva solo apparentemente diversa, Federico Leoni afferma che «solo un'umanità che ha perduto i suoi gesti [...] può e forse deve fare di essi l'oggetto di un sapere specifico e di una specifica verità oggettiva»¹²: è in questo senso che il corpo e ciò che viene mostrato di esso è posto sotto interrogazione e appunto «tipografato» nelle fotografie di backstage. Le tracce di lavoro dei cinegufini lasciano prova evidente della complessità di un tale incontro. Da una parte è certamente il corpo a dover scoprire nuovi movimenti e nuovi gesti, così tanto l'attore quanto l'operatore mettono in scena il loro complesso adattamento all'interno del processo: il corpo dell'attore, come quello dell'operatore che lo insegue con la macchina da presa mobile, agile e leggera a passo ridotto, sembrano disarticolare il loro corpo, producendo movimenti ripetitivi e schizoidi in un processo di complessa risposta al set e alle direzioni del regista. (Fig. 4)

Dall'altra la macchina da presa si presenta come essa stessa un corpo liberato, dinamico: un corpo da esplorare ed esporre, ma anche un corpo capace di movimenti. (Fig. 5)

Qui si ravvisa anche la tradizione iconografica pubblicitaria: la nuovissima tecnologia del passo ridotto a 16mm che viene ufficialmente standardizzata come formato ufficiale anche in Italia nel 1934. Sono gli anni in cui Walter Benjamin affronta la questione dell'incontro tra questi due sistemi che si mostrano problematici e dinamici in ugual misura.

Benjamin parla di una complessa «metabolizzazione», che egli condensa nell'immagine del «gioco» (come aveva già fatto Kracauer che però la leggeva più in termini di scommessa): nel gioco «la tecnica sottoponeva il sensorio umano a un *training* di tipo complesso»¹³, in un processo che Benjamin chiama di «innervazione», ovvero di «incorporazione» non distruttiva in cui effettivamente, come Miriam Hansen ha ben chiarito, i confini tra corpo e tecnologia sono più porosi e il complesso adattamento è reciproco¹⁴; l'uomo si trova così nella condizione di un «test meccanizzato» dove il rapporto dell'uomo col mezzo tecnologico si rivela in uno «spazio di gioco» in cui l'uomo esprime una nuova coscienza. Al centro di questo test, in Benjamin c'è soprattutto l'attore: Chaplin ne diventa la figura archetipica.

¹¹ FLUSSER, *Gestures*, cit., p. 75.

¹² LEONI, *Habeas Corpus*, cit., p. 67.

¹³ W. BENJAMIN, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in ID., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi, C-C. Härle, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 874.

¹⁴ M. B. HANSEN, *Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street*, «Critical Inquiry», 1999 (25), p. 313.

Ora, rileggere il contributo di Benjamin per concentrarsi sulla figura dell'operatore o del tecnico – il soggetto delle immagini di backstage – e non dell'attore né dello spettatore, comporta una serie di piccole forzature che certamente riconosciamo, ma che ci proponiamo di aggirare con gli argomenti proposti dal teorico tedesco Claus Pias. Discutendo i «doveri del giocatore di computer games»¹⁵ Pias riprende e aggiorna persuasivamente le nozioni di gioco e di test. Pias inquadra la riflessione questa volta dal punto di vista dell'utente, o meglio ancora e più esplicitamente dello *shooter*: il bambino con il joystick, per esempio. È una prospettiva certamente congeniale al nostro problema, perché anche il nostro operatore, il soggetto delle fotografie di backstage, è letteralmente uno *shooter*. Non solo: da questo punto di vista il set si configura certamente come uno spazio meccanizzato, ma anche letteralmente come un *network*, all'interno del quale dispositivi periferici ricevono e restituiscono segnali¹⁶. Questa visione ci offre la possibilità di leggere il set come sistema all'interno del quale la complessità è temporalizzata e la «costruzione totale del film» si traduce in una «economia di sincronizzazione», come la chiama Pias, dove ogni dispositivo periferico deve sottostare a una procedura, e in questo senso Pias richiama giustamente la disciplina del campo di battaglia dove non c'è spazio per la «coscienza personale»/etica e dove lo *shooter* deve necessariamente sottostare a un sistema di regole, pena la morte o il *game over* (se il parallelo disciplinare tra il soldato e il cineoperatore è fin troppo esplicito nella copertina del numero speciale di «Cineguf» che qui riproduciamo, questo va nella stessa direzione dell'idea del cineoperatore come chirurgo descritta da Walter Benjamin nel saggio sull'*Opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*: siamo dunque assai lontani – agli antipodi, anzi – dall'idea del cineoperatore mago/sciamano di Sol Worth e John Adair¹⁷). (Fig. 6)

Condizione di possibilità per il gioco, scrive Pias, è una perdita di coscienza. Non siamo così lontani dall'idea benjaminiana di «uno spazio elaborato inconsciamente» nell'inconscio ottico¹⁸, fondante quella «nuova

¹⁵ C. PIAS, *The Game Player's Duty: The User as the Gestalt of the Ports*, in *Media Archaeology. Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, a cura di E. Huhtamo, J. Parikka, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2011, pp. 164–183.

¹⁶ Sulla posizione di Pias e la figura dello *shooter*-osservatore si veda anche il recente S. WALBROU, *Résonances de l'observateur à travers la pratique des jeux vidéo*, in *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories*, a cura di A. Beltrame, G. Fidotta, A. Mariani, Forum, Udine 2015, pp. 167-176.

¹⁷ S. WORTH, J. ADAIR, *Through Navajo Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Indiana University Press, Bloomington 1975.

¹⁸ W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, in ID., *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei*

coscienza» nel *training*. Ma in questo caso ancora più esplicitamente e chiaramente corpo umano e tecnologia giocano e si estendono reciprocamente in un'oscillazione costante di tecnocentrismo e antropocentrismo: il corpo si modifica e deve rispondere per tempo alla macchina così come la macchina deve rispondere ai comandi dell'operatore e articolarsi secondo tutte le sue possibilità – finalmente «liberate» –; quest'ultima poi, riprendendo Flusser, sempre di più utilizza l'operatore/utilizzatore come feedback per migliorare le proprie possibilità perché – tornando a Vertov – è perfezionabile (si considerino, a partire dalla pubblicitaria, le sempre crescenti acclamazioni all'aggiornamento dei dispositivi: una tensione o frenesia che troviamo per l'attrezzatura del cineamatore, ma che pare la fase germinale dell'odierna parossistica corsa alla nuova generazione di *iPhone*). Il test dunque non è semplicemente meccanizzato, ma seguendo Pias, è un test di compatibilità. I tagli che possiamo osservare nella figura 6 sono scarti d'informazione ridondante nell'economia di sincronicità del set. L'attività di coordinamento e sintesi è allora cruciale come sottolinea Luigi Veronesi nel manuale tecnico pubblicato dal Cineguf di Milano *Note di cinema* del 1941¹⁹. L'importanza determinante e prioritaria delle procedure è confermato non solo dalla parcellizzazione delle istruzioni tecniche sulle riviste gulfine e di settore, ma anche dalla profusione dello sforzo teorico dei giovani gulfini (due i manuali pubblicati: i citati *Cinema Sperimentale* e *Note di Cinema*, dove vi si esprime un'ansia di testimonianza dell'incontro con la costruzione del film: Paolella dedica tre capitoli su dieci alla ricostruzione dettagliata della realizzazione di tre film «sperimentali»: *Arco Felice* (D. PAOLELLA, R. DEL GROSSO, 1935), *Cronaca o fantasia* (D. PAOLELLA, 1936), *Uno della montagna* (D. PAOLELLA, 1937), ricostruendo in forma narrativa il contesto e le vicissitudini produttive che hanno accompagnato la realizzazione). La «costruzione totale del film» alla base della nozione di «sperimentale» rimanda all'esperienza di questa complessa dinamica interattiva prima che a una ricerca formale o stilistica. In un contesto in cui il discorso sul film pare subordinato alla tentazione dominante di rimuovere il problema dell'incontro con il mezzo tecnologico dalla sfera dell'arte e la teoria esprime una sostanziale tecnofobia, come l'ha ben descritta recentemente Francesco Pitassio²⁰, le tracce *backstage*

media, a cura di A. Pinotti, A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 230.

¹⁹ A. GIOVANNINI, L. VERONESI, A. CHIATTONE, *Note di cinema*, Edizione del Cineguf, Milano 1942.

²⁰ F. PITASSIO, *Technophobia and Italian Film Theory in the Interwar Period*, in *Technē/Technology. Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use, and Impact*, a cura di A. Van Den Oever, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2014pp. 185-195.

della pratica sperimentale dei Cineguf ci traducono un' esplorazione appassionante del mezzo tecnologico (e uso il termine «passione» declinandolo dalla «passione della materialità» di Vivien Sobchack²¹).

Le tracce visuali di *backstage* restituiscono esplicitamente quei modi in cui i giovani delle sezioni cinematografiche dei Guf hanno inteso il senso dell' esperienza e della pratica cinematografica che stavano esplorando, la loro maniera di distanziare e, così, di 'avere' dei gesti e di avere più in generale il senso del mondo che doveva ospitarli, il cinema e la costruzione totale del film.

²¹ V. SOBCHACK, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2004.

Barbara Grespi (Università di Bergamo – Balthazar)

Cinema fotografato.

Film neorealisti e cultura fotografica nel dopoguerra italiano

Molte correnti della storia del cinema potrebbero essere ridefinite in modo significativo a partire dai loro rapporti con la fotografia. Le parabole dei due media si intrecciano spesso nel corso del Novecento e talora proprio la loro convergenza è alla base delle estetiche più innovative. È il caso del neorealismo italiano, maturato all'interno di quell'ampio processo di legittimazione estetica del documento foto-cinematografico che si compie nel corso degli anni Quaranta. In questo decennio, i tragitti delle due arti si intersecano a più livelli, e in un gioco di reciproche influenze. Da un lato l'affermazione internazionale del fotogiornalismo costituisce la premessa fondamentale per lo sviluppo di un cinema della realtà, dall'altro le fotografie di reportage si presentano sui rotocalchi in forme sempre più cinematografiche, impaginate in serie e associate spesso secondo logiche di montaggio. All'interno dell'universo cinematografico, inoltre, la fotografia penetra per la prima volta in modo massiccio: mentre il fotografo di scena diventa a tutti gli effetti parte della troupe, sviluppando per lo più uno stile autonomo nei confronti delle scelte di regia, il direttore della fotografia è sempre meno un professionista del mondo del cinema che impara a tradurre le proprie competenze fotografiche nel linguaggio dell'immagine in movimento e sempre più un fotografo *tout court* che sperimenta sul film il proprio modo di trattare l'immagine fissa. In questi anni, dunque, il filmico e il fotografico, guardando reciprocamente l'uno all'altro, mettono in questione le proprie basi espressive, con il risultato di un radicale rinnovamento dello sguardo.

Il cinema guarda la fotografia

André Bazin scriveva che nel neorealismo lo sguardo si sveste dei propri condizionamenti culturali e si addossa senza filtri alla realtà. Il che è senz'altro vero se si pensa ai noti filtri della retorica di regime. È anche

vero però che contemporaneamente nuovi «filtri» si interpongono: a metà degli anni Trenta il fotogiornalismo internazionale, e soprattutto americano, inaugura un repertorio di immagini della marginalità e dell'abbandono che costituiscono, se non un modello, una lezione di sguardo per i registi neorealisti, attirati dall'immediatezza del gesto documentario, a cui i rotocalchi stranieri davano grande rilievo¹.

L'influsso americano è contrassegnato da alcune tappe essenziali, che qui mi limito a riassumere²: il modello documentaristico della Farm Security Administration viene «tradotto» e adattato al contesto nazionale da una figura chiave nella mediazione fra cinema e fotografia, Federico Patellani, fotoreporter di «Tempo» (1939-1943) e membro di «Corrente», il gruppo milanese di artisti e scrittori a cui appartenevano anche Alberto Lattuada e Mario Soldati³. Nel rotocalco «Tempo» – il cui progetto editoriale è esplicitamente ricalcato su quello di «Life» – le formule americane del fotogiornalismo vengono applicate a soggetti italiani che anticipano con grande precisione quelli neorealisti, producendo un materiale visivo in sé già ibrido. Il cinema ne trarrà un immaginario al confine fra le due culture, reinterprestando ad esempio il topos dell'arrivo, tipico del cinema di Lattuada (*Il bandito*, 1946, *Senza pietà*, 1948), quello della strada nel nulla, presente in Visconti (*Ossessione*, 1943), o quello dell'infanzia «impri-gionata» nella povertà, tipico di De Sica (*Sciuscià*, 1946), che in *Miracolo a Milano* (1951) mette in scena persino un surreale *Dust Bowl* padano. Più in generale lo schema visivo attraverso cui si saldano figura e sfondo, corpi drammatici e contesti sociali, sembra desunto da una certa linea della fotografia sociale americana, che tratta il documento in chiave monumentale (anche in virtù di alcune scelte tecniche, come l'uso di grandi lastre che richiedono la messa in posa, riallacciandosi alla tradizione del ritratto

¹ Un recente studio dimostra la presenza del rotocalco straniero in Italia fra le due guerre. Cfr. *Forme e modelli del rotocalco italiano fra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti, I. Piazzoni, Istituto Editoriale Universitario, Milano 2009, p. 37 e segg.

² Ho sviluppato inizialmente il tema in B. GRESPI, *L'influenza della fotografia americana sul neorealismo cinematografico italiano*, «L'anello che non tiene. Journal of Modern Italian Literature», vol. 20-21, n. 1-2, Winter-Spring 2008, pp. 87-117, allargando poi la questione al più generale rapporto fra cinema e fotografia in B. GRESPI, *Italian Neorealism Between Cinema and Photography*, in *Stillness in Motion*, a cura di Giuliana Minghelli, Sally Hill, Toronto University Press, Toronto 2014, pp. 183-216. Sulla centralità della fotografia americana nel contesto italiano è fondamentale il contributo di E. TARAMELLI, *Viaggio nell'Italia del Neorealismo*, SEL, Torino 1995.

³ Patellani co-produrrà *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati (1941), pertanto era tutt'altro che estraneo al mondo del cinema, nonostante nel suo archivio non si trovino molti dati al riguardo.

in studio). È soprattutto questo trattamento del visibile a riecheggiare nel neorealismo, al di là della comparsa di alcuni topoi dell'immaginario americano, che ne rappresentano semmai il sintomo. L'intreccio di cronaca e mito, l'impossibile coincidenza di ritratto e immagine rubata che si percepisce in immagini come *Boys on the Road* di Hansel Mieth (1936) (Fig. 1), documento e icona dello spaesamento giovanile, costituisce ad esempio un evidente punto di riferimento per Lattuada. Nei film di Lattuada (Figg. 2, 3) queste inquadrature hanno scarsa funzionalità narrativa, pur essendo particolarmente insistite, per ricorrenza o durata (il primo piano di Carla Del Poggio incorniciato dal finestrino del treno ritorna molte volte nella sequenza di montaggio di *Senza pietà*, mentre in *Il bandito* il ragazzo sul vagone in arrivo ha la durata di un paesaggio). Scene come queste attivano una fruizione fotografica delle immagini che non è più solo questione di iconografia, ma anche di modalità e tempi della visione. David Forgacs mette in rilievo questo aspetto analizzando *Germania anno zero* (R. ROSSELLINI, 1948), esempio chiave dei processi di de-narrativizzazione tipici del cinema neorealista, e riconducibili proprio alla rivalutazione della dimensione fotografica del mezzo. I film neorealisti sono in parte «saggi fotografici che richiedono allo spettatore una particolare concentrazione visiva»⁴, la disponibilità ad esplorare minuziosamente le immagini, soffermandosi su ambienti, oggetti, gesti. Forgacs riconosce questo impianto fotografico nel film di Rossellini, unitamente alla specifica influenza della modalità europea del reportage, e in particolare dei molti reportage dedicati ai bambini danneggiati dalla guerra.

In sintesi, la questione fotografica nel cinema neorealista interessa almeno due livelli: da un lato un carattere dello sguardo, dall'altro le formule documentarie di riferimento. I due aspetti sono spesso intrecciati – come in Rossellini, probabilmente l'autore meno influenzato dal modello documentaristico americano e più in sintonia con la filosofia cartier-bressoniana dell'istante decisivo⁵ –, ma dipendono non solo dalla cultura visiva dei registi, bensì anche dal contributo dei direttori della fotografia, ciascuno con la propria storia pregressa. Otello Martelli, al lavoro su *Paisà* (R. ROSSELLINI, 1946) e *Riso amaro* (G. DE SANTIS, 1949), fu per molti anni cinereporter di guerra per l'Istituto Luce, e in questa veste perseguì per lo più un ideale fotografico legato all'istantaneità e alla drammaticità

⁴ D. FORGACS, *Photography and the Denarrativization of Cinematic Practice in Italy, 1935-55*, in *Between Still and Moving Image*, a cura di L. Guido, O. Lugon, John Libbey Publishing, New Barnet 2012, p. 249.

⁵ Ad associare lo sguardo di Rossellini a quello di Cartier Bresson è FORGACS, *Photography and the Denarrativization of Cinematic Practice in Italy*, cit., p. 248.

delle riprese. Aldo Tonti, che firma la fotografia di *Osessione*, nasceva invece come raffinato fotoreporter di attualità, mentre Aldo Graziati, in arte Aldó, direttore della fotografia di *La terra trema* (L. VISCONTI, 1948), *Miracolo a Milano* e *Umberto D* (V. DE SICA, 1952), era in origine un fotografo ritrattista con una lunga esperienza negli atelier parigini e una formazione iniziale nella pittura.

La convivenza di diverse matrici foto-documentarie nel cinema neorealista sembra tuttavia risolversi a un terzo e ultimo livello di pertinenza del fotografico: quello della fotografia di scena che, come vedremo, finirà per esaltare la dimensione monumentale di tutti i film del filone, anche di quelli vicini ad altre idee documentarie.

In quanto «traduzione» fotografica di un film, la fotografia di scena rappresenta di per sé un interessante caso di dialogo fra le due arti, che tuttavia in epoca neorealista acquisisce una valenza in più: essa costituisce il ritorno al fotografico di immagini transitate attraverso il cinema ma la cui origine concettuale, e spesso contingente, risiede nella fotografia. I casi concreti non mancano (*Sciuscìa*, che nasce come reportage fotografico)⁶, ma ad essere significativa è soprattutto la circolarità del processo: da un'estetica del documento fotografico al cinema neorealista e ritorno; il film «sviluppa» il reportage, e la fotografia di scena in un certo senso retrocede, riportando il cinema neorealista al formato fotografia.

Una dialettica simile si ritrova proprio in Rossellini, che affida a un film buffo e per lo più incompreso come *La macchina ammazzacattivi* (1952), la sua riflessione sui rapporti fra cinema e fotografia. Rossellini lo gira al termine della trilogia neorealista, tornando sui luoghi chiave del suo cinema, ma la gestazione è complicata: le riprese iniziano nel 1948, vengono interrotte più volte e concluse solo quattro anni dopo. La storia si ambienta sulla costa amalfitana, a Maiori, le cui viuzze e i cui personaggi strambi sono già stati teatro di *Il miracolo* (1948), ma soprattutto dell'episodio siciliano di *Paisà*: qui lo sbarco degli alleati è incorniciato dallo stesso scorcio di mare e monti che inaugura *La macchina ammazzacattivi*, dove peraltro il fatto storico viene rievocato proprio in relazione al paesaggio (durante l'arrivo in paese dell'imprenditore americano, ex soldato). Rossellini torna dunque dichiaratamente a filmare una realtà che ha già filmato, e questa idea del ricalco, della duplicazione dell'immagine affiora a più livelli. Il film racconta infatti la surreale storia di un fotografo, Celestino,

⁶ *Sciuscìa* è stato prima che un film, un fotoreportage sui bambini di Napoli realizzato da Pietro Portalupi per «Film d'oggi» e uscito nel giugno del 1945. Cfr. la riproduzione in *Sciuscìa di Vittorio De Sica. Letture documenti testimonianze*, a cura di L. Micciché, Lindau, Torino 1994, pp. 237-240.

che ri-fotografando le fotografie esposte nel suo atelier, uccide i soggetti in esse ritratti: nell'istantaneo tempo dello scatto, i corpi rappresentati si pietrificano nella posa della foto di partenza, trasformandosi in vere e proprie statue che la gente trasporta e ripone nelle bare come può.

Per la critica, Rossellini sta vivendo il suo primo periodo di crisi, sicché è facile pensare che questa favola autoriflessiva corrisponda semplicemente alla cattiva coscienza di un regista che sente di girare a vuoto, imbalsamando il proprio cinema, un tempo vivo. C'è probabilmente del vero, ma nel contempo il tema del fotografico sembra avere una propria specificità. Le statue-cadavere si presentano come una galleria di personaggi neorealisti messa insieme da un fotografo di scena non particolarmente bravo, e l'idea stessa del divenire rigidi, marmorei, rimanda al posare degli attori, immobilizzati dal fotografo dopo le riprese. Il sarcasmo di Rossellini potrebbe dunque essere rivolto, oltre che alla propria prosciugata vena creativa, anche alle immagini che hanno divulgato internazionalmente il neorealismo, irrigidendolo in emblemi tutto sommato poveri e riduttivi. Del resto al centro della storia troviamo il tema della realtà italiana vista da occhi stranieri, nello specifico americani, e stereotipata al punto da ridursi a un ridicolo bozzetto. L'immagine è divenuta una caricatura della realtà, la fiducia nei mezzi di riproduzione meccanica come strumenti di rivelazione del vero è sbiadita, persino illegittima: nel film la fotografia si rivela essere uno strumento del diavolo, benché di un «povero diavolo» (sic), un demonietto scalcinato che corrompe un buon uomo per fare carriera all'inferno, mentre il fotografo è un ingenuo che si limita a ricalcare altre immagini, producendo statue.

La fotografia guarda il cinema

La diavoleria di Celestino trasforma le immagini in movimento in immagini fisse: il cinema «retrocede» allo stadio di fotografia, l'attore a quello di modello. Il principio è lo stesso della fotografia di scena, che da un lato congela il flusso del film, costringendo gli attori a posare, dall'altro cerca di distillarne l'essenza, estraendo dalla molteplicità delle immagini un gesto, un'emozione, una relazione.

In un interessante saggio, Barbara Le Maître sostiene che la fotografia di scena opera all'insegna della «delocalizzazione», da un lato in termini letterali, dall'altro in termini estetici⁷. In quanto «mezzo di trasporto» del

⁷ B. LE MAÎTRE, *Le photographe du film, une histoire de décentrement*, in *Arts du spectacle*,

film, o di qualcosa del film, la fotografia di scena disloca l'opera in spazi alternativi alla sala cinematografica, e in condizioni di visibilità completamente diverse (la luce al posto del buio). Essa fa accedere il cinema a modi di esposizione che non gli sono propri, appartengono piuttosto a istituzioni come il museo o la stampa, e tutto ciò al prezzo di una seconda, metaforica de-localizzazione: la sottrazione del film al suo scorrere e il conseguente «rimodellamento» delle immagini in movimento.

Il rimodellamento in questione viene per lo più assimilato al gesto pittorico. Il fotografo di scena, scrive David Company, «condensa e distilla una sceneggiatura in un'immagine leggibile», e così facendo altera molti materiali.

«Gestures are altered, body positions are reorganized, and facial expressions are held. The lighting is perfected, wayward hair and clothing are groomed so as not to distract and the camera focus is pin sharp. Caught between cinematic flow and photographic arrest, the film still has a unique pictorial character»⁸.

Anche secondo Le Maître «le chemin qui conduit du film vers la photographie passe par la peinture»⁹, dato che tra i materiali che il fotografo deve plasmare, e in fondo costruire, assemblando più istanti, c'è anche il tempo. Può essere solo questione di piccoli scarti (uno slittamento del punto di vista), oppure di più complesse aggiunte e invenzioni (scene mescolate, set modificati)¹⁰, ma il passaggio richiede comunque un'operazione compositiva analoga a quella compiuta dal pittore.

Dando maggior rilievo alla «densità» di questo passaggio, e seguendo il suggerimento di Rossellini, si potrebbe invece sostenere che la tecnica del fotografo di scena si avvicini al gesto scultoreo: in un certo senso essa produce un «passaggio di stato» dell'immagine, per così dire da «liquida» a «solida»; le inquadrature fluide che compongono il film vengono compatte in una sola, più «massiccia» e compiuta dei fotogrammi di partenza, i quali infatti, essendo insaturi, non vengono quasi mai scelti ad emblema dell'opera. Si tratta di un gesto basato su forme, pose, volumi, e soprattutto su una specifica manipolazione della luce, materiale plastico primario, già in Lessing, della scultura.

métiers et industries culturelles. Penser la généalogie, a cura di L. Creton, M. Palmer, J.P. Sarrazac, Presses Sorbonne nouvelle, Paris 2005, pp. 137-144.

⁸ D. COMPANY, *Once More for Stills*, in *Paper Dreams. The Lost Art of Hollywood Stills Photography*, a cura di C. SCHIFFERLI, Steidl, Göttingen 2006, pp. 7-13.

⁹ LE MAÎTRE, *Le photographe du film*, cit., p. 99.

¹⁰ Si veda la testimonianza di P. ZUCCA, *Signe de mort et signe de vie*, in *Spécial photos de film*, a cura di A. Bergala, Cahiers du cinéma/Hors série, n. 2, 1978.

Questo aspetto scultoreo, indipendente dallo stile dell'autore, è in parte indotto dalle finalità commerciali della fotografia di scena, destinata a produrre immagini «cariche», capaci di farsi ricordare. Pur essendo anche tracce, documenti del film (e, nel caso delle foto di set, della sua realizzazione), le fotografie di scena ne sono innanzitutto emblema. E restano tali anche in epoca neorealista. Agli albori del filone in realtà non manca un importante tentativo di ripensarle in chiave documentaria, ma alla fine ad imporsi è per lo più il modello «scultoreo». Lo sperimentatore del periodo è Osvaldo Civirani, il primo a formarsi specificamente nell'ambito della fotografia di scena cinematografica, e in particolare nello storico laboratorio di Cinecittà gestito da Aurelio Pesce; Civirani era il più sensibile della sua generazione all'innovazione tecnologica e probabilmente il più interessato alle specificità della professione. Sul set di *Ossessione* egli raccoglie una sfida importante: tenta di adeguare al realismo dichiarato del film un altrettanto programmatico realismo fotografico. E lo fa innanzitutto passando dalla fotografia di cavalletto alla fotografia di reportage, che richiede l'abbandono dei grandi formati e l'impiego di macchine agili, fra le quali sceglie la Plaubel 6x9. Con un'attrezzatura leggera, per di più silenziata in modo da non disturbare il regista¹¹, il fotografo riesce così ad evitare di simulare le scene a posteriori, attraverso la ripetizione dei ciak, e scatta parallelamente alle riprese, «mentre» il film prende corpo¹². Ne risultano immagini che non condensano propriamente il film, semmai la sua apparizione parallela e congiunta al reale: le foto registrano insieme l'occhio che le produce e il suo oggetto. Le pose corporee diventano gesti in corso, movimenti in atto, fremiti dell'immagine percepibili anche all'interno di composizioni più definite, per effetto del fuori campo attivato dagli sguardi, oppure per la scelta di inquadrature ampie, che colgono anche il brusio di fondo dell'immagine. Come in Fig. 4, dove riaffiora il dato cronachistico (la cittadina di provincia, che non è più sfondo ma protagonista dell'immagine), o in Fig. 5, dove un paesaggio sospeso fra memoria americana e cronaca del paese assume un rilievo inedito in comparazione con il resto del corpus fotografico neorealista, che del paesaggio enfatizzerà maggiormente gli elementi simbolici (le rovine, il deserto, il ponte...).

La fotografia di scena neorealista, infatti, non fa immediatamente tesoro della lezione di Civirani. Ritroviamo uno sguardo simile al suo nella serie

¹¹ O. CIVIRANI, *Un fotografo a Cinecittà. Fra negativi, positivi e belle donne*, Gremese, Roma 1995, pp. 45-51.

¹² L'idea della fotografia di scena come «sguardo parallelo» non potrebbe essere intesa in senso più letterale. Cfr. B. DI MARINO, *Lo sguardo parallelo*, in ID., *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 155-163.

fotografica che Robert Capa ha realizzato – in veste semi-privata – sul set di *Riso Amaro*¹³, e per converso la serie «ufficiale» di foto di scena del film realizzata da Augusto di Giovanni va in tutt'altra direzione. Capa lavora per dieci giorni a fianco degli attori, realizzando un vero e proprio reportage sul film, o, se si vuole, una serie «moderna» di fotografie di scena, avente per oggetto il reale filmato. Tuttavia non saranno i suoi scatti a rappresentare il film internazionalmente, così come non sono le immagini alla Civirani a fissare la memoria del cinema neorealista. Il ricordo di *Riso amaro* è legato semmai all'immagine già divistica di Silvana Mangano, dea palustre che si staglia sola, in calze di lana e pantaloncini, sullo sfondo della risaia. Il celebre scatto di Di Giovanni è il frutto di un rimodellamento scultoreo, accentuato anche dall'apparizione della nuova diva, che richiede una precisa focalizzazione sul corpo. Ma anche nei film più «puri», non ancora contaminati dal clima del nuovo decennio, accade qualcosa di analogo.

La messa in scena dell'individuo nella cornice della Storia – di cui la foto della Mangano costituisce una versione «impura» – si rivela infatti una delle drammaturgie di base della fotografia di scena neorealista. Il giovane Edmund di spalle in mezzo alle rovine di Berlino, Anna Magnani in corsa al centro di una Roma vuota, presidiata dai nazisti, un padre e un bambino sotto la pioggia, nel mercato di biciclette di una borgata romana, i pescatori siciliani incastonati fra le pietre delle loro case e del loro paese: saldando i luoghi, fedelmente documentati, ai personaggi simbolo di una classe sociale e un momento storico, fissando i gesti più densi di pathos, anche all'interno di film che tendono a subordinare il racconto al fascino delle immagini «vere», la fotografia di scena traduce il neorealismo in una grande epica del documento, di cui *La terra trema* costituisce il vertice¹⁴. Nel film di Visconti, infatti, diverse spinte portano in questa direzione: il modello documentario americano, la drammaticità della fotografia di Aldo Graziati, la «mineralizzazione» finale operata da Paul Ronald, il fotografo di scena che Graziati stesso aveva formato sui set di Delannoy e Cocteau¹⁵.

¹³ Su storia e leggende legate all'episodio cfr. l'enciclopedico D. RETEUNA, *Cinema di carta. Storia fotografica del cinema italiano*, Falsopiano, Alessandria 2000, p. 153, che riporta anche la seguente dichiarazione di De Santis: «Capa era un mito che poteva stare alla pari con Hemingway».

¹⁴ Ma si noti anche che la fotografia di scena era per i fotografi italiani una modalità in sé affine al reportage all'americana. La pubblicazione delle foto di scena sulla rivista «Ferrania», edita dal 1947, nasceva, secondo il curatore Guido Bezzola, dal progetto di «aiutare [i nostri fotografi] a svecchiarsi, a liberarsi dal mero gusto della posa, del bel vaso di fiori per avvicinarli al clima del grande reportage americano, in cui il rapporto col cinema è chiaramente leggibile». Citato in RETEUNA, *Cinema di carta*, cit., p. 142.

¹⁵ R. ELLERO ET AL., *Aldó. Tra cinema e fotografia*, Comune di Venezia, Venezia 1987.

Aldo Graziati, fotografo d'atelier, della scena filmica e teatrale, e infine direttore della fotografia, è infatti l'altra grande figura di riferimento del periodo. I suoi scatti sui set francesi rappresentano una ri-lettura tradizionalmente fotografica, e sempre fortemente drammatica, delle immagini realizzate dai registi. Il suo metodo va nella direzione opposta a quella di Civirani, ovvero mira alla ricreazione totale della scena: alla fine delle riprese, Graziati riposiziona le luci e fa posare gli attori per ore, trovando nuovi gesti e nuovi schemi, ovvero imponendo ai divi un modo di recitare specifico per l'obiettivo fotografico, all'insegna dell'immobilità. Tornato in Italia, fotografa con queste tecniche lo spettacolo *Delitto e castigo* (1946), ridotto per il teatro da Gaston Baty e portato in scena da Visconti. È qui che Visconti lo scopre, offrendogli l'occasione di un salto di qualità: la direzione della fotografia di *La terra trema*. Il film diventa così un terreno di confluenza delle due professioni fotografiche del cinema, il *cinematographer* e il fotografo di scena. Anche da *cinematographer*, Graziati continua a lavorare sulla luce in chiave drammatica, attraverso l'uso di un bianco e nero fortemente contrastato, e per di più qui il suo tocco viene per così dire ricalcato dal fotografo di scena, l'allievo Paul Ronald¹⁶. Così, le inquadrature viscontiane scolpite dalla fotografia di Graziati divengono «oggetti minerali» attraverso l'intervento di Ronald, che aveva assorbito dal maestro l'idea dello scatto drammatico, anche se non aveva sposato il metodo della posa estenuante degli attori, era più rapido e discreto. Negli scatti di Ronald metà immagine è occupata dalla pietra (rocce, lastre, sabbia, sassi), metà dagli esseri umani, che sembrano incastonati da secoli, dall'eternità, entro quegli spazi domestici e quella cornice naturale, a formare un complesso minerale corpo-paesaggio. La serie fotografica è a tutti gli effetti monumentale, quasi un bassorilievo del film, dedicato alla memoria di una classe sociale e un paese.

Ma al di là dell'apice viscontiano, da quasi tutte le immagini dei film neorealisti vengono tratti emblemi fotografici. *Umberto D*, il cui *cinematographer* era ancora Aldo, questa volta al fianco di un fotografo di scena dallo stile molto diverso, come Angelo Pennoni, è il film matrice della seconda drammaturgia ricorrente nel corpus fotografico neorealista: l'emblema della solidarietà fra esseri viventi, simili o diversi (uomo e donna, giovane e vecchio, italiano e straniero, umano e animale, vivo e morto)¹⁷. Ritroviamo il

¹⁶ Paul Ronald. *Un fotografo francese nel cinema italiano*, a cura di A. Maraldi, Il Ponte Vecchio, Cesena 2003.

¹⁷ Si tratta di analisi iniziali e relative ai casi più noti; non considerano ad esempio le fotografie di scena di agenzia, ovvero della Foto L.I.F., impiantatasi a Roma intorno al 1947 per mano di Aurelio De Laurentiis, padre del futuro produttore Dino. La L.I.F. contattava i fotografi

gesto di intesa fra un bambino e un soldato di colore in *Paisà* (una delle foto più diffuse), la fratellanza di due bambini sulla strada in *Sciuscià* (a cavallo, dietro le sbarre, sulla strada, seduti a pensare...), la complicità di due donne allo sbando in *Senza pietà* (l'intesa di Carla Del Poggio e Giulietta Masina), il legame fra un trovatello e un'anziana contadina in *Miracolo a Milano* (la processione funebre nella nebbia, in cui il bambino segue la bara della vecchia trasportata da un calesse). Al vertice di questo modello drammaturgico – anche se non cronologicamente all'origine – si colloca appunto l'abbraccio fra un pensionato e un cane in *Umberto D.*

In questa celebre fotografia di scena Umberto tiene fra le braccia il cane Flaik (Fig. 6). Lo scatto consiste semplicemente in una re-inquadratura del gesto dell'attore, astratta dal contesto narrativo e ri-recitata da Carlo Battisti. Nel film, l'abbraccio è l'esito di una forte emozione: uscito dall'ospedale, Umberto torna all'albergo in cui viveva e scopre non solo che la sua stanza è in via di demolizione, ma anche che la proprietaria ha fatto scappare Flaik; Umberto si mette a cercarlo disperatamente e finisce al canile; durante la visita al mattatoio, la paura di averlo perduto per sempre cresce, ma per fortuna, quando Umberto è ormai sconcolato, Flaik viene scaricato da un'auto dell'accalappiacani. Per costruire l'intensità emotiva del momento, ovvero il tramutarsi di un sentimento nel suo opposto, il montaggio cinematografico frammenta la scena in quattro inquadrature: alla mezza figura di Umberto disperato, succede un campo lungo in cui il lugubre sfondo del canile incornicia la corsa dell'uomo verso l'animale, dopo di che arrivano due primissimi piani, uno di Flaik, l'altro di Umberto, a esaltare il sollievo e la gioia di entrambi (Figg. 7a, 7b, 7c).

La fotografia di scena al contrario rimodella l'azione tralasciando la curva di emozioni per fissare e rifinire lo stato finale. Pennoni arriva dopo le riprese di De Sica, di cui sfrutta luci e atmosfere, e tradizionalmente richiede all'attore una seconda performance, questa volta nella strada vuota: l'accalappiacani sparisce e se non fosse per la sagoma scura a terra – verosimilmente l'ombra della vettura con cui è arrivato Flaik – non si percepirebbe la minima traccia di quanto è accaduto. In lontananza, sulla porta, si distingue a malapena un uomo in divisa, che solo chi ha memoria del film può riconoscere come guardia del canile; sembra infatti più semplicemente un agente che presidia la città in fermento. Le correzioni scenografiche rimuovono (o sfumano) il pericolo corso da Flaik con il risultato di una minor

free lance, li inviava sul set dei principali film in corso e li accoglieva per sviluppo e stampa dei negativi nel proprio laboratorio fotografico di qualità, imponendo una certa uniformità stilistica e una scala di grigi per genere. Era diretta da Cesare Barzacchi, ex fotografo di fiducia di Leo Longanesi nel pionieristico rotocalco «Omnibus».

intensità emotiva del gesto rappresentato, ma anche di una sua più ampia qualità narrativa. Nello scatto di Pennoni, Umberto è un uomo anziano, povero ma dignitoso, persino elegante; la sua è una storia di solitudine in una città svuotata dalla fame, ma anche una storia di rispetto per i più deboli, condensata nel gesto di inginocchiarsi davanti a un cane, l'unica creatura più diseredata di lui. La re-inquadratura di Pennoni, che elegge una scena a chiave di lettura del film, corregge il senso di immediatezza e imperfezione tipico dello stile neorealista, creando un'immagine più classica, che spinge il dato narrativo verso una dimensione simbolica e universale.

Stefania Parigi (Università Roma Tre)

Antonioni: «Io sono una macchina fotografica»

Alla fine degli anni Cinquanta risale la breve esperienza di Antonioni nel campo della regia teatrale. Forse non è un caso che una delle tre commedie messe in scena – con scarso successo – durante la stagione 1957-1958 sia *I am a camera* di John Van Druten, tratta da un romanzo di Christopher Isherwood, *Addio a Berlino*, del 1939.

«Io sono una macchina fotografica – scrive Isherwood – con l’obiettivo aperto; non penso, accumulo passivamente impressioni. Registro l’uomo che si rade alla finestra di fronte e la donna in kimono che si lava i capelli. Un giorno tutto ciò dovrà essere sviluppato, attentamente stampato, fissato»¹.

Antonioni, dal canto suo, ha sempre sostenuto che l’atto di guardare costituisce la sua occupazione prevalente, stringendo in un unico nodo la vita e il lavoro. «Io dormirei – ha dichiarato – con la macchina da presa a fianco, per documentare ciò che avviene mentre sono assente, nel sonno: e anche cosa succede a me»². *Fare un film è per me vivere* è un’affermazione che torna di continuo nelle sue riflessioni, prima di essere esemplarmente apposta come titolo alla raccolta dei suoi scritti, curata da Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi all’inizio degli anni Novanta.

Guardare e vivere sono, dunque, due atti inscindibili: ce lo testimoniano anche i protagonisti dei suoi film, sempre impegnati nelle avventure della visione, talvolta dotati degli strumenti di registrazione dell’immagine, come il fotografo di *Blow-up* (1966), il reporter di *The Passenger* (1974), il regista di *Identificazione di una donna* (1982) o quello di *Al di là delle nuvole* (1995).

Ma, al di là della tensione autoriflessiva presente nei racconti e nelle dinamiche formali, il cinema di Antonioni trova il proprio segno battesimale

¹ C. ISHERWOOD, *Addio a Berlino* (1939), trad. it di Maria Martone, Garzanti, Milano 1966. Su Antonioni regista teatrale si veda F. VITELLA, *Michelangelo Antonioni drammaturgo: «Scandali segreti»*, «Bianco & Nero», 563, gennaio-aprile 2009, pp. 79-93.

² *Dieci domande*, conferenza stampa in occasione della presentazione di *Cronaca di un amore* a Parigi, 27 marzo 1985, in M. ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, a cura di C. di Carlo e G. Tinazzi, Marsilio, Venezia 1994, p. 203.

nell'intensificazione dello sguardo prodotta dall'immagine registrata. *Gente del Po* (1943-1947) nasce da una serie di fotografie con cui egli correda il suo famoso articolo del 1939 *Per un film sul fiume Po*³. Fissate dall'obiettivo, le cose inevitabilmente si trasformano in immagini, che diventano strumenti di lettura del mondo.

«Le stesse cose – scrive Antonioni nel 1964 – reclamavano un'attenzione diversa, una suggestione diversa. Guardandole in modo nuovo, me ne impadronivo. Cominciavo a capire il mondo attraverso l'immagine, capivo l'immagine. La sua forza il suo mistero». E aggiunge, sempre riferendosi a *Gente del Po*: «Tutto quello che ho fatto dopo, buono o cattivo che sia, parte da lì»⁴.

Gli esordi di Antonioni, come buona parte dei film neorealisti, consistono nel ridare all'immagine una predominanza assoluta sulla narrazione riportando il cinema alle sue origini di fotografia animata, di osservazione prolungata di una quotidianità continuamente straniata dal processo di riproduzione. L'illusione realistica della fotografia diventa il luogo di un'interrogazione costante sul mondo, sul senso o sulla sua mancanza. Al medium fotografico, inglobato da sempre in quello cinematografico, si riconosce una nuova attualità e pregnanza. Secondo la logica degli anacronismi teorizzata da Didi-Huberman, il dispositivo fotografico si innesta su quello cinematografico come un'antica matrice, in parte dimenticata⁵. Questo atteggiamento comporta quell'attività di ri-mediazione, messa in luce da Bolter e Grusin, che coinvolge e anima gli scambi continui e le riscritture reciproche tra cinema e fotografia⁶.

In Antonioni l'esaltazione della natura fotografica dell'immagine cinematografica si manifesta, oltre che in una particolare sensibilità luministica, nella durata dell'inquadratura e nei suoi famosi «tempi morti», ossia nel privilegio dei momenti privi di azioni narrative, in cui il guardare prevale sull'agire. L'immagine è una «superficie» di cui ogni centimetro è significativo sia per l'autore che la costruisce sia per lo spettatore che la riceve.

«Se si sposta un oggetto in un'immagine – ha affermato Antonioni – non è soltanto una questione di forma, è una questione molto

³ M. ANTONIONI, *Per un film sul fiume Po*, «Cinema», 68, 25 aprile 1939, pp. 254-257.

⁴ ID., *Prefazione*, in ID., *Sei film. Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Einaudi, Torino, 1964; poi in ID., *Fare un film è per me vivere*, cit., pp. 63-64.

⁵ Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Editions de Minuit, Paris 2000; trad. it. di S. Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

⁶ Cfr. J.D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, The Mit Press, Cambridge-London 1999; trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, prefazione e cura di A. Marinelli, Guerini, Milano 2002.

più sottile, che investe il rapporto delle cose con l'aria, delle cose con il mondo. Il mondo è il concetto che è sempre presente in un'immagine. Il mondo di quelle cose che si vedono e il mondo di tutto quello che c'è dietro»⁷.

L'immagine chiede, dunque, di essere esplorata, di darsi in «lettura». La sua leggibilità, messa in luce da Deleuze⁸, è legata al suo carattere sintomatico, al suo rimandare a una faccia nascosta. Per Antonioni – come per Vertov – l'occhio meccanico è più sensibile dell'occhio umano, non solo nel senso che vede più intensamente ma nel senso che problematizza l'atto visivo, rendendoci consapevoli di quanto sia «difficile vedere ciò che abbiamo davanti agli occhi», secondo le tesi di Wittgenstein citate da Antonioni in un'intervista del 1985⁹.

Questo fermarsi sulla superficie delle immagini implica una concezione della visione ancorata alla durata dello sguardo, che sosta e si muove come sul piano di un quadro pittorico o di una fotografia, per farne una sorta di autopsia, facendo emergere il non visto, il perduto, il remoto, l'assente. Gianni Celati, in un folgorante intervento su *L'avventura* (1960), parla di «indugio» dello sguardo che registra il «tempo che passa»¹⁰. Il fluire del tempo, che è una sorta di vero e proprio fondale eidetico del cinema di Antonioni oltre che della narrativa di Celati, è dato dalle pause narrative, dal muoversi dello sguardo al di là del racconto, dalla sua autonomia rispetto alla narrazione. L'evento non è il fatto che accade ma la captazione visiva e sonora della trama del mondo in cui siamo immersi, composta di vuoti, di domande, di insignificanze, di mistero.

«Vedere – scrive Antonioni – per noi è una necessità. Anche per il pittore il problema è vedere. Ma mentre per il pittore si tratta di scoprire una realtà statica, o anche un ritmo se vogliamo ma un ritmo che si è fermato nel segno, per un regista il problema è cogliere una realtà che si matura e si consuma, e proporre questo movimento, questo arrivare e proseguire, come nuova percezione. Non è suono: parola, rumore, musica. Non è immagine: paesaggio, atteggiamento, gesto. Ma un tutto indecomponibile steso in una sua durata che lo

⁷ M. ANTONIONI, *La storia del cinema la fanno i film*, in *Parla il cinema italiano*, a cura di A. Tassone, Il Formichiere, Milano, 1979; poi in *Id.*, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 188.

⁸ Cfr. G. DELEUZE, *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Editions de Minuit, Paris 1985; trad. it. *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989, pp. 34-35.

⁹ Intervista apparsa in «Positif», 292, giugno 1985; poi in ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 205.

¹⁰ G. CELATI, *La veduta frontale. Antonioni, l'avventura e l'attesa*, «Cinema & Cinema», XVI, 49, giugno 1987, pp. 5-6.

penetra e ne determina l'essenza stessa. Ecco che entra in gioco la dimensione del tempo, nella sua concezione più moderna»¹¹.

Scegliendo per *L'avventura* una «cadenza più simile a quella della vita»¹² (e al suo disordine) che a quella lineare imposta dal canone narrativo, Antonioni si situa nello spettro dell'immagine-tempo teorizzata da Deleuze, la quale è insieme attuale e virtuale, in quanto contiene il presente e il passato, la percezione e il ricordo. «Il tempo – afferma Deleuze seguendo le tesi di Bergson – si sdoppia a ogni istante in presente e passato, presente che passa e passato che si conserva»¹³. Da qui deriva quel senso di attesa che secondo Celati accompagna l'indugio del gesto di guardare nel cinema di Antonioni. Mentre l'occhio si ferma o erra in un vagabondaggio dentro l'inquadratura, il tempo, che reca le tracce del passato, vibra verso il futuro, in un incessante cambiamento. Anche se è la narratività, più che il movimento – come ricorda Metz citato da Deleuze¹⁴ – a distinguere l'immagine fotografica da quella cinematografica, la durata dello sguardo porta in primo piano il passaggio del tempo di contro al blocco temporale della fotografia, al suo precipitare ineludibile in un passato, che può essere riattivato e presentificato soltanto dallo spettatore. Mentre la fotografia congela il passato in uno scatto funebre, il cinema, secondo la celebre frase di Cocteau, è la morte al lavoro, ovvero ci mostra il continuo trapassare da un istante all'altro, il morire come una sorta di flusso estatico.

Anche le inquadrature fisse dei film, che sembrerebbero le più vicine alle fotografie, appaiono a Deleuze distinguersi in modo radicale da queste ultime, in quanto diventano immagini dirette del tempo. Deleuze cita al proposito le nature morte di Ozu¹⁵, ma il discorso è perfettamente applicabile anche alle nature morte di Antonioni, alle sue immagini-quadro che usano la pittura esattamente come la fotografia, in quanto dispositivi sottomessi alla pressione temporale e perciò scardinati, rivisitati in una chiave di riappropriazione e insieme di conflittualità.

Il cinema di Antonioni è esemplare nel mostrare la dialettica continua tra fissità e divenire soprattutto nelle immagini di paesaggio, che accolgono le sottili vibrazioni della luce e dell'aria, le quali portano dentro l'immagine

¹¹ M. ANTONIONI, *Il «fatto» e l'immagine*, «La Stampa», 6 giugno 1963; poi in ID., *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 50.

¹² Intervista apparsa in «Cahiers du Cinéma», 342, dicembre 1982; trad. it. in ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere*, cit., p. 332.

¹³ DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., p. 97.

¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 28-29.

fotografica il pulsare dell'atmosfera e rompono il suo mutismo con i rumori dell'ambiente. Pur essendo uno dei registi più 'silenziosi' della storia del cinema, in quanto meno legato ai dialoghi e alla musica di commento, egli mette in moto nell'immagine, insieme alle risonanze del tempo, quelle dello spazio attraversato dal tempo che lo incide. Il vento, per esempio, è uno dei motivi ricorrenti delle sue inquadrature: lo stesso vento che stupiva gli spettatori dei primi film di Lumière.

Un'altra icona chiave dei suoi film è la veduta dalla finestra. Essa rimanda sia all'archetipo della fotografia (si pensi ai primi esperimenti di Niépce e Daguerre¹⁶) sia a una figurazione già ricorrente in pittura e concettualmente assai densa e stratificata. Al di là dell'evidente procedimento di *mise en abyme*, la finestra porta sempre nel film la proiezione dello sguardo verso il mondo e, contemporaneamente, il suo imprigionamento nei limiti del quadro, creando un cortocircuito tra astanza e distanza, tra presenza e assenza, tra libertà e limiti del vedere, che non vengono superati neppure dall'attivazione continua di un fuori-campo sempre pronto a divenire campo, senza abbandonare la logica della segregazione. Mi riferisco ai procedimenti di rovesciamento dello sguardo diretto dall'interno all'esterno della finestra e poi dall'esterno all'interno in alcune inquadrature di *L'eclisse* (1962), dove la modalità di incorniciamento riguarda sia il visibile racchiuso nel vano della finestra sia gli oggetti ridotti a nature morte e la presenza ossessiva di fotografie come quadri di vita passata, che rimandano a un tempo perduto o mitico. Le fotografie in quanto componenti sceniche, del resto, inaugurano sotto questo segno l'esperienza cinematografica di Antonioni, occupando la prima inquadratura di *Cronaca di un amore* (1950).

La fenomenologia antonioniana si manifesta quasi sempre in forme congelate, attraverso soglie che non possono essere varcate o che non conducono da nessuna parte. Da *L'avventura* a *Il deserto rosso* (1964), fino a *The Passenger* e oltre, lo sguardo dalla finestra assume quasi una dimensione di filosofia del vedere in quanto rimanda a una sorta di derealizzazione del mondo esterno ridotto a un'immagine incorniciata, come nei due famosi dipinti di Magritte intitolati *La condition humaine*. La penultima, celeberrima, inquadratura di *The Passenger* è esemplare a questo riguardo: con un gesto di atletismo la macchina da presa forza i limiti della finestra e vaga all'esterno per ritornare, dopo un giro di 360 gradi, all'interno. Il suo è un movimento estatico, in senso eizenstejniano: un salto mortale, anche letteralmente, che metaforizza il passaggio dalla vita alla morte

¹⁶ Mi riferisco alla prima fotografia di Nicéphore Niépce, *Le Point de vue de la fenêtre* (1826-27) e al celebre dagherrotipo di Louis Daguerre, *Boulevard du Temple* (1838).

nell'indifferenza del mondo circostante. Il trapasso dell'esistenza viene così riaccomodato all'inerzia della registrazione cinematografica, che, con il suo quasi fantasmagorico dinamismo, approda al vuoto, al nulla.

Julio Cortázar nel racconto *Le bave del diavolo*, a cui si ispira *Blow-up*, attribuisce alla fotografia la qualità di un ricordo pietrificato, «in cui – scrive – non mancava nulla, nemmeno e soprattutto il nulla, che era in verità ciò che aveva fissato la scena»¹⁷. A questo nulla tende anche l'immagine cinematografica per Antonioni: essa è, come la fotografia, un'impronta, una traccia del mondo che, mentre mette in rapporto con la realtà, ne provoca il dissolvimento. Attraverso l'immagine registrata si ha l'impressione di stare dentro le cose, di avvicinarle per contatto e, nello stesso tempo, di allontanarsi senza rimedio da esse.

L'indifferenza dell'obiettivo viene manipolata dallo sguardo soggettivo e dalla sua conformazione, che è il risultato di tensioni personali e culturali. Sottratta a ogni logica mimetica e drammaturgica, l'immagine di Antonioni è un modo per esprimere la propria visione del mondo, attingendo anche alla «straordinaria possibilità di mentire» che egli attribuisce allo strumento di registrazione. Poiché perfino la menzogna può essere il «riflesso di un'autenticità da scoprire»¹⁸. «Osservando un fenomeno lo si modifica – sono ancora parole di Antonioni –, la particella che cerchi di fotografare cambia percorso. In altre parole, l'osservazione della realtà non è possibile se non a livello poetico»¹⁹.

L'immagine lavora sempre sulle apparenze e si costituisce polisemicamente come stratificazione di apparenze, come indiscernibilità – secondo Deleuze – di oggettivo e soggettivo, di reale e immaginario, di fisicità e pensiero²⁰.

«Noi sappiamo – afferma Antonioni – che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto questa un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà»²¹.

È questa la filosofia dello sguardo che guida *Blow-up* e l'ingrandimento fotografico che ne è alla base. Sfogliando i veli delle apparenze, non rimane che l'informe della materia. «Se ingrandisco – scrive Roland Barthes in *La*

¹⁷ Cfr. J. CORTÁZAR, *Las armas secretas* (1959), trad. it. *Le armi segrete*, Einaudi, Torino 2008, p. 66.

¹⁸ M. ANTONIONI, *Prefazione*, cit., p. 59.

¹⁹ ID., *La storia del cinema la fanno i film*, cit., p. 179.

²⁰ Cfr. DELEUZE, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 17-18.

²¹ M. ANTONIONI, *Prefazione*, cit., pp. 61-62.

camera chiara –, non faccio altro che ingrandire la grana della carta, disfo l'immagine a vantaggio della sua materia»²². Più ci si avvicina alla sostanza bruta dell'immagine più si sconfinava nell'astrazione. La scoperta di un cadavere fotografato, avvenuta seguendo le stesse dinamiche di uno scienziato che osserva un oggetto al microscopio, può assumere così le forme di un quadro astratto, come dice uno dei personaggi di *Blow-up*. La ricerca del senso ha soltanto questo resto: una misteriosa, vibrante superficie di punti, di particelle che non si stabilizzano in una fisionomia riconoscibile e rassicurante, ma continuano a fluire, a trasformarsi e a scomparire. Al congelamento del dato sensibile compiuto dall'immagine fotografica si oppone il movimento incessante delle cose e dei corpi. La realtà sfugge, dunque, non soltanto perché nessun strumento può acchiapparla, ma perché è in continuo divenire. Essa è un vuoto e un mistero, nel suo quasi magico animismo. Non a caso Antonioni denominerà montagne e pianure incantate le sue opere di pittore, realizzate applicando a degli acquarelli lo stesso procedimento d'ingrandimento fotografico e di astrazione di *Blow-up*.

L'attenzione alle tecnologie, giudicate sempre insufficienti rispetto alle aspirazioni, e il vivace confronto con le arti e i media contemporanei, conferiscono ad Antonioni la figura, più che di un semplice regista cinematografico, di un complesso artista visuale capace di far dialogare non soltanto il cinema con la fotografia, ma con l'arte informale o l'arte pop, con le sperimentazioni dell'avanguardia, con le nuove possibilità offerte dall'elettronica e dal laser, con le performance del video. Immerso in una sorta di continua proiezione fantascientifica, egli percepisce in maniera acuta la forza totalizzante e la violenza dell'immagine, manifestando una coscienza del medium e dell'ibridazione dei media che lo fa protendere costantemente verso gli scenari del futuro: sempre superiori, del resto, a qualsiasi prefigurazione.

²² R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Editions du Seuil, Paris 1980; trad. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 100.

LA CORPOREITÀ DEL MEDIUM

Bruno Roberti (Università della Calabria)

Pasolini: grafie del corpo

1.

«Propongo qui una specie di sintesi riflessiva sui *fondamenti* della fotografia, insieme sull'*immagine* e sull'*atto* che la definisce, e senza che si possano dissociare l'una dall'altro. Poiché la fotografia [...] non è solamente un'immagine prodotta da un atto, è anche, prima di tutto il resto, un vero atto iconico "in sé", è consustanzialmente un'*immagine-atto*». (Philippe Dubois)

In esergo al capitolo dedicato all'*Atto fotografico (pragmatica dell'indice ed effetti d'essenza)*¹ nel libro omonimo di Philippe Dubois si riporta il passo di uno scritto di Denis Roche, poeta-fotografo (ma direi anche pensatore), da cui estraggo quanto segue:

« [...] Bisogna andare a vedere più da vicino, a ficcare il naso nel momento in cui avviene l'azione, e non nel prodotto di questa azione [...] nel terrore del momento ineluttabile in cui l'indice ricurvo e rigido fa scattare il dispositivo di scatto o fa lanciare nello stesso tempo un lampo elettronico [...] nella brutalità d'un colpo di pollice che fa, scatto dopo scatto, progredire una pellicola quadro dopo *quadro*, ciò che è ben risentito dai muscoli della falange... in ciò che pesa tra le due mani, tenuto ad altezza d'occhio, o sul ventre, o a braccia tese; deposito di sapere & di tecnica, tiro incrociato necessario, questione di tempo e di morte, materia primaria più precisa di quanto lo sia mai stata ogni teoria...»²

Scritto nel 1978 e intitolato originariamente *Entreè de machines*, prefazione a *Notre Antefixe*, il pezzo viene ripreso di nuovo in un'opera di Roche del 1982 *La Disparition des luccioles (reflexions sur l'acte photographique)*³, dove non solo vi si inscrivono le esperienze di poeta-fotografo, ma nel

¹ P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, Quattro Venti, Urbino 1996, p. 59.

² Ivi.

³ D. ROCHE, *La Disparition des luccioles: Reflexions sur l'acte photographique*, Ed. de l'Etoile, Paris 1982.

titolo si rende esplicito omaggio a un poeta assassinato sette anni prima, un poeta che è anche cineasta, e il cui corpo di poeta-cineasta fu tra i più fotografati della storia del cinema italiano: Pier Paolo Pasolini. Pasolini nell'anno della sua morte aveva pubblicato in febbraio sul «Corriere della Sera» un articolo *Il vuoto del potere in Italia*⁴, ripreso poi in *Scritti Corsari* con il titolo diventato celebre di *Articolo sulle lucciole*, lamentazione, *complaint sur le tombeau*, in *articulo mortis* delle lucciole, scomparse a suo dire dal territorio italiano sotto la luce spietata e feroce dei riflettori di un fascismo quotidiano e annientante. Lucciole insegue, viste, amate da Pasolini fin da ragazzo quando, come racconta in una lettera di 34 anni prima a Franco Farolfi, vedeva nelle «notte illuni» «una quantità immensa di lucciole, che facevano boschetti di fuoco dentro boschetti di cespugli, [...] si cercavano con amorosi voli e luci [...]»⁵.

Altri 34 anni dopo il lamento funebre pasoliniano Georges Didi-Huberman, psicostorico delle immagini, pubblica un libro, anch'esso divenuto esemplare, che non solo rovescia il titolo del libro di Roche in *Survivance de luccioles*⁶ ma rilegge 'in trasparenza' Pasolini, e il rapporto di Pasolini essenzialmente con la luce, come metafora in atto, come epitome di un passaggio dall'inferno apocalittico della distruzione, bagliore accicante, all'intermittenza delle sopravvivenze e della stessa possibilità delle immagini «malgrado tutto», emergenti come lucciole e intermittenti luci danzanti dal fondo oscuro del lutto per l'arcaico, nel baluginante presente di un *remonter*, di un 'rimontare' il tempo «in atto» nel doppio senso di risalire la corrente del tempo e di smontare e rimontare tempi diversi. Ora questo «rimontaggio in atto» del tempo come intermittenza luminosa è precisamente una prerogativa dell'«atto fotografico», atto non solo dello sguardo ma dell'intero corpo, movimento che pone in gioco il corpo come segno vivente e come traiettoria danzante sull'abisso del tempo. Ciò che in questo breve intervento cercherò di mostrare è come il poeta-cineasta in alcuni «atti visuali» (ci riferiremo a due di questi) dell'ultimo anno della sua vita, metta in gioco, in una azione vivente in cui il fotografico insiste come «atto ultimativo» e insieme sospeso su una apertura interminabile, il suo stesso corpo, la stessa grafia del proprio corpo. Pasolini compie questo atto in modo tale da rovesciare, in certo modo smentire, la sua

⁴ P.P. PASOLINI, *L'articolo delle lucciole (Il vuoto di potere in Italia)*, «Corriere della Sera», 1° Febbraio 1975, poi in ID., *Scritti Corsari*, Garzanti, Milano 2000, pp.128-134.

⁵ ID., *Lettera a Franco Farolfi*, in ID., *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p.37.

⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, Editions de Minuit, Paris 2009 (tr.it. *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010).

voglia di sparizione, simmetrica al dolore e al lutto dell'altra sparizione, quella degli uomini-lucciole, delle immagini-lucciole, dei saperi-lucciole (per riprendere alcune dizioni di Didi-Huberman), vittime del genocidio culturale e della mutazione antropologica, vista anzitempo da Pasolini, in una anticipazione apocalittica della panoplia infernale che oggi tutti ci travolge. Un rovesciamento che si compie in mutaci immagini, in un atto muto attraverso cui il corpo pasoliniano (inteso anche come corpus poetico), la sua grafia intermittente di luce, diventa *survivance*, persistenza vivente nelle falde montanti del tempo (del resto i due progetti estremi di scrittura di Pasolini, *La divina mimesis* e *Petrolio* altro non sono che grafie corporali, tracce che si spingono nell'oscurità, nell'inferno, nella notte del tempo, per trarne intermittenze mutanti di luce, lacerti smontati e rimontati che non a caso prevedevano, alla stessa stregua del testo scritto, inserti, iscrizioni fotografiche, o comunque materiali eterogenei, tutto un immaginario eteroclitico, che voleva, per sua stessa ammissione, essere un mistero in atto, una sorta di rituale che implicava tutto intero il suo corpus psicofisico, visuale, scritturale).

2.

«Quello che fa Pasolini in *Petrolio* è più vicino ormai alla body art che alla letteratura. O anche alla fotografia». (Emanuele Trevi)

Nell'ottobre 1975, a due settimane dall'assassinio, il fotografo Dino Pedriali scatta alcune foto al poeta-cineasta, connesse come in una sequenza, tra Sabaudia e la Torre di Chia, che Pasolini aveva eletto quasi a 'rifugio' dal 'montare' apocalittico di quei tempi.

Il servizio fotografico di Pedriali è come un racconto, nettamente diviso in due tempi, il primo a Sabaudia, e il secondo nella Torre di Chia, dove Pasolini aveva una casa di campagna. Questa seconda parte è la più bella e intensa, e culmina in una serie di splendidi nudi. Pedriali – e non c'è ragione di dubitarne – dice che il poeta gli chiese di non pubblicare le foto su giornali e riviste, perché aveva intenzione di inserirle nel libro che stava scrivendo, come parte integrante dell'opera. [...] Dopo averlo ritratto mentre lavora su un grande tavolo di legno grezzo, correggendo a penna un dattiloscritto, e mentre disegna su grandi fogli, accucciato sul pavimento⁷.

Quindi l'asse della macchina fotografica si sposta all'esterno: Pasolini è ritratto attraverso il vetro di una finestra, su cui si riflettono degli alberi,

⁷ E. TREVI, *Qualcosa di scritto*, Ponte alle Grazie/Salani, Milano 2012, p. 58-59.

dunque con una intersezione tra interno ed esterno, come trafitto dall'intersecarsi della luce e si mostra completamente nudo, si offre in modo immediato, come un atto inscritto nella stessa ontologia del mostrarsi, dell'offrirsi allo sguardo, dell'ostendere tutto intero il suo corpo, tra un fuori ed un dentro che si compenetrano, in una sorta di occhio altro implicito nell'atto fotografico mentre l'atto proprio del corpo diventa come spia, indice, indizio di se stesso, come se tutto il corpo di Pasolini fosse cosparso di occhi, fosse occhio inscritto nel suo stare, nel suo essere epifanico. La sensazione emessa dalle foto è infatti come se il corpo di Pasolini fosse guardato mentre ci guarda, o come se fosse intento a vedere/vedersi (direbbe Lacan). Una sorta di Narciso senza identità, senza io, di atto di specchiamento impersonale, per cui il corpo, al lavoro e nudo, del poeta (con la sua fisionomia così marcata e fotografata) si spogliasse, con un moto autonomo, di una presenza apodittica che dice io. Qui ed ora, nell'istante intermittente di queste foto/falene, Pasolini è tutto e solo se stesso, nella sua carne e nella sua immagine, 'disappartenendosi', offrendo il corpo vivente in una apparizione che implica nello stesso tempo, il tempo dello scatto, una stessa disparizione, un occultamento. Qualcosa si cancella proprio mentre viene in luce, qualcosa sopravvive mentre si destina alla sparizione, a una assoluta deposizione, destituzione di qualsivoglia ruolo, «qualcosa di scritto» (era questo il titolo del «brogliaccio» di *Petrolio*) nell'atto reale in cui vive, scritto proprio con i pezzi di reale, reale scritto con il reale.

«Magro e muscoloso, col grande cazzo che gli pende fra le gambe, il poeta legge un libro, seduto su una sedia accanto al letto o disteso sulla trapunta bianca. Sembra non possedere un'età, o possederle tutte simultaneamente. Per un po' fa finta di non accorgersi di essere guardato. Ma poi [...] comincia anche lui a guardare oltre il vetro, verso quella che è la nostra posizione. Si è alzato in piedi adesso, e sembra che faccia fatica a distinguere qualcosa nel buio della notte. Sono qui, sembra dire, sono qui adesso, e questa lama a doppio taglio, questo essere guardati che è anche l'ultima occasione di guardare, è tutto ciò che resta. E non c'è rischio più grande di quello che corre chi accetta di essere nient'altro che se stesso, *in carne ed ossa*, come un animale, un dio, un condannato a morte».⁸

Pasolini non vide mai le foto, lo uccisero prima, ma quelle immagini sembrano contenere la luce di una «sopravvivenza» e insieme la testimonianza, nonché la tessitura, di un corpo, che è un corpo-testo: «quell'uomo *in carne ed ossa* che sta scrivendo *Petrolio*»⁹.

⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁹ *Ivi.*

È come se nell'apparire-scompare del corpo di Pasolini ci fosse una forza estrema, una estrema potenza di reviviscenza e di aderenza al proprio essere come «segno vivente». Adopero qui una dizione di Giuseppe Zigaina in *Pasolini e l'abiura. Il segno vivente e il poeta morto*¹⁰, che però si riferisce a una originaria dizione pasoliniana che suona prima come «sintagma vivente» (in un articolo su «Rinascita» del 1967, *I sintagmi viventi e i poeti morti*) e poi ritorna in una seconda versione dello scritto come «segno vivente» in *Empirismo eretico*¹¹. L'idea pasoliniana, ricorrente nelle sue riflessioni sul cinema (ad esempio nella *Osservazioni sul piano sequenza*¹²), è quella che il morire esprime e 'rimonta' nel tempo dell'azione una intera esistenza e che perciò il corpo morto del poeta aderisce al morire come segno vivente, in una 'ricerca di relazioni' tra i sintagmi viventi. L'endiadi morte/vita è sempre vista e agita da Pasolini come «atto di stile» che nell'immagine trova un «codice conoscitivo» della realtà, una scrittura con pezzi di reale, una grafia corporale, e in ciò, ad esempio si differenzia la lettura di una poesia di Rimbaud dalla visione di corpi filmici. In quel testo *I segni viventi e i poeti morti*, Pasolini considera, contrapponendo una «visione» in atto al riconoscimento della lettura di un sistema stilistico, che «se vediamo nel sublime *Uomo di Aran* una donna e un ragazzo su degli scogli, noi li riconosciamo perché entra in funzione in noi il codice conoscitivo della realtà tout-court»¹³.

La cifra dello stile si incide come stigma, ferita, come separazione dei due lembi di una stessa carne, e in quel corpo cifrato la dissociazione del soggetto diventa anche, come nei due Carlo di *Petrolio*, apertura nel corpo maschile della ferita sessuata femminile. Lo stesso Pasolini scriveva in un testo per il teatro come *Bestia da stile*: «Noi siamo una Persona sola/(La Dissociazione è la struttura delle strutture/Lo sdoppiamento del personaggio in due personaggi/è la più grande delle invenzioni letterarie)»¹⁴.

L'atto fotografico voluto e inscritto mettendo in gioco, in mostra, in dissociazione e in svelamento/velamento (specchiatura) il proprio corpo prima vestito e poi denudato, nella sequenza di Pedriali pare costituire per Pasolini una ulteriore auto-grafia, che va posta senza soluzione di continuità nel continuum delle opere che 'preludono' alla sua morte, opere che, alchemicamente disciolgono e coagulano, trasmutano, in un atto scritto e

¹⁰ G. ZIGAINA, *Pasolini e l'abiura. Il segno vivente e il poeta morto*, Marsilio, Venezia 1993.

¹¹ P.P. PASOLINI *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 251.

¹² *Ibid.*, p. 239.

¹³ *Ibid.*, p.253.

¹⁴ P.P. PASOLINI, *Bestia da stile* in *Id.*, *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Garzanti, Milano 1979, p. 268.

fotografato, in cui la «visio» viene attinta nel corpo stesso come «materia prima»¹⁵. Fotografia dunque come sdoppiamento, scatto, sempre auto/biografico, sempre atto del corpo e auto-scatto. Il ri-tratto fotografico è un tratto che scarta, un atto che si ri-trae. In *Petrolio* Carlo, già sdoppiato in Carlo Uno e Carlo Due, è allo specchio che scopre di essere diventato donna e quindi una endiadi 'in sé', nell'apertura che appare nel suo basso ventre, come un taglio (come 'di montaggio'), ma anche nel colpo d'occhio allo specchio, come uno scatto¹⁶. (vedi sogno del Centauro a Chia). Il testo, ogni testualità, in Pasolini è come se 'si facesse da sé', come se il suo *gestus*, la stigmata dello stile pasoliniano, si emettesse dal suo stesso corpo, come se, quasi senza bisogno di supporto o di carta o di pellicola, si esprimesse e si imprimesse nel/dal reale e attuasse un *punctum* di svolta metaforica nel *continuum* metonimico del racconto della realtà. In questo senso lui dice che il cinema si fa «su carta che brucia», dunque attuandosi, creandosi, costruendosi al prezzo di una distruzione, di una sparizione del suo stesso supporto¹⁷. Quello di Pasolini è un testo fatto da sé, scrivendo (o

¹⁵ A riferire un contesto alchemico all'«opus» pasoliniano, a cominciare dai suoi esperimenti pittorici, è stato G. ZIGAINA in *Pasolini tra enigma e profezia*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 43-57. L'ipotesi non appare peregrina conoscendo Pasolini come accanito lettore di Eliade, Jung e sapendo che uno dei suoi pittori più amati, citato nella *Ricotta*, era l'alchemico Pontormo. L'idea di un lavoro sul 'nero' della materia, sul suo stato fecale, putrescente, per trarne una luminescenza, un 'oro' che possa rovesciare la 'mutazione' in atto in una trasmutazione legata al ciclo di morte/rinascita, potrebbe essere una delle idee sottese nell'ultimo Pasolini, e presente nell'aspetto rituale e iniziatico, misterico, di *Petrolio*, come è stato notato, ad esempio da Trevi, o da Pezzella e Carchia (cfr. C.BENEDETTI, M.A.GRIGNANI, a cura di, *A partire da "Petrolio". Pasolini interroga la letteratura*, Longo, Ravenna 1993).

¹⁶ Trevi mette in connessione il taglio 'androgino' scoperto allo specchio da Carlo con la ferita rituale che Eliade definisce «subincisione iniziatica». Del resto lo stesso Trevi ricorda come proprio a Chia Pasolini ebbe una sorta di sogno-visione: «sognò una "Discesa agli Inferi" in cui Carlo "primo", ormai diventato un "santo", va alla ricerca del suo doppio. A un certo punto di questo sogno [...] appariva un centauro, "col cazzo enorme tra le gambe davanti anziché tra quelle di dietro". Sembra un tale sogno richiamare non solo un film molto influenzato dalle letture di Eliade come *Medea*, ma anche le *visio* dell'aldilà nel *Decamerone*, che del resto termina con il primissimo piano di pasolini/Giotto che dice «perché realizzare un'opera quando è così bello solo sognarla?». P.P.P.: primissimo piano e iniziali di Pasolini, la forza grafica di un segno/nome. Cfr. E.Trevi *Qualcosa di scritto*, cit., p.202 e p.230.

¹⁷ Pare, da un racconto orale di Sergio Citti, che Pasolini sul set del *Decamerone* durante una ripresa particolarmente pericolata con la macchina a mano, sulle scale e tra i vicoli di Caserta Vecchia rispondesse a Tonino Delli Colli, direttore della fotografia, e Giovanni Ciarlo, operatore alla macchina, che gli comunicavano che bisognava ricaricare la pellicola, esortandoli a «continuare a girare».

meglio, vivendo)¹⁸ e, come tale, con la stessa naturalezza, narrato e vissuto. La lingua scritta della realtà delle immagini in Pasolini è come ontologicamente e oscuramente connessa nel fondo fisiologico dell'atto vivente: per Pasolini la *langue* dei films diventa, co/incidendo con il cinema, la realtà stessa. Secondo l'ipotesi, azzardata metafora, di Zigaina al posto del cinema, o intercambiabile e aderente ad esso, ci starebbe un fondo invisibile e indicibile che è «la funzione utilizzatrice della sua morte», che è come dire la testualità, il rovescio negativo (come per una lastra fotografica) del suo segno vivente: «il segno, che è vivo perché continua a significare, è la sua morte [...] Facendo il cinema, studiando il cinema, il regista *scopre* se stesso, e più che se stesso (immobile e vivente come una pianta) scopre come una vita (la sua) può diventare una storia»¹⁹.

Il Codice della Realtà è per Pasolini come inscritto filogeneticamente dentro il nostro corpo e permette espressione e riconoscimento a un tempo: ci fa

«riconoscere la realtà (per es. ciò che dice una faccia vista per un attimo per strada), è lo stesso che gli fa riconoscere la realtà nel cinema (la stessa faccia *riprodotta* di uno che passa per strada) [...] Il cinema in pratica è come la vita dopo la morte [...] il montaggio è molto simile alla scelta che la morte fa degli atti della vita collocandoli fuori dal tempo»²⁰.

L'atto espressivo è un atto vivente della morte, il modo in cui una vita diventa una storia, un racconto, è un atto di taglio mortale, è uno scatto, un lampo magnetico per cui, intermittenemente, il nostro corpo entra ed esce dalla luce, in una modalità che è un «venire alla luce» (dal buio) per un negativo, «con la luce retroattiva che essa rimanda sulla vita passata ne trasceglie i punti essenziali»²¹, dice Pasolini a proposito della metafora della morte come montaggio. Il pianosequenza infinito della vita e del reale reclama in certo modo il taglio e lo scatto, il montaggio e l'istantanea, il film e la foto restituendone l'infinità sospesa fuori dal tempo come un punto, un segno vivente o reviviscente, sopravvivate nell'anacronia composta dall'attimo presente con le insorgenze del passato²².

¹⁸ Cfr. ZIGAINA *Pasolini e l'abiura*, cit., p. 39.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 39-40.

²⁰ Cfr. PASOLINI, *I segni viventi e i poeti morti*, in ID., *Empirismo eretico*, cit., p. 251 e sgg.

²¹ *Ibid.*, p. 253.

²² Cfr. PASOLINI, *Osservazioni sul piano-sequenza*, in ID., *Empirismo eretico*, cit., p. 239.

3.

«Proiettare un'immagine su un corpo o su un'altra materia modifica la proiezione, produce un significato inedito. È una palese dimostrazione che il significato nasce da tutto ciò che noi conteniamo nella memoria e dall'immobilità apparente della realtà». (Fabio Mauri)

Fabio Mauri, artista, critico, docente, fondatore di riviste ormai storiche («Quindici », «La città di Riga»), ha rappresentato un modello di artista-intellettuale largamente in anticipo sui suoi tempi, impegnato in un dialogo senza remore con la storia, la cultura moderna e le sue contraddizioni. La sua creatività multiforme, irrequieta e sempre rinnovata è ormai affidata alla sua posterità, a tutti noi. Mauri fu inventore di «performance complesse» come, nel 1971, *Che cosa è il fascismo* una sorta di minuziosa e straniata ricostruzione, o direi «reviviscenza» (con tutto il suo apparato sinistramente lugubre) dei *Ludi Juveniles* fascisti a Boboli, negli spazi, intrisi di memorie cinematografiche, degli Studi della Safa Palatino. Una «radiografica», genealogica «ostensione» degli apparati spaziali, fisici, mentali e del dispositivo rappresentativo del fascismo, che, come si evince dalla documentazione fotografica, racchiudeva in sé già l'implacabilità, le geometrie spaziali in rapporto ai corpi assoggettati e alla violenza matematica del panottico di potere instaurato dalla narrazione fascista, che da parte sua Pasolini percorrerà in *Salò/Sade* solo pochi anni più tardi. A proposito di questo accostamento tra la performance di Mauri e il film estremo di Pasolini, Mauri ha avuto modo di dichiarare in una intervista su *Flash Art* del 2009²³ di essersi chiesto più volte che analogia ci fosse con il film pasoliniano: «Alcuni mi hanno detto che ho suggerito a molti molte cose, avendole fatte una volta sola. Può darsi. Ma di sicuro non ho mai pensato di sommare De Sade e Salò. Il fascismo è concettualmente orribile, per me, senza l'aggiunta di orrori. Rappresenta una retorica ideologica che conduce alla morte». Analogamente all'idea pasoliniana di una pratica della vita che si monta anacronicamente con il tratto, l'atto rispecchiantesi, e come rovesciato in un negativo, dell'arte in quanto 'segno vivente', addossato e agito a un corpo, per Mauri, come ha dichiarato nell'intervista a *Flash Art*, l'arte «[...] è' molto vicina a un'idea di vita, è la stessa cosa. [...] ho scelto il mondo come interlocutore per capire dov'ero, e ho avuto un rapporto conflittuale ma dialettico con l'esistenza. Questo procedere a occhi sbarrati in una sorta di luce anziché di buio è il mio personale *Not Afraid of the Dark*»²⁴.

²³ «Flash Art», n. 277, Agosto-Settembre 2009, pp. 46 e sgg.

²⁴ *Ibid.*, p.48

È appunto ‘nel buio’ di una sala della Galleria d’Arte Moderna di Bologna che Mauri, nel 1975, a febbraio, nove mesi prima del delitto Pasolini, realizza un’opera dal titolo *Intellettuale*, in cui coinvolge il suo vecchio amico d’infanzia²⁵: gli chiede di fare del suo corpo ‘schermo’, proietta sul corpo del poeta seduto su una sedia il suo film *Il Vangelo secondo Matteo*. Documentò la performance il fotografo bolognese Antonio Masotti. Il volto del poeta-cineasta è immerso nell’ombra, il suo torace, il bianco della camicia è inondato dalla luce baluginante della proiezione del film: in alcuni scatti si vede il volto dolente della madre Susanna che incarna Maria, oppure, all’altezza del cuore l’attore spagnolo Irazoqui che dà volto al Cristo. Il corpo del poeta si fa grafia, sindone, velo della Veronica. Il film respira con il corpo di colui che lo mise in atto e che ora lo reincorpora, sottraendosi nell’atto stesso rinnovato alla sua visione, come se le sue immagini, le immagini ‘proprie’ lo spossassero e lo incorporassero a loro volta, rendendolo poeta “cieco” (Mauri ricorda che Pasolini era molto turbato dal «non poter vedere» il suo film), come un altro Omero, che ri-vede non con gli occhi ma con la sede dell’animo, con il *thumos* le immagini come ri-generate, diffratte, se-parate, ri-date alla luce, come in un parto, atto di morte e vita assieme. IL corpo, come una transustanziazione, è offerto in un gesto che Mauri ‘restituisce’ a Pasolini, e questi restituisce, come corpo *grafico* al fotogrammatico della pellicola che letteralmente si fa ‘pelle’.

Mauri ha dichiarato un suo disagio a ‘verbalizzare’ la performance, come se il nesso corpo/grafia impedisse, o lasciasse nel buio di un non-detto, la sua verbalizzazione (è veramente la «scrittura muta» della realtà che si fa pezzo di corpo e pezzo di cinema):

«Mi ha impedito di parlarne distesamente l’eccesso di identità dell’azione stessa. Ideata in laboratorio, si resta sbigottiti dall’evidenza di ciò cui si assiste, colpiti dalle sue evidenti implicazioni. La proiezione provoca un effetto singolare: possiede la precisione tecnica di una radiografia dello spirito. Comporta anche dell’altro: l’imposizione di una passione che l’autore subisce, per cui sembra rispondere corporalmente di quanto ha concepito»²⁶.

È come se il corpo del poeta, quello stesso corpo che sarà in un certo modo ‘martirizzato’ a Ostia in quello stesso anno, quel corpo che avrà il

²⁵ Mauri incontrò da adolescente a Bologna Pasolini e Leonetti, di cui divenne amico. La performance *Che cosa è il fascismo*, del 1971, «riproduce una festa della gioventù italiana e tedesca a cui avevo preso parte nel ’38 con Pasolini e Francesco Leonetti», cfr. *Flash Art*, cit. p.52

²⁶ Ivi.

torace schiacciato dai pneumatici di una automobile, che sarà illuminato con il cranio sfondato e sanguinante dai fari accecanti, quel corpo sfigurato, piagato, stigmatizzato, rattrappito, quel corpo che all'alba livida sarà ritrovato all'idroscalo trafitto da quella prima luce d'aurora, quel corpo, lì sulla sedia, nel buio, investito dal palpitare intermittente di un proiettore, inondato dalla danza luminosa delle immagini, come di lucciole, delle sue stesse immagini, finalmente 'emesse', come ri-proiettate, sopravvissute, nei corpi della Madre in veste di Maria che serra le labbra nello strazio doloroso, oppure del corpo del Cristo, o degli apostoli, corpi di intellettuali e poeti e scrittori (Siciliano, Agamben, Volponi, Leonetti, Ginzburg, Wilcock, Gatto), come se quel corpo, una stratificazione di grafie filmiche che aderiscono e si fanno coalescenti con il corpo stesso e il respiro che le ha filmate, fotografate, come se quel corpo dicesse, muto e nel buio, con una lingua invisibile e inaudibile eppure fisica, lingua del reale, del buco nero del reale: «Ecco restituiti i corpi al corpo, le vite alla vita, l'atto di riprendere con l'atto di deporre, di destituire, di restituire, di far rivivere nella carne che respira». E il respiro del corpo di Pasolini, di quel suo torace, di quella sua schiena, di quelle sue spalle ossute imprime ed esprime alle immagini come un segno ri-vivente, una doppia animazione, un intersecarsi di movimento, la restituzione di uno sguardo che non ha bisogno né di occhi né di tempo²⁷. La camicia bianca, il petto nudo che traluce sotto, la silhouette di Pasolini in controluce, diventano nella documentazione fotografica un tessuto temporale, una ritrazione memoriale, che produce una vertigine, un montaggio attivo tra il tempo della performance (il 1975), il tempo del nostro posare lo sguardo sulle foto (ora), il tempo di scorrimento della pellicola sulla pelle/tessuto, il tempo messianico del Vangelo, l'inizio della storia e tutt'insieme il «dopostoria», il tempo dell'assassinio (ancora il 1975), il tempo del suo ri-montaggio oggi a quarant'anni (2015). Come se il corpo di Pasolini facesse da 'trasmittenza' rispetto alle immagini proiettate, scudo e soglia rispetto alla parete della galleria, e finalmente film fatto con pezzi sì di realtà ma di realtà corporale (un corpo che sarà 'spezzato', tagliato da un montaggio come atto di morte da lì a poco, come per un atto di montaggio «sacrificale»²⁸, e insieme sarà reso reviviscete, riproiettante, sopravvivate, al punto da costituire ancora «corpus» che fa problema, pietra di inciampo e

²⁷ I surrealisti del «Grand Jeu» di Renè Daumal sostenevano che si può guardare nel buio con il proprio petto, come se il torace e il suo respiro animato avesse sguardo, fosse un occhio in atto, nell'intermittenza respirante e baluginante, così come ci ha ricordato Raoul Ruiz in una conversazione parigina, cfr. *Ruiz Faber*, a cura di E. Bruno *et al.*, Minimum Fax, Roma 2007, p. 30.

²⁸ Un concetto questo che può articolarsi, come ha mostrato G. Didi-Huberman, su una linea Warburg/Bataille/Ejzenstejn.

insieme traccia, orma che cammina nel tempo), lacerti di passato e tra/passato riproiettati nell'attimo dell'accedere e dell'ostendere l'atto di vita che fa aderire la sua «forza» alla «forma» filmica.

Ricorda Fabio Mauri:

«Noi siamo un condensato di memoria, proiettiamo continuamente una memoria, per riconoscere il mondo, nell'artista la memori si scontra con il mondo. Pasolini credeva di contenere il Vangelo che aveva decifrato, ma nella performance non capiva più a che punto era, Come se avesse perduto lo sguardo sulla propria interiorità, era sgomento. Io non sapevo bene cosa volevo ottenere con quel lavoro, era qualcosa che riguardava una sorta di scambio di coscienza. Lo sottoponevo a una prova, forse. O mi ci sottoponevo io. Volevo ritrovare la mappa della nostra amicizia [...] quando si andava a cena con Pasolini, sembrava di cenare con Cristo. La sua arte cinematografica non era un testamento ideologico, ma una *mimesis* profonda: niente gli era estraneo, né Dio, né il sesso, né se stesso»²⁹.

La performance sembra aver messo in questione proprio l'atto memoriale in coalescenza con l'attuale, con l'attimo, con l'istantaneo, in modo tale che il 'ritorno' del film avvenga con la sua emulsione fotografica che aderisce e insieme si stacca al/dal corpo, al/dal complesso filogenetico che lo ha 'ripreso', che lo ha immaginato e insieme lo ha tratto, ritrascritto nelle maglie del reale, con i pezzi di quello stesso luminoso luccicare del reale evanescente e insieme presente e animale, come lucciole nella notte. È come se quel rimbalzare della pellicola sulla pelle segnasse, con il sintagma del vivere e rivivere, non soltanto una ri-apparizione su un supporto, un tessuto, una testura vivente di nervi e muscoli, oltre che tela bianca di camicia o intonaco di muro, ma pure una specie di ruminazione, riconsustanzializzazione, re-incarnazione, assorbimento ed emissione, digestione ed emulsione dal tessuto psicofisico. Atto alchemico di ricreazione albale dal nero della materia filogenetica. L'immagine, l'*imago* stessa di Pasolini, viene così metabolizzata, fagocitata, tracimata dal reale che si sospende ed estende, si estremizza nel tempo. Luccica nello scatto intermittente di lucciole che sono insieme fonte e destinazione di luce, obiettivo fotografico e corpo luminoso, traccia e atto, corpi e grafie.

Rimontando lungo il tempo le grafie del corpo pasoliniano, danzante sull'abisso³⁰, torniamo allora al corpo luminoso e intermittente e danzante delle lucciole che sembrerebbe inerire al movimento-atto fotografico, al carattere

²⁹ Cfr. «Flash Art», cit., p. 49.

³⁰ Mi permetto di rimandare al mio saggio *Il corpo danzante sull'abisso*, in *Corpus Pasolini*, a cura di A. Canadè, Pellegrini, Cosenza 2005.

saltellante e discontinuo dell'immagine dialettica benjaminiana, laddove in un «lampo passeggero» si fanno visibili i tempi implicati nell'immagine-salto che, come scrive Didi-Huberman, «ci riporta alle lucciole: luce pulsante, passeggera, tenue»³¹, torniamo a quella «*illuminazione intermittente* che è anche, come nelle lucciole, una vocazione all'*illuminazione in movimento*»³², per cui, come sulla scorta di Denis Roche scrive Didi-Huberman: «i fotografi sono prima di tutto dei viaggiatori [...] , si spostano come insetti, con i loro grandi occhi sensibili alla luce»³³ e sembrano «sciame di lucciole accorte», (clic-clac, tic-tac muto delle lucciole vagabonde, piccole illuminazioni brevi, clic-clac, di luce, clic-clac..., onomatopea evocata dal fotografo-poeta Roche).

Vale la pena rileggere ora il ricordo pasoliniano della lettera a Franco Farolfi: «Ai primi segni della luce (che sono una cosa indicibilmente bella) abbiamo bevuto l'ultime gocce delle nostre bottiglie di vino. Il sole sembrava una perla verde. Io mi sono denudato e ho danzato in onore della luce; ero tutto bianco, mentre gli altri avvolti nelle coperte come Peones, tremavano al vento»³⁴.

³¹ DIDI-HUBERMAN, *Come le lucciole*, cit., p.29.

³² *Ibid*, p.31.

³³ *Ivi*.

³⁴ PASOLINI, *Lettere 1940-1954*, cit., pp. 37-38.

Oriella Esposito (Università Roma Tre)

Untitled Film Stills di Cindy Sherman.
*Evoluzione dello sguardo fotografico tra spazio scenico,
costruzione finzionale e dimensione del reale*

Percorrendo un sentiero di storicizzazione dello statuto teorico, tecnico/tecnologico e meramente artistico riguardante l'immagine, la seconda metà del Novecento, in particolare la frazione temporale a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, si è offerta come vasto orizzonte di nuove prospettive e rivoluzioni concettuali.

I postmodernisti si allontanano dal modello di Andy Warhol, ritenuto troppo incline alla fusione tra arte e spettacolarizzazione, accostandosi, invece, «a usuali rivendicazioni di astrazione espressiva o di referenzialità documentaria»¹. Emergono quindi artisti come Barbara Kruger, Sherry Levine, Cindy Sherman, Louise Lawler, che reinterpretano radicalmente la fotografia in quanto medium, diffidando da essa come mezzo che attua processi persuasivi e usando l'immagine fotografica come simulacro: «un multiplo senza una stampa originale (...)»².

Queste artiste «tendono a considerare la fotografia meno come una traccia fisica o un'impronta indicale della realtà e più come una costruzione codificata che produce effetti di realtà, lontana quindi dall'aver un referente sicuro nel mondo»³. Le opere che nascono in questi anni sono tracce di una memoria nella quale la fotografia è presente *in absentia*.

Le visioni che i mezzi di comunicazione trasmettono, vengono dunque rilette e stravolte lavorando direttamente sull'immagine. Attraverso nuove dinamiche, si stimola l'occhio distratto dello spettatore che difficilmente riesce a vedere ciò che gli si trova di fronte⁴.

In questo stimolante scenario si inserisce Cindy Sherman. La sua arte

¹ H. FOSTER ET AL., *Arte dal 1900, Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, ed. it. a cura di Elio Grazioli, Zanichelli, Bologna 2010, p. 586.

² Ivi.

³ Ivi.

⁴ L. WITTGENSTEIN, *1982-92: Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*, 2 voll., Basil Blackwell, Oxford; tr. it. *Ultimi scritti. La filosofia della psicologia*, a cura di B. Agnese e A.G. Gargani, Laterza, Roma-Bari 1998.

fotografica da sempre ragiona sul concetto di identità. L'artista usa trucco e travestimento per portare a compimento una narrazione immaginaria della realtà che si sintetizza in un corpo: il suo corpo. I numerosi significanti che lo abitano, sostituiscono la sostanza fisiologica, lo invadono e ne riscrivono l'ordine culturale.

Pur rimanendo centrale il tema del corpo, il modo di rappresentarlo cambia radicalmente negli anni e con esso, di continuo, muta anche lo sguardo ed il punto di vista che restituiscono le immagini. Nelle prime serie fotografiche il corpo basta a se stesso; l'ambientazione non è altro che una stanza vuota e asettica; il punto di vista è freddo come quello di una macchina fotografica che si accinge a scattare una foto segnaletica: niente nell'ambiente aiuta la decodifica del contesto e del personaggio. Il soggetto, che non ha più alcun tipo di interazione con l'ambiente e lo spazio, viene caratterizzato unicamente attraverso la messa in scena. Nelle opere della Sherman la costruzione dell'immagine è protagonista. Il suo è uno sguardo osservatore intento a constatare i modelli che intervengono sulla contemporaneità. L'artista li accetta e li condivide, li fa propri, gli dà vita e, soprattutto nei primi lavori degli anni '70, i personaggi empatizzano irrimediabilmente con lo spettatore che «aderisce sentimentalmente al modello»⁵.

La sfida è dunque far riconoscere l'osservatore nel corpo da lei esibito, rielaborato, fagocitato dal culto dell'immagine: individualità persa nel «mondo occidentale del consumismo e della differenziazione»⁶. Ogni personaggio non è fatto di carne, ma è una costruzione artefatta, modellata ad hoc, un'identità seriale. Ciò che rappresenta non è una realtà fisica, ma un mondo già rappresentato, ben presente nell'immaginario dello spettatore.

L'artista lascia trapelare un sentimento particolare verso l'immagine, verso la società e i media che la generano: un oggetto che svuota e cannibalizza. La distanza nelle sue foto emerge con forza, relegando chi guarda in uno stato coatto di sospensione⁷: in bilico tra le certezze restituite dalla rappresentazione messa in atto e la volontà dell'artista di giocare con il desiderio di identificazione, la morbosità del voyeurismo, incoraggiando le libere associazioni. Sono questi i motivi per i quali il titolo di ogni singola foto dell'artista è solitamente *Untitled*⁸.

La funzione metonimica, che identifica la persona con l'immagine restituita, viene superata e si raggiunge un livello altro, nel quale il protagonista

⁵ P. SCHJELDHAL in *Cindy Sherman*, a cura di M. Meneguzzo, Mazzotta, Milano 1990, saggio del 1984 pubblicato nel catalogo Whitney Museum di NY nel 1987, p. 10.

⁶ F. STOCCHI, *Cindy Sherman*, a cura di F. Bonami, Electa, Milano 2007, p.7.

⁷ *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, a cura di C. Di Carlo, Il Castoro, Milano 2002, p. 84.

⁸ STOCCHI, *Cindy Sherman*, cit., p.12.

non è più l'attore che abita la foto ma il vuoto percepibile tra il soggetto e lo spazio che occupa.

E attraverso lo spazio arriviamo ad un'altra cruciale fase artistica di Cindy Sherman che, alla fine degli anni '70, produrrà *Untitled Film Stills*. Questa è la prima serie che l'artista realizza dopo essersi trasferita a New York ed è l'unica nella quale il rapporto con lo spazio è svelato. Qui, per la prima volta, la vediamo in esterni, rapportandosi con la città, l'architettura e intensificando ancora di più la potenza dell'immagine, la quale si riafferma come remake di una realtà fisica che sottolinea l'alienazione del personaggio: perduto, in cerca di un passato e di un futuro, di qualcosa che è fuori dall'inquadratura e non è reale.

La location mette in relazione l'individuo con la realtà e lo stesso spazio esterno, attraverso un uso sapiente del punto di vista. L'architettura viene svuotata dai suoi elementi identificatori e si piega allo sguardo dell'artista che la usa a suo piacimento. La foto #59 (Fig. 1), ad esempio, è scattata ai piedi del World Trade Center. La costruzione non è riconoscibile; tutto è in funzione dell'artista che attraverso il suo sguardo trova il linguaggio adatto a comunicare la sua visione priva di riferimenti diretti, come un'assenza che d'improvviso si manifesta.

I suoi scatti, il punto di vista della camera, la costruzione dell'immagine: tutto è chirurgicamente teso al raggiungimento del mistero e di un perfetto, alienante disorientamento. Vi sono pochi indizi che restituiscono le coordinate di un immaginario popolare, ma allo stesso tempo, anch'essi non danno risposta alcuna. Nessuna città ben identificata, nessun volto o film specifico: solo un'immagine piena di vaghi richiami che disorienta lo spettatore.

Nelle location esterne si è pervasi da un senso di turbamento. L'artista immortalava un momento di stasi, di sospensione tra due azioni, la foto precede o segue un evento a noi ignoto.

In questo continuo rincorrere la realtà, si è proiettati ripetutamente in una rappresentazione costante che ci trasporta in una dimensione tipica del *nouveau roman*, nella quale non vi sono caratteri, fattezze, emotività definite, ma ombre, che trascorrono la loro vita in un'eterna attesa del nulla. Non ci sono indizi su quali siano le vere intenzioni dell'autore ed il fruitore va dove crede, invitato a «capire quello che non può capire»⁹. I richiami evidenti, ma non diretti, a scene cinematografiche e interpreti noti, coinvolgono l'osservatore che si sente chiamato a leggere e decifrare la storia nell'immagine. Lo sforzo di partecipazione, in assenza di coordinate visive e titoli, è però vano.

⁹ S. LOCATELLI, *Dal simbolismo al "nouveau roman". Contributo alla conoscenza della letteratura francese del XX secolo*, Cooperativa Librai IULM, Milano 1986, p.166.

Come osserva Jean Ricardou, parlando del *nouveau roman*, l'opera risulta più valida per l'autore che per il fruitore. Questo vale sicuramente per Cindy Sherman che ha fatto di *Untitled Film Stills* e del travestimento un mezzo per lavorare su se stessa, in un momento della sua storia personale segnato da grandi cambiamenti, di un processo di adattamento alla città di New York e a una società di massa in fase di assestamento che, dopo gli anni delle lotte studentesche, si vede dominata da mass media che occupano la vita delle persone, alterandone definitivamente la percezione del reale.

L'artista porta avanti un singolare percorso di ricerca identitaria che nasce dalla sparizione del sé e dal rapporto con il mondo, divenendo terapia personale in un processo di assestamento alla città attraverso una fase di metabolizzazione dell'immaginario cinematografico e della cultura di massa che, negli anni Ottanta, vive la stabilizzazione del sistema capitalistico e rincorre l'individualismo partendo dall'esaltazione estetica.

Lo sguardo del protagonista e dell'osservatore, veicolato dalla ricerca di un qualcosa che non c'è, non può non ricordarci stile e manifesto estetico di quel Michelangelo Antonioni, che ha fatto degli spazi e del vuoto i veri cardini delle sue opere.

È stato uno dei primi a raccontare con vigore e rara potenza espressiva l'implosione del reale nella dimensione della finzione e della rappresentazione. Lo spettatore, nei suoi film, così come accade di fronte alle foto di Cindy Sherman, sente la dominante presenza dello spazio tra gli oggetti animati e inanimati; la consapevolezza che la presenza e la relazione tra cose e persone produca un effetto di spaesamento e alienazione, comportando, per chi guarda, la perdita di ogni coordinata.

La costruzione dell'immagine e della scena ci conferma il nostro essere alieni nei confronti del mondo che abitiamo, nonostante la vicinanza, la conoscenza, l'esperienza diretta e indiretta di esso. Il territorio del film, così come quello della foto, non è più abitabile. Il concetto di aptico non ha alcuna valenza. Se «lo spazio profilmico è contrassegnato dalla genealogia dell'aptico»¹⁰, indagando la superficie attraverso il movimento e l'attraversamento di esso, ed esplorandone la dimensione visiva e tattile; le foto di Cindy Sherman attuano gli stessi meccanismi ma senza abitare realmente l'ambiente.

«Il cinema ha dotato il soggetto di una nuova *tattica* per orientarsi nello spazio e per dare un senso a questo movimento»¹¹, ma il potere delle immagini permea lo spettatore, il quale è stato inglobato nei moti finzionali, perdendo il controllo del suo corpo e dello spazio che occupa.

¹⁰ G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano 2002, p. 227.

¹¹ *Ibid.*, p. 227.

La realtà, come afferma lo stesso Borges, per l'intellettuale che rifugge dai dibattiti contemporanei, è sempre anacronistica¹². La sensazione di spaesamento che ne deriva, l'*Unheimlich* – che Freud ben definisce come qualcosa di apparentemente estraneo che irrompe nella sfera intima, protetta, sicura dell'individuo, privandolo di ogni certezza – porta l'uomo a instaurare un complesso legame con il territorio, nel quale, a fronte di una connessione tra ambiente e soggetto, quest'ultimo non si riconosce nel paesaggio che lo circonda. Questa mancanza, questa difficoltà nella decifrazione dell'ambiente vissuto non è altro che il sintomo di una soggettività perduta, un vuoto interiore.

Con *Untitled Film Stills*, Cindy Sherman realizza una serie di scatti che mostrano la sua estrema ricercatezza compositiva ed estetizzante dell'immagine. Dietro quest'armonia si cela tutta la critica all'immagine in quanto tale: bella e vuota espressione di una realtà edificata, attraverso la quale percepiamo e riscopriamo la perdita del senso di ciò che circonda il visibile rappresentato. Il processo che ne deriva è frutto di una destrutturazione dello spazio e la sospensione narrativa che emerge dalle foto, mette in gioco il concetto di *décadrage* (disinquadratura)¹³.

In *Untitled Film Stills* si percepisce, così, il tormentato rapporto con l'invisibile al di là dell'obiettivo. Sherman ha cercato un costante dialogo tra campo e fuoricampo. Il suo sguardo è rivolto oltre l'inquadratura: a ciò che c'è, c'era e non c'è più o, semplicemente, non si vede. È il caso della #14 (Fig. 2), dove nel riflesso dello specchio si scorge del fumo, a indicare una persona con la quale il soggetto inquadrato sta interagendo.

Nonostante evolva come artista e mutino continuamente i suoi riferimenti, per elaborare le sue opere Sherman continua ad attingere ai mezzi di comunicazione, al cinema, alle riviste.

Se con *Untitled Film Stills*, si interfaccia per la prima volta con lo spazio, con *Rear Screen Projections*, serie realizzata tra il 1980 e il 1981, lo spazio entra nelle sue foto in modalità totalmente differente e cambia il modo in cui il corpo si relaziona ad esso. Come suggerisce lo stesso titolo, lo sfondo e l'ambientazione non sono reali ma proiezioni. Le scene che ricrea lasciano il posto a un'atmosfera più contemporanea, ricordando la televisione a colori degli anni settanta. Ed è soprattutto il cromatismo a

¹² J.L. BORGES, *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 13.

¹³ «Il maggiore effetto del *décadrage* consiste nell'includere nel quadro visivo una parte virtualmente appartenente al fuori campo ed estranea al fuoco attivo della scena, in modo da sviluppare diversi livelli indipendenti di azione e aumentare la sensazione di realtà in presa diretta delle immagini». S. Murri, *Inquadratura* dall'*Enciclopedia del Cinema Treccani* (2003), <http://www.treccani.it/enciclopedia/inquadratura_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/> (ultimo accesso 16.03.2016).

segnalare ed evidenziare il cambio di rotta. Le donne che impersona non sono più donne perdute alla ricerca del successo, perdono la loro aria nostalgica e conquistano una dimensione più salda e sicura.

Le nuove creature della Sherman, emerse dalla crisalide di *Untitled Film Stills*, camminano sui corpi immortalati o ignorati dall'obiettivo, sulle vittime della massificazione, su tutto ciò che in campo o fuoricampo soccombe al regime dei media; evolvono, imparando a orientarsi tra vecchie divinità tecnologiche, genocidi intellettuali e diktat sociali, restando in perfetto equilibrio sulla sottile fune tesa nel visibile tra finzione e realtà.

Federica Villa (Università di Pavia)

Madri mascherate e ritratti di infanzia

Da qualche tempo sto conducendo una ricerca intorno alla ritrattistica fotografica di infanzia, che si iscrive nella riflessione più ampia sui fenomeni auto-ritrattistici e autobiografici tra cinema e altri media, che sono al centro del lavoro del Self Media Lab, osservatorio sulle Scritture, performance e tecnologie del Sé, operativo presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Pavia¹. (Fig. 1)

Nel quadro di questa ricerca ho incontrato le Hidden Mothers. Questo incontro è avvenuto costruendo una serie di repertori interessati a tracciare la fisionomia del vasto panorama della ritrattistica fotografica di infanzia in Epoca Vittoriana. Repertori che sono dei veri e propri mondi.

Ne presenterò sommariamente solo tre, che mi paiono di imprescindibile importanza per affrontare il nostro percorso di risposta alle molte richieste che le fotografie delle 'madri nascoste' ci pongono.

A partire dagli studi dell'antropologo Jay Ruby, raccolti nel libro *Secure the Shadow* (1995) e dalla ricca iconografia presentata dal medico Stanley Burns nel suo libro *Sleeping Beauty* (1990), l'attenzione al repertorio delle fotografie *post-mortem* ha avuto una forte risonanza². Si tratta, come noto, di una convenzione fotografica, di matrice ritrattistica, che prese a diffondersi fin dall'alba dell'invenzione di Daguerre, diventando una delle fonti più redditizie di qualunque laboratorio fotografico, tanto da poter leggere in un'inserzione del 1854 apparsa sull'«*Humphrey Journal*»: «Galleria di dagherrotipi in vendita – l'unica in una città di 20.000 abitanti e dove le fotografie di persone decedute pagano da sé tutte le spese»³.

¹ Il presente lavoro è già stato parzialmente presentato presso l'Università degli studi di Sassari, in occasione di FASCinA, Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi (ottobre 2014). Per il presente testo si fa riferimento all'intervento pubblicato negli atti relativi: *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, a cura di L. Cardone, S. Filippelli, Edizioni ETS, Pisa 2015, pp. 249-257.

² J. RUBY, *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, the MIT Press, Cambridge (MA) 1995; J. MORD, *Beyond the Dark Veil: Post Mortem and Mourning Photography from The Thanatos Archive*, Last Gasp, New York 2014; S. BURNS, *Sleeping Beauty: Memorial Photography in America*, Burns Archive Press, New York 2002.

³ RUBY, *Secure the Shadow*, cit., p. 84.

Ebbene, queste fotografie, in primo luogo, suggeriscono un radicale diniego della morte, dal momento che spesso i corpi esanimi sono presentati come se ancora possedessero un barlume di vita o sprofondati in un sonno ristoratore, che fa consuonare *Hypnos* e *Thanatos*, le due principali figure dell'assenza, nel tentativo di produrre un'immagine della morte più rassicurante, in qualche misura persino accogliente, capace di suggerire una fine indolore, auspicata, estatica. Il defunto viene fotografato, a volte, come se ancora potesse parlare, sentire, amare, esattamente nei modi e nei termini che gli erano propri quando era in vita. Spesso nel caso dei ritratti fotografici di bambini morti, si era soliti intervenire sulla superficie dell'immagine, attraverso abili tocchi di pennello, in modo da 'rimediare' all'evidente perfezionismo del dagherrotipo che rischiava di registrare con troppa evidenza i segni della morte e della malattia: gote colorate di rosa a simulare il sangue che ancora vivifica il corpo o occhi chiusi dall'ultimo sonno, ridipinti come aperti⁴. Ebbene sono proprio le tracce di questi tentativi di rimozione a suscitare interesse. Si comprende bene l'esigenza di voler ricordare l'estinto attraverso la debita registrazione fotografica dei suoi tratti, dal momento che l'immagine, durevole nel tempo, colma i vuoti che la memoria inevitabilmente genera. Ma la questione che ci interessa è quella relativa alla motivazione che spinge ad immortalare un cadavere⁵.

In questa direzione è necessario richiamare la riflessione sul ruolo giocato dal cadavere all'interno dell'immaginario collettivo, per intuire la natura del desiderio di ritrarre un corpo (appena) morto, anche quando esistono, come

⁴ Si legge in un annuncio del 1858 apparso sul «The photographic and fine art journal»: «Ci è stato mostrato un dagherrotipo di una bambina [...] e non ha la minima espressione di sofferenza e niente di orribile o rigido nel profilo o nei tratti, che di solito rendono le sembianze ritratte in malattia o dopo la morte, così dolorosamente rivoltanti e che le rendono decisamente non desiderabili. Invece, ha tutta la freschezza e la vivacità di una fotografia di un originale vivente – una dolce compostezza – lo sguardo sereno e felice dell'infanzia – anche gli occhi, per quanto incredibile possa sembrare, non sono senza espressione, ma così naturali che nessuno potrebbe pensare ad un ritratto eseguito postmortem», in BURNS, *Sleeping Beauty*, cit., p. 120.

⁵ Probabilmente, sostiene la critica, un siffatto precedente non era disponibile in tutte le famiglie, anche perché bisogna ricordare che nonostante la fotografia si sia diffusa abbastanza velocemente, posare per un fotografo restava comunque un'occasione tutta particolare e cioè un evento. Bisognava uscire di casa, recarsi in uno studio fotografico, attendere il proprio turno, e a monte di tutto ciò prepararsi, agghindarsi, abbellirsi, affinché il dispositivo cogliesse una volta per tutte l'effimera bellezza dei tratti. Questa teoria, largamente diffusa, spiegherebbe sia l'esigenza di ritrarre un cadavere, sia l'abbondanza di fotografie *post-mortem* che abbiano per soggetto i bambini, dal momento che la giovane età, e l'imprevedibilità della loro morte, contribuivano al decrescere delle possibilità che ne preesistessero precedenti documentazioni fotografiche.

nel caso dei soggetti ripresi *post-mortem*, documentazioni visive di quando era (ancora) in vita. Si deve, dunque, interrogare il cadavere stesso, partire dal corpo esanime per comprendere il senso generale della fotografia *post-mortem*. Nonostante la cultura occidentale, a partire da Platone, da Cartesio, dai padri della Chiesa Cattolica, fino alla moderna scienza medica, abbia sempre inteso il corpo in quanto oggetto inanimato, il cadavere sembra beneficiare di altra attenzione: sebbene un corpo privo di vita appaia come un involucro senza attività proprie, tale apparenza sembra venir meno proprio nel momento stesso in cui un corpo diviene davvero cadavere. Qualcosa sembra restare nei suoi tessuti, qualcosa in grado di rimandare alla sua anima, quasi un residuo della sua presenza o meglio un legame di reciprocità saldatosi proprio in punto di morte.

Ecco allora che il cadavere va rispettato. Le spoglie vanno onorate, vanno difese, messe al sicuro. La reciprocità tra anima e corpo evoca il timore che allo smembramento della carne faccia riflesso l'umiliazione dell'anima, la paura che ogni intervento sulla salma può ripercuotersi sullo spirito offendendolo e oltraggiandolo. I riti funebri garantiscono così all'estinto uno stato di soddisfazione, esorcizzando l'orrenda sfigurazione della putrefazione.

«Il cadavere fa paura perché i sintomi premonitori della distruzione della carne rimandano all'immagine terrificante dell'annientamento della persona e della disgregazione del gruppo»⁶. La cultura si riprende ciò che la natura, mediante la morte, tenta di sottrarre. Immortalare il cadavere, fissarne i tratti sulla superficie dell'immagine, è allora un modo per concedergli la sua necessaria stabilità, una mummificazione viva da inserire in quel circuito simbolico che apre ogni pratica tanatometamorfica. La fotografia *post-mortem* è dunque una delle tante forme di manipolazione dei corpi che non ha propriamente a che fare con il ricordo del caro defunto, non entra nella sfera privata come traccia di un particolare vissuto o come sineddoche di una vita, immagine-ricordo di una biografia individuale, bensì come pratica collettiva per fronteggiare il nuovo statuto assunto dall'estinto, ovvero essere ormai solo carne morta, e per evocare la presenza ingombrante e necessaria della morte all'interno di circuiti affettivi e socializzanti.

Un secondo repertorio imprescindibile per affrontare le fotografie delle Hidden Mothers è quello delle *carte dé visite*. Anche in questo caso ci troviamo di fronte un mondo di immagini noto e studiato⁷. André-Adolphe-Eugène Disdéri, fotografo parigino che aveva fatto studi di pittura, apre il suo atelier

⁶ L.V. THOMAS, *L'ambivalenza del rituale funebre: per il morto o per i sopravvissuti?*, in «Zeta. Rivista di documentazione e ricerca sulla morte e sul morire», Cappelli, Bologna 1986, n. 1, pp. 21-29.

⁷ Si veda il bel catalogo della mostra tenutasi al Centre National de Photographie nel 1985-86, *Identités: de Disdéri au Photomaton*, Editions du Chêne, Paris 2005.

nel 1854 e nello stesso anno brevetta un procedimento per la *carte dé visite*: una macchina fotografica con quattro obiettivi (successivamente otto o dodici) impressiona contemporaneamente, sulla stessa lastra, altrettanti ritratti di dimensioni ridotte (ovvero di 5,5 cm x 8,5 circa). Il soggetto è generalmente ritratto in piedi; le foto sono incollate su un cartoncino rigido che sotto il ritratto presenta spesso il nome del fotografo, e può fornire sul retro varie informazioni aggiuntive: il marchio, l'indirizzo dello studio, le medaglie e i premi che il fotografo ha ricevuto. Sono accessori indispensabili di un'intensa competizione commerciale, necessari al riconoscimento del fotografo ma indicativi anche del suo desiderio di 'firmare', come artista, la sua opera. La *carte dé visite* è, a tutti gli effetti, il primo formato standard dell'immagine ritrattistica fotografica, ovvero un oggetto seriale della società di massa. Costa solo 20 franchi, un quinto di un ritratto fotografico normale, e di primo acchito sembra permettere ad un pubblico popolare di crearsi un biglietto da visita, apparentemente una sorta di identità visiva. Già, apparentemente. Perché quello che a noi importa, rispetto al mondo delle Hidden Mothers, è che anche queste immagini identitarie perdono progressivamente la loro valenza individualizzante, per diventare oggetti di collezionismo, immagini in vendita e destinate ad una circolazione di massa. Anche in questo caso, cioè, pur restando nell'ambito di una convenzione (auto) ritrattistica, prevale la dimensione pubblica su quella privata, l'esperienza del collezionismo a quella del ricordo personale.

Il terzo immenso repertorio che qui evochiamo soltanto è quello della fotografia spiritista. Sceglierò un piccolo racconto tra i molti possibili, perché questo mondo è essenzialmente un insieme anedddotico fatto di nomi propri e di singoli accadimenti, strane circostanze e fenomeni puntuali. Lo scrittore Arthur Conan Doyle, tenace sostenitore della possibilità di contatto tra vivi e morti, si trovò ad avallare l'esistenza delle fate proprio a partire da una serie fotografica. Nel luglio del 1917, due bambine, Elsie Wright e sua cugina Frances Griffiths, presentarono alcune immagini che le ritraevano in compagnia di fate e di folletti. Le presenze spiritiche si erano manifestate in un bosco nei pressi di Cottingley Glen, vicino a Bradford. Per quella occasione Conan Doyle si premurò di diffondere queste immagini come autentiche apparizioni spiritiche, riportando la notizia prima con due articoli pubblicati sullo «Strand Magazine», nel dicembre del 1920 e nel marzo del 1921, e quindi con un libro, *The Coming of the Fairies*, pubblicato a Londra nel 1922 e quindi in una seconda edizione ampiamente rivista nel 1928⁸.

⁸ Il volume è stato tradotto in italiano nel 1992 con il titolo *Il ritorno delle fate* con la riproduzione delle fotografie originali conservate dalla biblioteca dell'Università di Leeds. A. CONAN DOYLE, *Il ritorno delle fate*, a cura di M. Introvigne, M.W. Homer, SugarCo, Varese 1992.

Una piccola storia come tante ma che direttamente ci porta ad affrontare il repertorio delle Hidden Mothers, aggiungendo un altro aspetto imprescindibile per il contesto fotografico dell'epoca. All'idea, suggerita dalle immagini *post-mortem* e da quelle delle *carte de visite*, di trovarsi di fronte a repertori ritrattistici non individualizzanti e affatto personali, ma a pratiche fotografiche di matrice collettiva, fa eco, in questo caso, il vissuto di un medium percepito come strumento di rivelazione, di accessibilità ad un mondo altro, all'altrove. La fotografia spiritista racconta cioè, in quel momento grazie a procedure alchemiche, ciò che più tardi verrà siglato da Roland Barthes come l'apparizione inattesa dello *Spectrum*, l'essenza visiva del reale proposta allo *Spectator* in differita nel tempo. Quel famoso «è stato» che si rivela al presente. Il fantasma, dunque. E anche in questo caso, come ben si sa, tutto parte dalla fotografia di una Madre.

Il repertorio delle Hidden Mothers

La convenzione della ritrattistica della «madre nascosta» ha avuto inizio nel periodo della dagherrotipia, cioè tra il 1840 e il 1850 ed è perduto sino al 1920. Per i primi quattro decenni si sviluppa soprattutto negli Stati Uniti, passando poi progressivamente in Gran Bretagna, quindi in Germania, per giungere sporadicamente anche nell'Est Europa.

La speciale messa in posa si deve al fatto che la bassa sensibilità dell'emulsione, i lunghi tempi di esposizione e l'irrequietezza degli infanti costrinsero i fotografi a trovare soluzioni creative per gestire la pratica ritrattistica. I bambini dovevano infatti restare perfettamente immobili, senza chiudere le palpebre, per almeno due o tre minuti. Ecco allora che le madri, la maggior parte di esse, completamente coperte da pesanti drappi, oppure nascoste dietro un componente dell'arredo o semplicemente dietro una tenda o un paravento, sorreggevano i piccoli, li tenevano fermi, li preparavano per lo scatto. Fantasma damascato si prendevano silenziosamente cura dei loro bambini, lasciando che questi si presentassero come figure autonome di fronte alla macchina fotografica. Piccoli corpi esposti, che da una parte sembravano ricalcare quella staticità mortuaria, quella fredda inespressività dei corpi senza vita adagiati su sedie, su poltrone, o nel caso dei più piccoli tra le braccia della madre, dall'altro tentavano disperatamente di affermare la propria presenza viva, grazie all'invisibile sostegno delle loro madri. Ecco questa è la storia. Ma, a nostro avviso, questa storia non si esaurisce qui.

Se da una parte le madri sono assenze orchestrate, dall'altra la ritrattistica infantile, mai come in questo caso, sembra lavorare sulla presenza materna. E sebbene nell'epoca del ritratto *post-mortem*, dovuto in larga parte all'elevata mortalità infantile, il repertorio delle Hidden Mothers, abbia preteso di emanciparsi da quella usanza, l'osservazione di queste immagini non può che rimandarvi inevitabilmente. Poco importa che le figure nascoste siano effettivamente le madri legittime dei bambini. Se, come in alcuni casi è stata avanzata l'ipotesi che si trattasse di altre figure femminili prossime all'infante, o addirittura di donne che mostravano una certa somiglianza con le effettive madri. Ciò che richiama è che queste presenze femminili, espressione di una certa maternità seppur incerta, a volte si trovano sul punto di manifestarsi. I loro corpi sono riconoscibili nella loro naturale fisionomia. Ma sono solo corpi, mezzi busti, perché i volti, quelli sì, sono oscurati da un alone nero, o addirittura, rimossi, graffiati via o inchiostriati una volta resi a stampa sull'immagine. Queste donne si trasformano in esseri mitologici con braccia e mani umane, sostegni il cui unico scopo è dare unità alla composizione. Connettere i figli l'uno all'altro di fronte all'obiettivo fotografico, sorreggere i più piccoli che non hanno la forza di poterlo fare da sé. Spiriti censurati, al limite tra il ridicolo e l'angosciante.

Ma di quale invisibilità si tratta? Dietro a quelle figure apparentemente inanimate si nascondono delle persone, delle donne, delle presenze materne che si eclissano e si mostrano allo stesso tempo, che esibiscono la loro vana mimetizzazione, ammettendo così null'altro che la loro presenza. Dissimulano loro stesse, eppure sono lì con tutta la prepotenza del loro corpo. Hanno deciso di farsi da parte per imporre all'obiettivo i loro bambini. Rigidi, innaturali, contratti, ma vivi. Tendono loro una mano, offrono loro spettrali ginocchia su cui sedersi, ma fanno di tutto per annullarsi e per far sì che quei giovani corpi diventino icone di vita e non gelidi spettri su cui piangere.

1. *Il gesto della Madre*

Ebbene fermiamoci sul gesto. Quello compiuto da queste donne è un gesto autolesionista e al contempo donativo. Nel saggio che precede il catalogo della mostra di Linda Fregni Nagler, dedicata appunto alla figura della Hidden Mother, presentata per la prima volta alla Biennale di

Venezia nel 2013⁹, Geoffrey Batchen, storico della fotografia, afferma che:

«le madri si cancellano nell'interesse della leggibilità del bambino. Il lavoro di Fregni Nagler è su questo gesto di esposizione/sottrazione. Tale gesto dice qualcosa di profondo sulla natura della genitorialità/maternità: il bambino prende il centro della scena e la madre è nascosta; a volte rimossa in post-produzione con un graffio o con una macchia di inchiostro».

E Batchen conclude affermando che la Nagler stessa, artista donna, è il «soggetto finale, la madre nascosta, del suo lavoro». Tutto ciò è molto chiaro. Naturalmente in tutte queste fotografie si possono discernere rivendicazioni più ampie, ansie di inclusione e di assenza, il posto senza identità ricoperto dalle donne nella società patriarcale, vissuti di umiliazioni, mancati riconoscimenti.

Ma queste immagini hanno anche una vita propria come campi di rappresentanza, sia prese singolarmente sia, soprattutto, pensate come tanti ritratti di una galleria culturale collettiva. Ed è appunto la stessa Nagler a suggerirci che: «escludere la madre alla vista significava aderire a una convenzione precisa in base alla quale la dissimulazione corrisponde alla sua totale cancellazione» e ad aggiungere d'altra parte che questi ritratti di madri nascoste sono anche esempi di *apocalypsis*, artefatti che «esprimono la rivelazione del nascosto», segni di una «rivelazione finale».

Questo significa che il gesto di esporre il bambino risulta dipendente da un gesto uguale e contrario come quello dell'occultamento materno, e dunque da una sorta di *absconditum*, da «un non-so-che», da qualcosa che è inspiegabilmente assente e proprio per questo crea inquietudine, da «un non-so-che» avvertito come la cosa più importante fra tutte le cose importanti, avvertito con quel sentimento, il pathos d'incompletezza, che

⁹ Linda Fregni Nagler è nata a Stoccolma il 21 ottobre 1976. Vive e lavora a Milano. È un'artista che si esprime attraverso l'utilizzo della fotografia. Nei suoi lavori vi è un approccio critico e riflessivo del mezzo fotografico, è interessata alla rappresentazione di una determinata epoca e della sua realtà e si basa su fotografie comuni ottocentesche o della prima metà del Novecento, per indagarne la tradizione, i mutamenti culturali, i costumi e i modelli iconografici. Le caratteristiche che l'artista considera significative nella fotografia d'epoca sono: l'uso deliberato dell'artificio, che evidenzia la natura artefatta della fotografia stessa, la ricchezza e la creatività nella ricerca di dettagli. Il suo linguaggio artistico si sviluppa attraverso vari procedimenti: dopo aver selezionato le immagini le lavora concettualmente per riproporle sotto forma di ready-made, oppure ri-fotografandole in modo da presentarle con un salto temporale ed estetico rispetto all'originale, o ancora ricreando in studio la stessa atmosfera, fondali dipinti, arredi di scena abiti e acconciature, imitandone anche inquadratura e angolazione degli scatti precedenti. Il catalogo della mostra *The Hidden Mother* è stato edito da MACK, Londra nel 2013.

nasce dalla convinzione che c'è o c'era altro, l'unità primitiva, la dimensione simbiotica, il tutto-uno, l'origine. Prima dell'inizio c'era qualcosa e dopo la fine sicuramente ci sarà. *Absconditum e apocalypsis*.

Perché questa madre è anche una Madonna. L'infante, il transeunte, il corpo in continuo cambiamento, in marcia costante verso la crescita, il corpo instabile per eccellenza viene sacrificato, come Cristo in croce. La messa in posa del piccolo è una sorta di crocifissione. E la madre è sotto la croce, sul margine, dietro al velo. *Stabat Mater dolorosa, iuxta crucem lacrimosa dum pendebat Filius*. Il dolore della madre Maria è il dolore dell'umanità intera¹⁰. E la Rivelazione è tutta qui: esponendo il figlio alla morte, portandolo sino alla morte di croce, la madre prefigura la Resurrezione futura e imminente del figlio. Così quella posa ostentata, quei bambini offerti, sacrificati alla micro-esperienza di morte, diventano «Tutto-Immagine, vale a dire la Morte in persona; gli altri – l'Altro –, afferma Barthes, mi espropriano di me stesso, fanno di me, con ferocia, un oggetto, mi hanno in loro mano, a loro disposizione, sistemato in uno schedario, pronto per tutte le sottili manipolazioni»¹¹. Gli altri, appunto, mandano a morte, sacrificano innocenze. Ma come alla morte di croce segue dopo solo tre giorni la resurrezione, l'immagine fotografica depreda la vita ma estrae immediatamente il soggetto ritratto dal flusso dinamico degli eventi, lo conduce in uno spazio e in un tempo altro, un altrove dove anche il corpo bambino smette di crescere, resta sospeso in un'età eternamente infantile. Risorge in un corpo impossibile, dunque, proprio come una reliquia.

Il sociologo Gwen Sharp sottolinea come in queste prime convenzioni ritrattistiche infantili si percepisca la misura di come la popolazione prevalentemente protestante fosse propensa ad abbracciare modelli di auto-rappresentazione derivanti da tradizioni iconografiche cattoliche. Il riferimento è quello relativo ad un altro repertorio di notevole interesse e questa volta poco studiato, sempre fiorito negli Stati Uniti a partire da metà dell'800, ovvero le immagini di madri in posa nell'atto di allattare il proprio

¹⁰ Certamente pochi americani dal 1840 sino 1860 avevano familiarità con queste particolari immagini, ma è interessante annotare come queste convenzioni iconografiche vengano presto catalogate presso alcuni famosi studi fotografici, come ad esempio lo studio di Boston di Albert Sands Southworth (1811–1894) e quello di Josiah Johnson Hawes (1808–1901). Oppure altro repertorio interessante che si manifesta dal 1843 al 1863, è rappresentato da ritratti di vedove in pieno lutto, che sarebbero diventati segni di penitenza nazionale durante la guerra civile americana un decennio più tardi.

¹¹ R. BARTHES, *La chambre claire*, Gallimard Ed., Paris 1980 (tr. it. *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003, p. 16).

figlio¹². Madonne vittoriane che allattano i loro bambini come piccoli Gesù diventano un punto di riferimento per dare voce ad una costruzione iconografica alternativa della femminilità incentrata sulla sola maternità e sul legame speciale e unico tra madre e figlio. Nuovamente immagini prive di significativi indizi biografici su queste donne, ma solamente immagini che ci invitano, anche in questo caso, a considerare ciò che questa modalità di auto-rappresentazione dice circa l'incorporazione dell'iconografia religiosa nelle convenzioni ritrattistiche infantili e materno-infantili di fine '800. Ma tra le due forme coeve di ritrattistica infantile di derivazione mariana ci sono notevoli differenze, che ci ripromettiamo di studiare più approfonditamente: se da una parte, infatti, le immagini delle madri nascoste si sviluppano su entrambi i lati dell'Atlantico, le immagini delle madri che allattano sono legate unicamente agli Stati Uniti, e se le prime tendono a rimuovere radicalmente la donna, le seconde ne espongono il corpo sessuato, e ancora se le prime mortificano la relazione madre-figlio, le seconde l'esaltano come centro propulsore. Insomma, immagini fiorite nello stesso periodo e realizzate dagli stessi studi fotografici, ad esempio lo studio di Boston di Albert Sands Southworth (1811–1894) e quello di Josiah Johnson Hawes (1808–1901), che riflettono sulla maternità in modo apparentemente contraddittorio e che non fanno altro che sollecitare nuove questioni intorno al nostro repertorio di studio.

2. *E continuano a chiamare*. Hidden Mothers' Artistic World

Riassumendo radicalmente tre sono le domande che le madri nascoste pongono, tre i richiami ai quali la scena artistica contemporanea risponde. Perché queste immagini ci accorgiamo che trovano ancora una forte corrispondenza nella dimensione visuale degli ultimi anni. Una prima domanda riguarda l'evidenza della sottrazione, ovvero mostrare un corpo occultandolo, sottolinearlo attraverso la rimozione. La seconda è sottolineare la continuità tra noto e sconosciuto, tra corpo innocente e corpo *monstrum*, tra infanzia e alterità. La terza interessa la misura del rischio e il coraggio d'affrontarlo, ovvero la domanda sul sacrificio in rapporto alla possibile rinascita. Quindi la sottrazione, il perturbante e il sacrificio vs. la redenzione. Ecco una prima piccola galleria.

Oltre alla Nagler, vogliamo qui segnalare almeno quattro esperienze

¹² G. SHARP, *Shifting Discourses of Motherhood: The Victorian Breastfeeding Photo Fad*, «Sociological Imagine», 2013, n. 13.

artistiche che hanno lavorato sulle domande con le quali abbiamo cercato di riassumere (alcune) delle sollecitazioni che le Hidden Mothers continuano ad offrire.

Le due performers Elisa Vassena e Stella Papi, in arte SALSAROSA, presentano all'Hangarartfest, Festival della scena indipendente di Pesaro, il 7 settembre del 2013 uno spettacolo dal titolo *In difetto*, ispirato alla raccolta fotografica *The Hidden Mother* di Linda Fregni Nagler. Le due artiste in scena si scambiano vicendevolmente i ruoli di madre e figlia, coprendosi alternativamente con un drappo nero e attraversando il palco sino a raggiungere una sedia posta sul fondo. Sulla sedia Elisa e Stella si mettono in posa, sempre in una logica di scambio perpetuo di ruoli. Il *sound score* è di Benjamin Hooper.

L'artista siciliana Silvia Giambrone nel 2012 espone con il titolo *Il pizzo* cinque fotografie di 35x45 cm, scelte dal servizio fotografico del matrimonio dei suoi genitori. Le classiche foto che ritraggono gli sposi e le damigelle d'onore vengono manipolate, giustapponendo un pizzo sul volto dei soggetti femminili, occultandone così completamente il viso. La serie fotografica gioca con il titolo che evoca una doppia chiave di lettura, ponendo implicitamente la domanda sul prezzo da pagare per ottenere la protezione che l'aderenza ad un certo ruolo sociale garantisce.

La fotografa americana Laura Larson nell'agosto del 2014 espone presso la Blue Sky Gallery di Portland una serie di 35 fotografie delle Hidden Mothers. L'evento avviene in occasione dell'adozione di Gadisse, una bambina etiope, che la Larsen attende per sette mesi e in questo periodo riflette su queste fotografie e su come esse riescano ad esprimere il difficile equilibrio che una madre deve mantenere nel crescere un figlio, tra autonomia e attaccamento. Così la fotografa commenta la sua esperienza:

«My friend Bernie, an inveterate collector of vernacular photography, introduced me to hidden mother photographs, thinking their mix of macabre wit and poignancy would appeal to my sensibilities. (They are funny: mother jokes waiting to happen.) I had just completed the paperwork to adopt a baby girl from Ethiopia. I would wait seven months to complete the legal process to adopt my daughter, Gadisse, and this time was measured through photographs. My first photograph of her is nothing more than a mug shot—its purpose to duly record her entry into institutional care, a child seemingly without history. This photograph reassured me of her health and presence in the world, but it was also a painful reminder of our separation and her losses. The hidden mother speaks to the fragile balance a mother must maintain in raising a child, simultaneously

cultivating attachment and autonomy. I experienced this ambivalence through a particular constellation of longing, anticipation, and anxiety while I waited for Gadisse to come home»¹³.

Ispirati a Marina Abramovic, Morton Feldman e Rebecca Horn, gli interventi artistici del trio di musicisti tedesco-svedese, chiamato *Hidden Mother*, formato da Ulrik Nilsson, Pontus Langendorf e Magdalena Meitzner uniscono sound-art, poetica del quotidiano e performance. Il nome del gruppo si rifà chiaramente al nostro repertorio fotografico e l'estetica dei tre artisti mira ad indagare le qualità invisibili della musica e della performance in una continua tensione tra il concreto e l'astratto, tra presenza e assenza, tra ciò che udiamo e ciò che non riusciamo a percepire visivamente.

Ci fermiamo qui, ma le forme di reminiscenza del repertorio fotografico delle «matri nascoste» continua a offrire notevoli sorprese, arrivando a contaminare universi paralleli a quelli artistici, come nel caso del video *Invisible Mother* di Brittany Worgan e Gemma Fleming del 2014, girato per «Superior Magazine», un Net interessato alla scena creativa urbana (Berlino, Londra, New York) che si occupa prevalentemente di moda, fashion e design.

¹³ Hidden Mother. Artist Project for Cabinet Magazine. Issue 49, Spring 2013, <<http://laural arson.net/writing1.html>> (ultimo accesso 30.03.2016).

Katriina Heljakka (University of Turku, Finland)

*Bel far niente?
Photography as Productive Play in Creative Cultures
of the 21st Century¹*

Introduction: Toys on camera

In time of the iconic turn, ludic practices are increasingly affecting our understanding of the camera and mobile devices with camera functions as «toys» and online photo management services such as Flickr and Instagram as «playgrounds». (Fig. 1) As shared on these platforms of social media, amateur images invite us to join in the game of mimetic practices where photographs of others come to have an effect on how we perceive, document and represent the world through photography. At the same time, toy photography, or «photoplay», presents itself not only a playful activity involving appropriation of miniature objects, but rather, a popular form of adult play in which character toys such as dolls, action figures and soft toys are photographed both in the intimate interiors of homes, but also in environments traditionally considered as non-play sites: public spaces such as tourist sites (toy tourism).

By addressing the role of lens-based media as a means to conduct and capture play acts with toys, we are able to witness the formulation of creative and productive amateur practices in photography. By analysing toy-related photography, we are also able to detect increasingly gameful play patterns in relation to toy play and to gain a richer understanding of both digital and material dimensions contemporary toy cultures. Finally, by reading the results of this photoplay, i.e. the visual, playful and artistic data as both evidence, documentations and outcomes of photographic play, we may deepen our understanding of the power of photography as an increasingly ludic medium.

Toys with a face – so called «character toys» – have found their way to the hearts, toy closets and experiences of players of all ages. Contemporary

¹ Acknowledgement: this study has been conducted as a part of the project «Ludification and Emergence of Playful Culture» funded by the Academy of Finland (275421).

doll play does not necessarily limit itself to manipulative interactions with the toy, but extends to both multiple media platforms and physical playgrounds, when cameras are appropriated in play scenarios. Adults, as well as children are simultaneously playing with their toys and cameras not only in public spaces such as urban environments (e.g. tourist sites and monuments) and natural surroundings, but in the intimacy of built play environments such as doll houses and dioramas in domestic spheres. Furthermore, photoplay, once shared online on Flickr, Facebook or Instagram, functions as evidence and documentation of the otherwise ephemeral toy play activity. (Fig. 2)

Play made visible: Doll play on multiple platforms

Montola considers play as momentary and vanishing – after playing ends it may be difficult to get hold of it without reports, photographs or artefacts created or used in play². Play – both the playing of games and playing with toys has become more performative thanks to developments of social media platforms and services. At the same time, play is often recorded and then shared with mobile devices including cameras and with the help of apps. On social media, play becomes more perceivable as both toy play and playing of games is documented during the activity.

In the activity of photoplay, the camera becomes on one hand a needed extension of toy play and because of this, on the other hand, a toy in itself.

In *Man, Play and Games* (1961, orig. *Les Jeux et les Hommes*, 1958), Roger Caillois defines play as a voluntary, special, undetermined and unproductive activity, which is both regulated and imaginative. Caillois categorizes play in the forms of competition (*agôn*), games of luck (*alea*), mimicry and vertigo (*ilinx*)³. Out of these categories, doll play fits best in the category of mimicry, as when ‘dollying’ players mimic and repeat ‘plots’ familiar from either everyday human life or transmedia-related narratives originating either e.g. in works of art, literature, television, films, comic stories – or toys. The doll as the image of the human being and as an anthropomorphized object functions as an instrument for storytelling that enables, when employed in play, identity play through explorations of the self. The doll in this way, becomes a supplementary actant, in many case also a fantasy (and

² M. MONTOLA, *On the Edge of the Magic Circle* (Academic Dissertation), Tampere University Press, 2012, p. 74.

³ R. CAILLOIS, *Man, Play and Games*, [Orig. *Les Jeux et les Hommes* published 1958], The Free Press, Glencoe 1961, ix–x.

miniature) version of oneself, a so-called «mini-me».

Caillois' other definition and distinction on play forms is based on the idea of ludic and paedic play. *Ludus* refers to play which has game-like structure employing rules, *paidia* spontaneous, less formal type of play. Leaning on Caillois' articulation of *ludus*—*paidia*, doll-play with Blythes (the doll played with in the photographs of this article) as appropriated in photoplaying activities of adults, appears to fit best under *paidia*. Contemporary doll play could well be interpreted as following these non-descript, but socially negotiated and modified rules as it includes some competitive characteristics, yet no clearly articulated winning conditions.

An additional question of interest here is the one considered with the supposed unproductive nature of play. Caillois sees play as unproductive, even though he describes it as regulated and imaginative. Photoplay as one form of doll play represents, on the contrary, also a *productive* form of play, which results in photographs of toys⁴. As such, it supports the idea presented by Helenius and Lummelahti, according to whom the meaning of the outcomes of play increases depending on the age of the players⁵. Blythe dolls⁶, the dolls used as a case example of character toys in this article, have gained popularity among an adult audience especially through socially shared photoplay in the Internet. The playful affordances of Blythes are multifaceted: As a type of «adult toy», the function of Blythe not only as a collectable object, but more interestingly as a plaything affording various types of self-expression becomes relevant.

In adult toy play, customized dolls are dressed up, accessorized and after that photoplayed with in different situations and environments. Through the toy users (hobbyists and players) and fan communities interested in Blythe, the plaything in question becomes a surface for reflection for emotional states and evaluation of the playful affordances of the doll in both solitary and social play. The narrative artefact⁷ continues its multiple lives in the toy stories documented, shared, circulated and discussed on the visual and verbal platforms of various social media applications.

⁴ K. HELJAKKA, *Lelukuvasta kuvaleikkiin. Lelukulttuurin kurioositeetti ja kaksoisrepresentaatio valokuvassa* [From Toy Photography to Photoplay. A curiosity in toy culture and double-representation in photography] in «Lähikuva» 4/2011, pp. 42–57.

⁵ A. HELENIOUS, L. LUMMELAHTI, *Leikin käsikirja* [The handbook of play], PS-kustannus, Jyväskylä 2014.

⁶ See <<http://www.thisisblythe.com/>> (last accessed 09.26.2010).

⁷ See S. SELANDER, *Mekaniska såpoperor och narrativa artefakter*. [Mechanical soap operas and narrative artefacts], in Id., *Arbetspapper inom projektet Toys as communication*, Halmstad: Högskolan i Halmstad, NCFI 1999.

Often a character toy, such as a contemporary doll like Blythe, is because of its size and compactness often an object which can be carried around and outside the domestic sphere. The portable quality of a toy clearly adds up to its play value, as it allows playing to extend outside of traditional, domestic, realms of toy play. (Fig. 3)

Photoplaying in creative and productive playgrounds

On Flickr (<www.flickr.com>) one may find hundreds of thousands, even millions of toy-related photographs, where character toys extending from the hyper-real to the fantastic are depicted as collected objects, personalized artworks or as a part of visual and spatial photoplay in single or multiple images.

Saarikoski *et al.* formulate that playfulness appears to be a function that has attracted people to online activities from the times of its first appearance⁸. Thus, the Internet may be understood as a kind of playground⁹. Further, digital technologies seem also to stimulate playful goals¹⁰.

Thanks to the services provided by the Internet, digital media may be seen as a tool for creative functions – one that includes characteristics supporting collective play. Flickr, as one of the adult playgrounds online, enables the formation of playful communities. Kaplan and Haenlein describe Flickr as a content community¹¹. As such, it functions as an avenue for inviting play. In photoplay with Blythe as well as in other types of photoplay shared online, other players may participate in the evaluation of the aesthetic quality, humorousness and inventiveness by commenting. The sheer volume of toy-related photographs now perceived in e.g. Flickr may contribute to the growth and strengthening of adult doll play as a phenomenon. Inventive visual representations of Blythe may encourage new

⁸ P. SAARIKOSKI *ET AL.*, *Peliä ja leikkiä virtuaalisilla heikkalaatikoilla* [Games and play in virtual sandboxes] in ID. (eds.) *Funetista Facebookiin – Internetin kulttuurihistoria*, Gaudeamus, Helsinki 2009 pp. 234–264, p. 261.

⁹ E. SEITER, *The Internet Playground*, in J. GOLDSTEIN *ET AL.*, *Toys, games and media* (s. 93–108), Lawrence Erlbaum, Mahwah (NJ), 2004.

¹⁰ Cfr. J. RAESSENS, *Playful Identities, or the Ludification of Culture*. «Games and Culture I», 1 (2006), pp. 52–57; G. VATTIMO, *Die Grenzen der Wirklichkeitsauflösung* [The limits of the dissolution of reality] in *Medien-Welten Wirklichkeiten*, edited by G. Vattimo, W. Welsh, pp. 15–26, Wilhelm Fink Verlag, München 1998.

¹¹ J. SUOMINEN, *Johdanto – Sosiaalisen median aika* [Introduction – The time of social media] in *Sosiaalisen median lyhyt historia*, Gaudeamus Helsinki University Press, Helsinki 2013, pp. 9–27.

players to acquire a doll of their own or to simply enjoy the photographs as aesthetic outcomes of play¹².

Play and perhaps in play only, may a child or adult be creative, says psychoanalytic Donald Winnicott¹³. Contrary to Caillois' view on play, the photoplay of adult can be understood as a productive activity to the part that it molds and renews the meanings attached to toys and becomes together with the play environment and avenue for extending the play affordance of the plaything itself. In play, an adult too is free to explore, create and be productive and in this way, experience the plaything in potentially unexpected ways¹⁴.

Creativity employed in toy play becomes perceivable through the concrete outcomes of photoplay and thus, not only a joyous activity for the player him or herself, but for others. Creativity in one player may also influence, through the photographed toy scenarios, other players joining in the «game». Moreover, telling the stories of toy characters makes it possible to explore ones creativity in both useless (autotelic) and purposeful (telic) ways.

Play and art have a lot in common: creativity, use of imagination, transformation and both metaphoric and associative thinking¹⁵. In our times of the ludic era, new media forms allow the fast and efficient sharing of various products of storytelling. The stories, e.g. delivered in a through photoplay as shared on social media, make it possible to see how toys have become a medium that operate within other media forms. The doll play patterns employing tools, such as cameras and mobile devices, together with social media and its various service platforms, is a social activity grounded in an ecology of play formed by the player, the toy(s) and the play environment. When considering the affordances of toys and environments, it is possible to see the player as an observer constantly monitoring and evaluating potential sites and situations for play. Photoplay manifests itself when the conditions are right; when both the toy and the camera can be played with in a suitable environment.

In sum, it is possible to think that contemporary dolls appeal to players because of their ability to deliver endlessly seeming possibilities to be wowed by and explored in play. Played productively both solitarily and

¹² K. HELJAKKA, *Nettisuhteita nukkeen. Blythe: Kummajaisesta kulttikamaksi* [*Digital bonding with dolls. From curiosity to a cult*] in P. SAARIKOSKI, U. HEINONEN AND R. TURTAJAINEN, (eds.), *Diginakkaus 2.0.*, Turun Yliopisto, Kulttuurituotannon ja maisematutkimuksen julkaisut XXXI, 2011, pp. 75–90.

¹³ D. WINNICOTT, *Play and Reality*, Routledge Classics, Abingdon 2005 (orig. 1971), p. 53.

¹⁴ HELJAKKA, *Lelukuvasta kuvaleikkiin*, *cit.*

¹⁵ L. PIIRONEN, (ed.) *Leikin Pikkujättiläinen* [*The Little Giant of Play*], Werner Söderström Osakeyhtiö, Helsinki 2004, p. 316.

socially, these toys become important vehicles to be used in self-expression, even identity play.

The trajectory from the souvenir nature of the toy medium in its pre-industrial phase has in the 21st century expanded to toy tourism carried out with the toy character as a travel companion. As the doors to the toy closets of adults are opening and the dolls brought to the public, it becomes possible to perceive and realize both the creative and productive nature of contemporary toy play. The camera and visual practices such as photography together with social media have all undeniable roles in this line of development.

Adriano D'Aloia (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)

L'arto fotografico.

Estensione e incorporazione nella tecnica e nell'estetica del selfie

«Queste circostanze e altre simili, senza le quali non esisterebbe l'uomo, non possono far sì che esista, per semplice somma, un solo uomo. L'animazione del corpo non è la giustapposizione delle sue parti, – né consiste d'altronde nella discesa in un automa di uno spirito venuto dal di fuori, la qual cosa presupporrebbe ancora che il corpo non abbia un dentro e un "sé". Siamo in presenza di un corpo umano quando, fra vedente visibile, fra chi tocca e chi è toccato, fra un occhio e l'altro, fra una mano e un'altra mano, avviene una sorta di reincontrarsi, quando si accende la scintilla della percezione sensibile, quando divampa questo fuoco che non cesserà di ardere finché un accidente corporeo non avrà disfatto quel che nessun accidente avrebbe potuto fare...».

(M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, 1960)

1. *Un gesto mediale*

In questo intervento vorrei concentrarmi sul fenomeno del *selfie* facendo leva su alcuni concetti di base mutuati dall'ambito della filosofia della mente, con una focalizzazione su certi aspetti di matrice fenomenologica che coinvolgono il corpo dell'agente – il *selfier* – nell'atto di compiere un «gesto» all'interno di un determinato ambiente. Per ambiente intendo sia lo spazio fisico esteriore che il soggetto abita, perlustra, percepisce e modella nelle sue *affordance* e dunque in funzione delle sue facoltà «interiori», sia lo spazio mediale in cui tale gesto si compie e viene in un secondo momento condiviso, dunque uno spazio sociale per così dire «aumentato».

Adottando questa concezione, che combina la prospettiva ecologica¹ e il paradigma cosiddetto dell'*embodiment*² applicato all'esperienza mediale, il

¹ J.J. GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale (NJ) 1979; trad. it. *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino, Bologna 1999.

² S. GALLAGHER, D. ZAHAVI, *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, Routledge, London 2007; trad. it., *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Raffaello Cortina, Milano 2009; M. JOHNSON, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, The University of Chicago Press, Chicago 1987; G. LAKOFF, M. JOHNSON, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York 1999; F.J. VARELA, E. ROSCH, E. THOMPSON, *The Embodied Mind. Cognitive Science and*

selfie è da intendere come un'esperienza caratterizzata da un preciso aspetto, ovvero il complesso di azioni compiute dagli arti superiori e dalle estremità corporee del soggetto nel compiere l'atto fotografico: il braccio che si allontana dal busto, la mano che impugna e orienta l'apparecchio, le dita che «premono» sui pulsanti virtuali sul *display*, e poi ancora il braccio che «si ritira» nuovamente verso il corpo, la mano che riorienta l'apparecchio verso il soggetto, le dita che operano sul *display* per applicare filtri, correggere il contrasto e l'illuminazione e o in ogni caso salvare o condividere il prodotto finale di questo atto complesso. Di qui il titolo un po' retorico – l'*arto fotografico* – con un allusivo e pur evidente riferimento a un testo fondamentale della teoria fotografica³, con l'intento di focalizzare l'attenzione sulle implicazioni del *selfie* inteso anzitutto come gesto. Un gesto «autodiretto», cioè indirizzato dall'agente verso se stesso, che sia nella sua concreta esplicitazione nel momento dello scatto, sia nella sua volontaria e visibile inclusione nell'*output* finale, è l'elemento che potrebbe essere assunto come caratteristica specifica e distintiva del *selfie* rispetto ad altre forme di autoritrattistica.

A ben vedere infatti nessuno degli aspetti generalmente invocati per descrivere il *selfie* – l'autoreferenzialità dell'atto, l'istantaneità del processo, l'estensione degli arti, la condivisione dei risultati materiali – può dirsi introdotto dall'avvento del *selfie* nello scenario mediale contemporaneo: l'autoritratto fotografico, l'istantaneità della ripresa, l'allungamento del braccio nello spazio per scattarsi una foto, la pubblicazione sui social media o in un album personale o condiviso, sono aspetti che preesistono al *selfie* e ne prescindono. Se la loro combinazione è certamente un fattore di specificità, la sua significatività dal punto di vista mediale è da imputare alla sua fenomenologia intrinseca.

Per economia e opportunità lascerò dunque da parte questioni di natura psicosociale legate al tema dell'identità (e con esso il narcisismo e il voyeurismo insiti nella pratica del *selfie*), non perché non siano interessanti – anzi sono essenziali – per una piena comprensione del fenomeno. Mi pare però che le ricerche in ambito internazionale e nazionale stiano tuttora indagando, peraltro già con interessanti risultati, le implicazioni psicosociali della rappresentazione del sé⁴. La tesi originale di questo contributo

Human Experience, MIT Press, Cambridge (MA) 1991.

³ P. DUBOIS, *L'acte photographique*, Labor, Bruxelles 1988; trad. it., *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino 2009.

⁴ Mi riferisco per esempio alle ricerche confluite nel recente volume di *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, a cura di F. Villa, Luigi Pellegrini, Cosenza 2012, che pure non includono alcun riferimento al *selfie*. Si vedano inoltre i primi esiti del progetto di ricerca «Selfiecity» (<<http://selfiecity.net/#theory>> ultimo accesso 30.03.2016) diretto

consiste nel concepire il *selfie* come un'esperienza mediale composta da due «momenti» compresenti: un'«estensione» del soggetto nell'ambiente circostante (di fatto una sua temporanea appropriazione), e al contempo un'«intensione», un'incorporazione da parte del soggetto delle possibilità offerte dal dispositivo mediale e dallo stesso ambiente.

2. *Estetiche, archetipi, generi e retoriche*

Prima di procedere vale la pena almeno gettare sul tavolo del ragionamento alcuni aspetti rilevanti che emergono da una concezione «gestuale» del *selfie*. Una ricerca ben impostata non dovrebbe infatti ignorare gli archetipi stilistici ed esperienziali del *selfie*, ovvero una sua «archeologia mediale», rispetto all'autoritrattistica pittorica prim'ancora che a quella fotografica. L'identificazione dei tropi e delle convenzioni pre-fotografiche del *selfie* è un'indagine pertinente e necessaria.

Certamente addentrarsi in un'indagine di questo tipo comporterebbe una almeno parziale sospensione del giudizio di valore estetico. L'estetica «a bassa definizione» del *selfie* (per l'uso di camere con sistemi di lenti, per quanto evoluti, non professionali), è anche un'estetica per così dire «del brutto», poiché realizzata in autonomia dal soggetto (che è anche oggetto della fotografia) a partire da una «posa disfunzionale»: il braccio allungato determina un'angolazione e un taglio imprecisi e obliqui. Il braccio stesso non necessariamente resta fuori dal quadro, anzi la sua presenza visibile nella composizione è uno dei tratti caratteristici del *selfie*. (Fig. 1)

2.1 *Proto-selfie*

È vero anche che la distorsione 'dell'immagine', l'estensione dell'arto superiore e la sua presenza in campo sono elementi che si trovano in una ideale storia archetipica da rintracciare nell'arte e nella pittura in particolare. Nella litografia del 1935 di Escher *Mano con sfera riflettente* (interessante che titolo dia risalto non al soggetto dell'opera, bensì agli elementi della

da Lev Manovich: cfr. L. MANOVICH, A. TIFENTALE, *Selficity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media*, <http://manovich.net/content/04-projects/081-selficity-exploring/selficity_chapter.pdf> (ultimo accesso 30.03.2016); A. TIFENTALE, *The Selfie: Making sense of the «Masturbation of Self-Image» and the «Virtual Mini-Me»*, <http://d25rsf93iwlmggu.cloudfront.net/downloads/Tifentale_Alise_Selficity.pdf> (ultimo accesso 30.03.2016). Quest'ultimi due articoli contengono una prima rassegna della letteratura sul *selfie* (costituita prevalentemente da brevi contributi non scientifici).

composizione), la struttura compositiva è dominata non tanto dalla faccia dell'artista, riflessa in uno specchio sorretto da una mano, quanto piuttosto dalla mano stessa, dalla sua presa divaricata e distorta, oltre che dall'immagine riflessa del braccio disteso. (Fig. 2)

Il «proto-selfie» pittorico più famoso e antico è forse l'*Autoritratto entro uno specchio convesso* del Parmigianino (1523ca.), dipinto a olio su una superficie stesa su un telaio che riproduceva appunto la forma degli specchi emisferici da barbiere, diffusi all'epoca. L'elemento più interessante è senza dubbio anche in questo caso la mano, poggiata su un piano di fronte allo specchio, dunque in primo piano, oblunga e deforme, protesa, per così dire, nel gesto del *selfie* (anche se in realtà è con l'altra, non visibile, che il pittore impugna i pennelli e 'si ritrae'). (Fig. 3)

Come rileva Tommaso Casini, proprio a partire dalla metà del XVI secolo l'inclusione evidente della mano nel dipinto è la manifestazione di una forte autoconsapevolezza del pittore: «Mostrare la mano [...] per l'artista significa elevarla a strumento simbolico di una nuova coscienza di sé; la mano «diventa il vessillo della auto-rappresentazione, segno di emancipazione culturale e sociale»⁵. Nella figuratizzazione dell'istanza astratta di produzione del testo, per dirla semioticamente, autore empirico e autore implicito si incontrano⁶, generando una scintilla capace di accendere il fuoco dell'interesse.

Come in altri processi di «democratizzazione» della tecnica e di «amatorializzazione» dell'arte, al *selfier* contemporaneo non mancano più i mezzi, ma l'autoconsapevolezza resta un premio da guadagnare... L'intuizione che voglio condividere a partire da questa premessa è che il gesto del *selfie* affondi la propria genealogia nelle forme di rappresentazione pre-moderne, si radichi cioè in certe «strutture antropologiche dell'immaginario» – per usare solo il titolo di un noto libro di Gilbert Durand⁷ – e che questa «archetipologia generale» non sia una questione legata meramente agli oggetti e alle forme della rappresentazione nella loro evoluzione storica, ma anche all'esperienza del fruitore, nella declinazione particolare e specifica che la fattispecie del *selfie* fa corrispondere all'autore.

⁵ T. CASINI, *La mano «parlante» dell'artista*, «Predella», 29, 2011, <http://www.predella.it/archivio/indexebb4.html?option=com_content&view=article&id=167&catid=65&Itemid=94> (ultimo accesso 30.03.2016).

⁶ Per un approccio semiotico all'autoritratto cfr. O. CALABRESE, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, La casa Usher, Firenze 2010.

⁷ G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Allier, Grenoble 1960; trad. it, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 1972.

2.2 *Mirror selfie*

Dai due esempi illustri che ho citato emerge con chiarezza un nuovo aspetto importante: la necessità di distinguere fra diversi generi del *selfie*. Pur se in modo diverso, in entrambi i casi lo specchio riflette e dunque include nell'immagine l'atto stesso dell'estensione del complesso braccio-mano. Se pensiamo al *selfie* contemporaneo, la presenza dello specchio (o quanto meno della specularità, dell'immagine riflessa) è elemento tipico di un genere preciso: il *mirror selfie*, che si distingue dal *selfie* per così dire «canonico» perché a entrare letteralmente in campo, riflesso nello specchio assieme al braccio e alla mano, è l'apparecchio di ripresa impugnato dal soggetto. (Fig. 4)

Anche l'archetipo di questo genere può essere rintracciato nella storia della ritrattistica pittorica, laddove i pittori rappresentano se stessi entro un sistema di cornici o superfici riflettenti oppure si ritraggono nell'atto di ritrarsi⁸. I modelli iconografici del *selfie* sembrano riformulare in chiave contemporanea quelli già configurati nella storia della pittura (in particolare nel XVII secolo): mani che sorreggono specchi in cui si affaccia il ritrattista (per esempio in un autoritratto di Antoine Steenwinkel), così simili a un *tablet* sul cui *display* il *selfie* può vedere immediatamente l'anteprima della propria «istantanea» (Fig. 5); mani che impugnano e «ostendono» il proprio ritratto (come in un autoritratto di George Jamesone), persino, come spesso nel *mirror selfie*, sovrapponendosi al volto (come nel noto autoritratto «reversibile» di Viktor Vasarely) (Fig. 6). La ritrattistica pittorica è ricca anche di raffigurazioni del rapporto fra braccia distese e mani che impugnano o manipolano utensili od oggetti che sembrano offrire immagini «primordiali» del gesto del *selfie* (la brocca è quasi una macchina fotografica nel *Jolly Toper* di Judith Leyster, il dito indice di Anthony van Dyck sembra voler premere un pulsante nel suo *Autoritratto con un girasole*) (Fig. 7).

È importante sottolineare che nel *mirror selfie* le marche *riflessive* della rappresentazione, quali la «doppia cornice» (lo specchio all'interno del quadro) e la figurazione del mezzo fisico di autorappresentazione (lo smartphone), sono esplicite, già «figurativizzate» e non un allusivo o virtuale rimando al processo di fabbricazione dell'immagine e al suo autore. Tali elementi riflessivi tuttavia non sono specifici del *selfie* quanto invece la rappresentazione del gesto stesso di autorappresentazione: ci appare ora

⁸ In riferimento alla pittura, lo storico dell'arte Victor Stoichita ha ampiamente illustrato la casistica dell'«autore testualizzato». Cfr. V.I. STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Méridiens Klincksieck, Paris 1993; trad. it., *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano 2001, pp. 200-265.

evidente che il *selfie* non è tanto il ritratto di sé stessi, quanto anzitutto il ritratto di sé stessi nell'atto di fotografarsi.

2.3 Dal tratto allo scatto

Devo a questo punto rilevare che la «riflessività intrinseca» del *selfie* non si manifesta esplicitamente soltanto nel genere *mirror*. Anche nel *selfie* «canonico», se realizzato a braccio interamente disteso con un taglio non ravvicinato, la presenza visibile dell'«arto» nel quadro (solitamente l'avambraccio o la spalla, dato che la mano necessariamente resta fuori campo poiché impugna l'apparecchio di ripresa) è un evidente rimando all'«atto». Il *selfie* è dunque un'operazione sempre e comunque autoriflessiva, in cui autorappresentazione e rappresentazione del gesto sono compresenti e inscindibili. Il *selfie*, a qualsiasi genere sia riconducibile, come ho detto non è mai (solo) una foto, bensì sempre la foto di un gesto fotografico.

In quanto testimonianza del movimento fisico del soggetto nello spazio, il *selfie* realizza la propria «opacità mediale» su un piano che coinvolge in modo diretto e complesso la corporeità del soggetto: il *selfie* può essere allora pensato come un'esperienza non necessariamente deterministica e riduttiva rispetto alla pittura, come affermano invece alcune letture che vedono nel passaggio dal «tratto» (il gesto estensivo dell'arto del pittore per muovere il pennello sulla tela) allo «scatto» (la riduzione della distanza fra mano, utensile e superficie) un fattore di degradazione esperienziale:

«[D]opo che la riproducibilità tecnica ha sancito un sostanziale avviamento del gesto del tratto con quello dello scatto, la motricità del gesto all'interno dello spazio autoritrattistico neomediale ha assunto, per lo più, connotazioni altamente meccaniche, che hanno a che vedere con l'automazione del clic, con il trascinarsi del mouse, o con le forme di interazione tra manualità e interfacce grafiche rese possibili dai dispositivi *touchscreen*»⁹.

L'ampiezza del raggio di movimento fisico del *selfie* rimedia al depauperamento del gesto (auto)rappresentazionale imputabile alla riduzione della distanza spaziale fra il corpo del soggetto (pittore/*selfier*) e il corpo della superficie (tela/*touchscreen*) e alla distanza temporale fra il momento della posa e l'istante dello scatto. In contrasto allo «schiacciamento» spazio-temporale derivante dalla meccanizzazione e riproducibilità tecnica dell'autoritratto fotografico contemporaneo, il *selfie* è un «gesto ampio» che configura un

⁹ L. DONGHI, *Gesto*, in *Vite impersonali*, a cura di Villa, cit., p. 76-77.

ridistanziamento, una «ri-articolazione» dello spazio e del tempo realizzata fisicamente dal «dispositivo umano» tutt'altro che «inerte».

3. *Estensione-intensione*

È il momento di approfondire l'idea che il gesto mediale del *selfie* possa descrivere la dinamica di «estroflessione» e «introflessione» – «estensione-intensione» – che ipotizzo come caratteristica peculiare dell'esperienza mediale contemporanea (e dunque innovare il modo in cui la studiamo).

Fenomenologicamente, nel *selfie* abbiamo l'elisione non solo della segregazione spaziale tra il soggetto fotografante e il dispositivo di ripresa (oltre che l'annullamento della dilazione temporale fra la messa in posa del soggetto e il momento dello scatto), ma anche la riduzione della separazione ontologica fra il soggetto fotografante e il soggetto fotografato. Il complesso braccio-mano che si estende nello spazio ai limiti dello spazio peripersonale e raggiunge una posizione «altra» pur senza staccarsi dal corpo e pur senza realizzare ontologicamente tale «alterità» (se non persino «alterazione») determina una configurazione chiasmatica, in cui lo stesso soggetto è sé e altro, occupa di fatto due posti diversi e non solo due ruoli diversi.

3.1 *Protesi e narcosi*

Il primo momento di questo gesto «composito» è dunque l'estensione: l'arto che si protende e la mano che impugna l'apparecchio si distanziano dal corpo in modo da guadagnare una «giusta» distanza, in modo che il corpo rientri nel campo di ripresa (è evidente l'adattamento della tecnologia a questo nuovo bisogno, nel momento in cui nei dispositivi *smart* viene introdotta la fotocamera anteriore, che consente non solo di non dover torcere il polso, ma anche di vedersi e dunque vedere un'anteprima istantanea del *selfie*). L'estensione del complesso arto-mano-apparecchio può essere concepita come una concretizzazione letterale della funzione protesica dei media così come descritta da Marshall McLuhan – i media come estensioni tecnologiche dei sensi o persino del sistema nervoso: i mezzi di comunicazione elettronici sono strumenti usati per estendere il raggio e gli scopi del corpo umano (il sottotitolo in lingua originale di *Understanding media* non a caso è *Le estensioni del uomo*).

Tuttavia come sappiamo McLuhan rileva contestualmente all'estensione una auto-amputazione della funzione cognitiva che la nuova tecnologia va

a estendere, imponendo «nuovi rapporti e nuovi equilibri tra gli altri organi e le altre estensioni del corpo», in una dinamica per così dire omeostatica che fa corrispondere all'intensificazione, all'amplificazione di un organo, senso o funzione, una paralisi, una peculiare forma di auto-ipnosi. Come è noto McLuhan chiama questo fenomeno «sindrome di Narciso-narcosi», poiché gli effetti psichici e sociali prodotti dall'avvento della nuova tecnologia estensiva, ovvero l'auto-amputazione, non sono colti consapevolmente dal soggetto: la pervasività dell'ambiente determinato tecnologicamente è un fattore inavvertibile. È interessante che il mito di Narciso, che calza benissimo per rendere conto della natura riflessiva del *selfie*, sia usato da McLuhan per descrivere gli effetti sociali dei nuovi media¹⁰.

A questo punto potremmo già avanzare una conclusione un poco provocatoria: che cosa il *selfie* narcotizza?, quale funzione amputa? Se la «selfificazione» dell'autoritratto significa l'estensione del sé nella materialità digitale dell'ambiente mediale (penso ai social network dove più pienamente si compie il destino dei *selfie*), al punto della completa amputazione, allora la logica conclusione del narcisismo mcluhaniano sarebbe la completa amputazione del sé. Proprio il *selfie* alla radice dell'amputazione del *self*?

3.2 *La mente estesa*

Voglio provare a confutare questa ipotesi deterministica chiamando in causa la nozione di estensione così come formulata nell'ambito della cosiddetta Teoria della mente estesa, secondo cui la mente di un agente e i processi cognitivi associati non sarebbero localizzabili nel cranio o nel corpo, bensì appunto estesi nel mondo dell'agente. Per i filosofi analitici Andy Clark e David J. Chalmers gli stati e i processi mentali si estendono oltre la testa e si ritrovano analogamente anche all'esterno, nell'ambiente attivo:

«While some mental states, such as experiences, may be determined internally, there are other cases in which external factors make a significant contribution. In particular, we will argue that beliefs can be constituted partly by features of the environment, when those features play the right sort of role in driving cognitive processes. In this way, we can see that the mind truly extends into the world»¹¹.

¹⁰ Per una trattazione della pertinenza della teoria mcluhaniana rispetto alla fotografia cfr. F. PARISI, *La trappola di Narciso. L'impatto mediale dell'immagine fotografica*, Le Lettere, Firenze 2007. Cfr. anche ID., *Orientarsi nel mare post-mediale. La post-fotografia tra individuo e ambiente*, «Mantichora», 2, 2012, pp. 19-34.

¹¹ A. CLARK, D.J. CHALMERS, *The extended mind*, «Analysis», 58 (1), January 1998, pp. 7-19.

Secondo questa prospettiva, strumenti, tecnologie e oggetti artificiali (come per esempio i media) sono, sotto certe condizioni, parte della nostra mente. Ora, come abbiamo visto, la nozione astratta di estensione diventa non solo concreta ma persino letterale nel caso del gesto estensivo del *selfie*, un atto di prolungamento nello spazio circostante e di esplorazione nell'ambiente. Il complesso braccio-mano diviene (o meglio ritorna a essere) esso stesso il medium dell'estensione.

Riprendo fra poco questo ragionamento. Prima due brevi ma opportune digressioni.

3.3 *Dal pennello all'asta*

La prima è volta di nuovo a rilevare un'assonanza (o meglio una relazione archetipica) fra pittura e fotografia, ancora rispetto all'inclusione della *mano* del ritrattista nel quadro. «Si dipinge col ciervello et non con le mani», ha scritto Michelangelo Buonarroti in una lettera del 1542¹²; le mani «sono lo strumento della creazione, ma prima di tutto l'organo della conoscenza», sintetizza Henri Focillon nel suo *Elogio della mano*¹³. Entrambe le dotte citazioni sono riportate da Casini nel saggio sulla raffigurazione della mano nell'iconografia autoritrattistica come suggestioni di supporto all'idea che:

«la tensione verso la bellezza e la sua esplorazione mediante l'opera creatrice si esplicano grazie ad una gestualità subordinata ai dettami della mente [...]. La mano insomma agisce come *estensione* del pensiero creativo e spirituale [del] corpo»¹⁴.

Qualcosa di drasticamente diverso – poiché realizzato fisicamente – accade nel momento in cui l'estensione si spinge oltre i confini dello spazio raggiungibile dagli arti naturali, attraverso l'ausilio di un'ulteriore prolungamento realizzato tramite una protesi meccanica. In questo senso è sintomatica la diffusione dei bracci telescopici (i cosiddetti *selfie stick* o *extender*), anch'essi quasi sempre visibili nella fotografia, che aiutano i *selfier* a distanziarsi ulteriormente da se stessi per catturare un'immagine più larga, che includa più persone (staccandosi così da un'altra tipicità del *selfie*: la singolarità del soggetto) o una porzione più ampia del paesaggio retrostante (è il caso di altri sottogeneri spettacolari come l'*adventure selfie*). (Fig. 8)

¹² G. VASARI, *Commentario alla Vita di Michelangiolo Buonarroti*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1993, p. 205.

¹³ H. FOCILLON, *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino 1990, p. 114.

¹⁴ CASINI, *La mano «parlante» dell'artista*, cit., corsivo mio.

3.4 *La mente incarnata*

Torniamo al *selfie* «canonico», e veniamo all'aspetto complementare all'estensione, quello dell'«intensione». Nonostante il gesto di distanziamento, di fatto l'apparecchio non si distacca dal corpo, anzi è in qualche modo incapsulato in esso, quasi che la mano abbia un occhio. Lo smartphone appare ora come parte del corpo, come una «tecnologia incorporata». Siamo nell'ambito di pertinenza di un'altra tesi, quella della Mente incarnata, secondo cui ogni aspetto della cognizione è profondamente dipendente dalle caratteristiche del corpo fisico dell'agente, dalle sue capacità sensomotorie, a loro volta inserite in un più ampio contesto biologico, psicologico e culturale¹⁵. Il paradigma dell'*embodiment*, che progressivamente dagli anni Ottanta del secolo scorso ha permeato tanto le scienze cognitive, le neuroscienze, la psicologia quanto le scienze sociali, i *cultural studies*, la storia dell'arte, gli studi letterari, la filosofia della mente, la fenomenologia (mentre l'impatto di questo paradigma nei *media studies* è ancora tutto da valutare), è riconducibile alla nozione merleau-pontyana di corpo come combinazione di struttura fisica (il corpo biologico) e struttura esperienziale (il «corpo vivente»).

Se fin qui non ho fatto altro che sintetizzare alcuni passaggi già frequentati dal dibattito, mi pare che al ragionamento manchi un fondamentale anello di congiunzione: ovvero proprio il radicamento di tali assunti in una prospettiva fenomenologica (anziché al cognitivismo d'indole analitica).

Scrivono Merleau-Ponty ne *L'occhio e lo spirito*:

«Il mondo visibile e quello dei miei progetti motori sono parti totali del medesimo Essere. [...] Immerso nel visibile mediante il suo corpo, anch'esso visibile, il vedente non si appropria ciò che vede: l'accosta soltanto con lo sguardo, apre sul mondo. [...] Il mio movimento non è una decisione dello spirito, un fare assoluto che stabilirebbe, dal fondo di una soggettività ritiratasi in se stessa, qualche mutamento di luogo miracolosamente realizzato nell'estensione. Il mio movimento è il proseguimento naturale e la maturazione di una visione. Io dico che una cosa è *mossa*, ma il mio corpo *si* muove, il movimento *si* dispiega; non avviene nell'ignoranza di sé, non è cieco a se stesso, s'irradia un sé...»¹⁶.

¹⁵ «[C]ognition depends upon the kinds of experience that come from having a body with various sensorimotor capacities, and [...] these individual sensorimotor capacities are themselves embedded in a more encompassing biological, psychological and cultural context», VARELA, ROSCH, THOMPSON, *The Embodied Mind*, cit., pp. 172-173.

¹⁶ M. MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1960, trad. it., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 18.

E ancora:

«L'enigma sta nel fatto che il mio corpo è insieme vedente e visibile. Guarda ogni cosa, ma può anche guardarsi ... Si vede vedente, si tocca toccante, è visibile e sensibile per se stesso. ... poiché [il corpo] vede e si muove, tiene le cose in cerchio intorno a sé, le cose sono un suo annesso o un suo prolungamento, sono incrostate nella sua carne, fanno parte della sua piena definizione, e il mondo è fatto della medesima stoffa del corpo»¹⁷.

Se una lettura deterministica di McLuhan vedrebbe nella funzione protesica del *selfie* l'attuarsi di un'alienazione identitaria (e maggiore è l'estensione dei limiti del corpo e della coscienza nell'ambiente, maggiore è l'effetto narcotizzante), l'incidenza della «distensione» del medium connaturato (i sensi, l'intelletto, gli arti!), che è il tratto peculiare del *selfie* (ma anche, archetipicamente, dell'artista che allunga il braccio e impugna i pennelli per autoritrarsi) e non solo del mezzo artificiale «esteso», suggerisce che il *selfier* incorpori il mezzo proprio perché il mezzo diviene una fuga dal corpo. Il *selfie* in questo senso è un modo per «trattenere» il corpo attraverso una sua rappresentazione, preservare un'identità sfuggevole. Un'integrazione merleau-pontyana alla prospettiva mcluhaniana suggerirebbe cioè che sebbene i nostri sensi siano divenuti degli organi estesi nel senso di separabili dal nostro corpo, ciò non comporta una separabilità di noi stessi, un dislocamento o persino una rimozione. Questi «sensi staccati», in altre parole, non implicano una «disincorporazione». I nostri sensi, quantunque estesi, possono percepire il mondo circostante anche se si rimuove il nostro radicamento fisico in essi. In questi «organi staccati», i nostri sensi non sono più limitati al corpo fisico; possiamo ridefinire i confini del nostro corpo senza tuttavia concepire tale estensione come una perdita di localizzazione fisica.

In questo senso l'integrazione della teoria dell'*embodied cognition* alla teoria mcluhaniana della protesi-amputazione offre non solo un superamento dell'accezione funzionalista della mente, ma anche una persuasiva risposta al determinismo tecnologico: avere un corpo è una condizione fenomenica dell'esperienza, la mente estende il corpo, anzi è una mente incarnata e in quanto tale si estende nell'ambiente, da intendere anche come «ambiente mediale», cioè lo spazio socio-digitale che è il luogo naturale in cui *selfie* si deposita.

Nella sua collocazione finale – la Rete –, ma anche, per così dire, nella sua ontologia, il *selfie* si avvicina a ciò che la filosofia e la psicologia definiscono *body-image*, ovvero «una rappresentazione visiva conscia del

¹⁷ *Ibid.*, pp. 18-19.

modo in cui il corpo appare dall'esterno»¹⁸. Il *selfie*, di fatto, è come noi rappresentiamo la nostra rappresentazione di noi stessi.

4. Conclusioni

Nella prima parte di questo contributo ho sostenuto che l'elemento caratteristico del *selfie* è la rappresentazione del gesto (non dell'autore, non della cornice, non dell'apparecchio). Nella seconda parte ho proposto una concezione dinamica del gesto mediale del *selfie* fondata rilevando che fenomenologicamente questo consiste in un «distanziamento» senza «distaccamento» dal corpo dell'agente, in una «estensione» che è al contempo «intensione», una appropriazione dello spazio che è al contempo innesto dello spazio.

Questa dinamica di «estroflessione/introflessione» riflette le principali recenti innovazioni nell'ambito delle scienze della mente: la Teoria della mente estesa (ovvero l'idea che l'ambiente naturale e le estensioni culturali e sociali come il linguaggio, gli artefatti tecnologici e dunque i media abbiano un ruolo cruciale nei processi cognitivi), e la Teoria della mente incarnata, che postula l'inseparabilità delle estensioni extra-mentali (come i media) e dell'attività mentale, fra esterno e interno, e dunque non è altro che una teoria complementare della prima o forse una sua declinazione radicale ma non affatto opposta.

Tale complementarità si riscontra pienamente in una concezione del *selfie* come un'esperienza mediale che consiste nell'estensione della mente incarnata. E dunque un caso elettivo di riflessione su una possibile e auspicabile teoria cognitivo-fenomenologica dei media che può innovare i modelli epistemologici di approccio all'esperienza mediale contemporanea.

¹⁸ P. HAGGARD, D.M. WOLPERT, *Disorders of body scheme*, in H.-J. FREUND ET AL. (eds.), *Higher-order Motor Disorders From neuroanatomy and neurobiology to clinical neurology*, Oxford University Press, Oxford 2005.

NEL CONTEMPORANEO

Giovanni Fiorentino (Università della Tuscia – Sisf)

*Dalla stereoscopia a Instagram.
Origini e destino socio-mediale della fotografia*

1.

La fotografia è un medium dalla grande mobilità e in continua trasformazione, il suo lontano passato rimanda alle sperimentazioni dell'Ottocento industriale, all'archeologia della comunicazione di massa, a processi di smaterializzazione della realtà e, a un tempo, di produzione contaminata di soggetto-oggetto affidata alla macchina. Alle origini, la fotografia viene associata alla magia che rompe un'attesa lunghissima nella storia dell'Occidente e produce immagini 'silenziose' nella negazione del movimento, del flusso della vita, nella posa, nello scatto e nella fruizione intima e individuale dello spettatore. Dal silenzio al silenzio, per una fantasmaticizzazione della realtà che si libera della materia. L'immagine senza corpo rimanda a pezzi di realtà – il medium che gioca potentemente con la morte e la vita – a un'archeologia che potrebbe consentire di guardare anche diversamente al presente sociale del mezzo.

Dal pensiero di Marshall McLuhan, il concetto di medium «caldo»: caldo è il mezzo di comunicazione che intensifica «uno solo dei cinque sensi, fino a raggiungere un'alta definizione»¹. La fotografia, nell'accezione di McLuhan, può surriscaldare l'occhio, il che non implica affatto come sostiene lo studioso canadese che i media caldi non lascino spazio al pubblico da colmare o completare. Intuizioni da forzare e ricontestualizzare, il medium che parla a uno solo dei sensi, o scollega i due sensi più potenti, occhio e orecchio, vista e udito. Ripartire da McLuhan consente di allontanarsi dalla sfera estetica per ragionare della singolarità del medium riconsiderando il rapporto sensoriale con l'utente. McLuhan da una parte, la storia, la genalogia, un passato che viene riconsiderato al presente dall'altro: McLuhan innestato sull'analisi di un'Ottocento precinematografico che parla a un presente postcinematografico.

¹ M. McLuhan, *Understanding Media*, McGraw-Hill, New York 1964; tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 30-31.

Il viaggio stereoscopico di Oliver Wendell Holmes è arrivato in Italia all'inizio degli anni Novanta. La riflessione del medico bostoniano veniva introdotta da Stuart Ewen in *Sotto l'immagine niente* edito in Italia da Franco Angeli (1993) attraverso alcune citazioni degli articoli pubblicati tra il 1859 e il 1863 sull'«Atlantic Monthly»². L'analisi di Ewen si concentrava su una concezione estremamente spettacolare della pubblicità, nutrita di valori edonistici e ostentativi. Siamo in una fase, a cavallo tra anni Ottanta e Novanta, che vede svilupparsi e rafforzarsi la sinergia tra sistema dello spettacolo, trasformazione della cultura del consumo e strategie di *branding*: il controllo dell'immagine è completamente assoggettato alle strategie che mettono insieme industria culturale e sistema delle marche. La cultura del consumo del periodo si impregna di una pubblicità estetizzata a matrice fotografica che costituisce i presupposti di una forma moda che rimodella a sua immagine la società³.

Ecco il tratto più noto degli articoli di Holmes utilizzato da Ewen:

«D'ora innanzi la forma divorzia dalla materia. Difatti la materia come oggetto visibile non servirà più, tranne in quanto stampo sul quale la forma viene modellata. Dateci qualche negativo di una cosa che vale la pena vedere, presa da punti di vista differenti: è tutto ciò che ci serve. Demolitele o datele fuoco, se vi va. Forse dovremo sacrificare parte del piacere nella perdita del colore; ma forma, luce e ombra sono ciò che conta, e persino il colore può essere aggiunto, e forse col tempo potrà essere ottenuto direttamente dalla natura. C'è solo un Colosseo o un Pantheon; ma quanti milioni di potenziali negativi hanno emanato – campioni di miliardi di immagini – da quando sono stati costruiti! La materia in grandi masse è sempre statica e costosa; la forma è economica e trasportabile. Ormai possediamo il frutto della creazione, senza più il fastidio del nocciolo. Qualunque oggetto della Natura e dell'Arte si spoglierà della sua superficie per cederla a noi. Gli uomini daranno la caccia a tutti gli oggetti curiosi, belli, grandiosi, così come oggi cacciano il bestiame in Sud America, per impadronirsi delle *pelli*, abbandonando le inutili carcasse»⁴.

È vero: con Holmes si transita dal materiale all'immateriale, nella progressiva cultura dell'artificio e della smaterializzazione. E però, in una

² S. EWEN, *All Consuming Images. The Politics of Style in Contemporary Culture*, Basic Books, New York 1988; tr. it. *Sotto l'immagine niente. La politica dello stile nella società contemporanea*, Franco Angeli, Milano 1993.

³ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Galilée, Paris 1981; G. LIPOVETSKY, *L'Empire de l'éphémère, la mode et son destin dans les sociétés modernes*, Gallimard, Paris 1987.

⁴ O.W. HOLMES, *Lo stereoscopio e la stereografia*, in G. FIORENTINO, *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopio all'immagine digitale*, Franco Angeli, Milano 2014, p. 62.

prospettiva genealogica weberiana alcuni passaggi di Holmes – compreso quello appena citato – credo possano aprire l'interpretazione del presente diversamente rispetto agli anni Ottanta-Novanta 'delle immagini' e leggere le radici e il destino fotografico della convergenza digitale – il presente del medium –, in maniera differente e per alcuni versi almeno interessante. A distanza di 20 anni dalla prima traduzione italiana, Holmes ci consente di guardare con «sguardo stereoscopico e dimensionale»⁵ – citando esplicitamente Walter Benjamin dei *Passage* – il presente della fotografia digitale in un ambiente *social*, in un contesto abitativo fatto di immagine condivisione, quindi essenzialmente di Facebook, Pinterest, Instagram, Tumblr. Un contesto dove l'immagine determina ampiamente la realtà.

2.

Nella *Piccola storia della fotografia* Walter Benjamin scrive, con lungimiranza, all'inizio del Novecento: «Eppure l'elemento decisivo per la fotografia resta sempre il rapporto del fotografo con la sua tecnica»⁶. Oliver Wendell Holmes, medico, scrittore della casta dei Bramini, consumatore di immagini, incarna un genere di *prosumer* o *bricoleur* tecnologico molto prima del tempo. Holmes si immerge nelle macchine per la visione ottocentesche, deraglia con i sensi prescindendo dalla vista, sperimenta l'innovazione tecnologica, per abitare il nuovo ambiente virtuale con orecchio e tatto, abolendo la dimensione frontale e di superficie delle immagini ed esaltando, nel caso dell'immersione stereoscopica, il paradigma McLuhaniano del sentire.

L'ipnosi di Braid citata da Holmes a proposito della visione stereoscopica è la stessa vertigine che rapisce il *flâneur* benjaminiano nei *passages* parigini, che ipnotizza lo sguardo davanti alle vetrine dei negozi, è il rapimento che proietta migliaia di occhi sui fori dello stereoscopia come «sui lucernari dell'infinito». Holmes contempla già il piacere seduttivo del virtuale e la possibilità di giocare illimitatamente e interattivamente, nella poltrona, accanto al caminetto, con mappe individuali e viaggi nella realtà dei simulacri, in simbiosi con la macchina – protesi – stereoscopica. Possono essere disegnati itinerari personali e produttivi attingendo a una «biblioteca stereografica comprensiva e sistematica», banca di immagini ancora da realizzare, ma già virtualmente ipotizzata.

⁵ W. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, V/1, in ID., *Das Passagenwerke*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982; tr. it. *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino 2000, p. 511.

⁶ ID., *Kleine Geschichte der Photographie*, in ID., *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, p. 68.

Il mondo delle cose, l'esperienza sociale del web 2.0, passa attraverso l'occhio inconscio che si fonde con l'inconscio tecnologico. Benjamin e McLuhan sono insieme, già oltre il determinismo tecnologico. Abitando il mondo, vivendolo, facendone esperienza, attraverso gli occhi e le protesi digitali portatili che si moltiplicano. Il mercato dei consumi tecnologici ne disegna traiettorie e paradigmi attraverso la moltiplicazione delle opportunità e il rapidissimo calo dei costi. Basta ancora una rapida – quanto assolutamente parziale – parabola tra i più recenti aggiornamenti del mercato.

Autographer è una fotocamera automatica prodotta dall'azienda inglese OMG Life. Fisicamente si presenta come un ciondolo da indossare che decide da sola quando, cosa e come fotografare. L'apparecchio scatta indipendentemente dall'indossatore grazie a una serie di sensori e a un GPS integrato che lo fanno reagire a una varietà di stimoli esterni. L'occhio dell'Autographer estremizza la casualità e l'effetto inconscio ottico della Lomografia.

Rispetto all'inconscio tecnologico dell'apparecchio, il piccolo monocchio della Sony QX10 con ottica Zeiss amplifica tutte le possibilità del controllo di una macchina di altissima qualità estendendole a un qualsiasi videofonino in connessione digitale. L'apparecchio Canon Power Shot N100 Story Camera, invece, corrisponde all'esigenza 'naturale' di raccontare storie includendo l'autore stesso delle fotografie negli scatti senza bisogno dell'autoscatto. La destinazione sociale dell'immagine fotografica è inclusa automaticamente nell'apparecchio fotografico Samsung Galaxy Camera GC100, una interessante specie tecnologica in cui la fotografia si proietta senza remore-filtri e istantaneamente nella condivisione di rete dei social media. Si arriva alle applicazioni che consentono di rintracciare in rete immagini che simulano qualsiasi spazio tridimensionale reale – Google Maps – o dispositivi sempre più economici e sviluppati che consentono di ritrarre lo spazio e i luoghi in maniera inedita, innestandosi su mezzi di locomozione, dislocabili, aerei e portatili, è il caso dei droni videofotografici. In ultimo arriviamo al destino non troppo distante del Google Glass o da sperimentazioni analoghe in grado di potenziare e intercettare nella protesi oculare i cinque sensi, dotandosi della cosiddetta «realtà aumentata».

Evocando fantasmi foucaultiani, eccoci allo scambio integrato e parificato fra una vita che batte costantemente e cinematicamente – fotograficamente – più forte del normale, e una rete digitale, che si nutre ordinariamente, come fosse un organismo naturale, del vissuto fotograficamente umano. Questa rapida carrellata che da conto della rapidissima evoluzione tecnologica in corso, della disponibilità dei dispositivi fotografici digitali, della sterminata e diffusa produzione, riproduzione e consumo di immagine digitale, può dare

ragione dell'ultimo tratto importante che emerge dai testi di Holmes, e della sostanziale continuità genealogica nell'artificio fotografico⁷ che produce immagine. E produce immagine consapevolmente manipolabile che entra in relazione e determina il reale.

L'ubiquità onnipresente della fotografia digitale si traduce con Holmes già nelle sue dimensioni di densità reale, nella sua forma di autonomia promozionale – direi pubblicitaria, senza darne una visione ideologica, quanto mediologica –, come nei termini di determinazione e rielaborazione del reale che vive delle forze virtuali dell'immagine stessa. Non più «sembra» come scrive Shakespeare nell'Amleto, ma «è». Non è concepibile il «sembra»: sono tra l'altro i versi utilizzati dalla London Stereoscopic Company per la pubblicità dell'«Art-Journal Advertiser» nell'ottobre 1856. «La fotografia è attiva» scrive sinteticamente Marvin Heiferman. «Le fotografie non si limitano a mostrarci le cose, ma le determinano. Ci coinvolgono dal punto di vista ottico, neurologico, intellettuale, emotivo, viscerale, fisico»⁸. La fotografia non è uno strumento di registrazione passiva, ma un catalizzatore produttivo. E lo è stato differentemente nel corso di circa due secoli. Oggi, prosegue Heiferman, la fotografia cambia chi siamo, quello che vogliamo, quello che vediamo, quello che facciamo, i luoghi in cui andiamo, ciò che ricordiamo. Trasforma la nostra vita quotidiana.

3.

Lo scarto teorico determinato dall'analisi di Holmes coincide con uno scarto quantitativo importante nell'accesso e nella circolazione dell'immagine fotografica nella seconda parte dell'Ottocento. Storicamente la fotografia, nel corso del Novecento verrà poi scavalcata nell'ambito della ricerca sui consumi culturali da mezzi di comunicazione di massa più energeticamente collettivi e visibili, il cinema prima, la televisione poi, infine il computer. Oggi, l'immagine fissa ha compiuto un nuovo salto evolutivo che la riporta visibilmente al centro dell'attenzione della ricerca oltre che negli innumerevoli punti di contatto con la vita quotidiana.

⁷ Cfr. G. BATCHEN, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, The MIT Press, Cambridge-London 1997, tr. it. *Un desiderio ardente. Alle origini della fotografia*, Johan & Levi, Monza 2014.

⁸ *Photography Changes Everything*, edited by M. Heiferman, Aperture Foundation, Inc. and The Smithsonian Institution, New York-Washington, 2012; tr. it. *La fotografia cambia tutto. Come il mezzo fotografico trasforma la nostra vita*, a cura di M. Heiferman, Contrasto, Roma 2013, p. 18.

Gli apparecchi fotografici compatti a pellicola sono spariti completamente dal mercato lasciando il posto definitivamente alle compatte digitali. Le centinaia di milioni di cellulari, smartphone, *tablet* di ultima generazione offrono una serie di funzionalità «foto mobili», finalizzate a produrre, gestire, manipolare, conservare e consumare immagini, incorporando fotocamere e videocamere digitali ad alta risoluzione, software e applicazioni apposite. Tutti permettono la possibilità istantanea di condividere le fotografie in Internet e direttamente nei *Social Social*. I modelli comunicativi della «disseminazione» e dell'«interazione» si sovrappongono e interagiscono tra loro anche nella produzione, distribuzione e consumo di immagini accessibili attraverso i dispositivi mobili.

Gli strumenti di produzione dell'immagine, le applicazioni social per la gestione delle stesse, infine i medesimi *social social*, dai primi Flickr e Picasa, fino ai più recenti Twitter, Pinterest, Panoramio, Instagram, Tumblr, WhatsApp, determinano uno scarto epocale per l'accessibilità fotografica: per quantità e qualità gli usi sociali della fotografia si proiettano in una dimensione intermediale e di autocomunicazione di massa⁹. Scattare, esporre e condividere, guardare e taggare immagini autoprodotte o semplicemente raccolte nella rete, magari modificate, alterate o personalizzate in un continuo bricolage di natura avanguardista, performativo e smaterializzato in rete.

L'immagine analogica stampata su carta rappresenta il passato, la storia dei media. Ogni giorno vengono realizzate più di un miliardo di fotografie che possono fare il giro del mondo in pochi secondi. Una ricerca europea svolta da OnePoll per Samsung nel 2013 testimonia che sono 3572 le fotografie che vengono scattate e condivise sui *social* ogni 60 secondi per un totale di 5 milioni di immagini al giorno. Una volta su cinque le fotografie sono appositamente scattate o create per essere condivise con gli amici, l'attività più popolare nei *social* è postare le fotografie. In Italia la gran parte del campione preso in considerazione predilige la piattaforma generalista e trasversale di Facebook per condividere le immagini – in larga parte, fotografie della propria esistenza. Che, dunque, permeano interstizialmente il mondo e danno ampio luogo a un viaggio «connettivo-relazionale» nel contesto dei social media. Partiti dal *phone* o *videophone*, siamo giunti a un ambiente visivo digitale relazionale¹⁰, di gestione

⁹ M. CASTELLS, *Communication Power*, Oxford University Press, Oxford 2009; tr. it. *Comunicazione e potere*, Università Bocconi, Milano 2009.

¹⁰ Cfr. FIORENTINO, *Il flâneur e lo spettatore*, cit.; J. FONTCUBERTA, *La càmara de Pandora. La fotografi@ después la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcellona 2010; tr. it. *La (foto) camera di Pandora. La fotografi@ dopo la fotografia*, Contrasto, Roma 2012; *A Networked*

visiva del capitale sociale. I confini tradizionali tra sfera pubblica e privata sfumano e i contesti sociali, rispetto all'analisi di Goffman, registrano continui sconfinamenti e sovrapposizioni nel territorio immateriale delle reti comunicative.

Il digitale implica un'opportunità e un assetto completamente nuovi della narrazione e dell'auto-narrazione visiva del sé: il gesto tattile connesso alla protesi oculare del videofonino si dilata nelle fasi di cattura, editing, condivisione e interazione. Lo strumento performativo apre a un sistema di comunicazione che capovolge e aggiorna la dimensione socio-antropologica della *Camera chiara* di Barthes, aprendo a uno *storytelling* che richiama lo specchio dell'altro, uno spazio vitale piuttosto che un memoriale del tempo passato: «il flusso di immagini è un indice di energia vitale (...) nella cultura analogica la fotografia uccide, ma in quella digitale la fotografia è ambivalente: uccide e dà la vita, ci spegne e ci risuscita»¹¹. La fotografia è un atto performativo che alimenta un continuo e molteplice flusso di interazioni, una seconda e più intensa vita dell'occhio in grado di innescare l'intera partecipazione sensoriale.

Ancora dati significativi: a partire dal 2009 l'impaginato dei profili di Facebook ha incoraggiato costantemente una buona qualità delle fotografie da caricare nel profilo. Nel 2010 la Apple ha lanciato l'*Iphone4* includendo per la prima volta due fotocamere digitali: l'occhio principale da una parte e un occhio «front facing» dall'altra, una fotocamera autoritragente, posta al bordo del display con la quale l'utente riesce a controllare completamente il proprio autoritratto. L'*hashtag selfie* è stato utilizzato per la prima volta con Flickr nel 2004, nel 2011 Instagram lo rilancia insieme alla presentazione dei nuovi filtri che favoriscono la saturazione, l'accentuazione di contrasti, toni e colori. L'immagine vetrina, quella del *selfie*, o quella della bacheca virtuale del *Social*, costituisce il punto di innesto visuale tra uno *storytelling* del sé e la narrazione del mondo, tra il mostrare e il nascondere, tra la vetrinizzazione sociale e la tensione scopica che – entrambe – impregnano la cultura e la pratica mediale tra Otto e Novecento. Si approda al compimento della traiettoria descritta da Holmes, ma con uno scarto di protagonismo performativo e di coinvolgimento sociale esteso offerto dalla semplice accessibilità tecnologica, nella produzione e condivisione di immagini e nella gestione più o meno consapevole del capitale sociale attraverso l'immagine.

Il medico di Boston nel 1863 scrive a proposito della popolarità del ritratto fotografico negli Stati Uniti: «come tutti sanno, sono diventati ultimamente

Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites, edited by Z. Papacharissi, Routledge, London 2010.

¹¹ FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora*, cit., p. 31.

la valuta sociale, la “banconota” sentimentale della civilizzazione»¹². E ancora, continua Holmes:

«Dopo aver esaurito ogni espressione di ammirazione nel descrivere l'immagine stereoscopica, certo non polemizzeremo con il gusto corrente che predilige i ritratti-cartolina.

Questi ultimi sono più economici, più trasportabili, non necessitano di macchinari per essere guardati, possono essere osservati da più persone contemporaneamente, in breve, hanno caratteristiche del tutto popolari. La gente ama guardare i volti degli amici più che le meraviglie del mondo giunte dinanzi ai loro occhi grazie allo stereoscopia. Jonathan non è affatto interessato alla Venere di Milo, ma osserva rapito un ritratto della sua Jerusha. Lontani dall'incolparlo di qualcosa, siamo lieti che gli affetti suoi e della gran parte degli uomini siano più sviluppati dei loro gusti»¹³.

Con lo studioso americano, la fotografia assume già il centro della vita, diventa linguaggio sociale, ‘moneta emotiva’. Lo scrittore, in una prospettiva che per alcuni versi richiama le origini di Facebook, parla di «un biglietto da visita perché tutti gli esseri umani possano conoscersi tra loro». Dove l'interazione visiva mediata già apre a nuove forme di *intimità* mediata dalle immagini¹⁴ in grado di compensare il disincantamento del mondo, bilanciando la necessità di valori di cui l'uomo moderno ha nostalgia.

Oliver Wendell Holmes paventa una nuova forma di amicizia, l'esemplificazione si applica alla vita quotidiana di un artista. Lo slittamento nel presente di un consumatore globalizzato e ordinario, pare evidente. Ecco la testimonianza del 1863:

«Un'intimità fotografica tra due persone che non si sono mai viste in volto (in Natura, dopotutto, il principale uso dei volti reali consiste nel fornire negativi dai quali si possano riprodurre ritratti) è una nuova forma di amicizia. Dopo la presentazione di vedute, scenari o altri oggetti impersonali (...) l'artista invia la propria presentazione, non nella forma rigida di un biglietto da visita, ma ritratto così come si presenta nel proprio studio, o nel salotto, circondato dagli arredi domestici che tanto contribuiscono a meglio conoscere lo studioso o

¹² O.W. HOLMES, *Le creazioni del raggio di sole*, in G. FIORENTINO, *Il flaneur e lo spettatore*, cit., p. 87.

¹³ *Ibid.*, p. 88.

¹⁴ Cfr. A. LASÉN, *Autofotos. Subjetividades y Medios Sociales*, in eds., *Jovenes, culturas urbanas y redes digitales. Practicas emergentes en las artes, el campo editorial y la musica*, a cura di N. Garcia-Canclini, F. Cruces Ariel, Madrid 2012, pp.243-262; T.M. SENFT, *Camgirls: Celebrity & Community in the Age of Social Networks*, Peter Lang, New York, 2008.

l'artista. Lo vedete seduto alla propria scrivania o al tavolo con intorno i libri e gli stereoscopi; notate la lampada con la quale legge, gli oggetti che lo circondano; provate a immaginare se è sposato o scapolo; indovinate i suoi gusti, a parte quello, ovvio, che ha in comune con voi. Lentamente, diventando più intimo, vi invia la fotografia di ciò che è più vicino al suo cuore, un bel bambino, per esempio, come quello che ci sorride dal delizioso ritratto che stiamo osservando ora, o una vecchia fattoria (...). E così queste ombre hanno reso reale ai vostri occhi la sua vita interiore ed esteriore: e tranne che per la sua voce, che non avete mai sentito, lo conoscete meglio di centinaia di altri che lo chiamano per nome, lo incontrano anno dopo anno e lo includono tra le frequentazioni familiari»¹⁵.

¹⁵ HOLMES, *Le creazioni del raggio di sole*, cit., pp.101-102.

Emanuele Crescimanno (Università di Palermo)

*Il ritorno alla fotografia: la cultura visuale
dall'analogico al digitale*

La svolta iconica che caratterizza la contemporaneità, e che ha avuto un'ulteriore accentuazione con il rapido sviluppo della tecnologia digitale, per molti aspetti presenta condizioni analoghe al periodo a cavallo del primo trentennio del Novecento in cui la fotografia, grazie a un favorevole intreccio teorico e all'attività di grandi fotografi, raggiunge la piena autonomia disciplinare e acquisisce la consapevolezza dei propri mezzi e delle proprie logiche espressive. Tornare a quegli anni è dunque di fondamentale importanza, non solo per rendersi conto del ruolo che la fotografia ha svolto nel Novecento, ma anche per comprendere quali possano essere i suoi ulteriori sviluppi oggi: la cultura visuale del secolo scorso è infatti per buona parte figlia della fotografia; oggi questa pratica è tornata al centro dell'attenzione e può, di conseguenza, determinare la nuova cultura visuale della nostra epoca.

L'obiettivo principale di questo saggio è dunque, in prima istanza, quello di evidenziare come la fotografia nei primi trent'anni del Novecento sia stata la pratica di riferimento per comprendere la svolta di quel secolo e per produrre il visuale; successivamente sarà messa in rilievo l'analogia tra quella situazione e quella odierna al fine di utilizzare le medesime strategie per comprendere il ruolo svolto dalla fotografia; infine si sosterrà che la cultura visuale odierna può trovare ancora una volta nella fotografia una pratica di riferimento.

1. *La fotografia negli anni '30 del Novecento*

È fatto sufficientemente noto che la fotografia e la riflessione intorno a essa dei primi decenni del Novecento abbia avuto la capacità di sintonizzarsi con la svolta dell'epoca, di rappresentarla al meglio e di dare le necessarie coordinate teoriche per orientarsi in quell'inedita situazione in cui venivano a mancare i tradizionali punti di riferimento. Mi permetterò dunque di procedere in maniera esemplificativa con brevi citazioni che,

nella loro evidenza, rendono al meglio la nuova dimensione del visuale: con ancora maggiore precisione è possibile affermare che la fotografia, nei primi trent'anni del Novecento, non solo è stata la pratica di riferimento per comprendere la svolta di quel secolo ma ha prodotto il visuale.

Nel 1927 László Moholy-Nagy scrive:

«I confini della fotografia non sono prevedibili. Qui tutto è ancora così nuovo che lo stesso cercare porta già a risultati creativi. La tecnica è l'ovvio battistrada. L'analfabeta del futuro non sarà chi non sa scrivere, ma chi non conosce la fotografia»¹.

Dunque la fotografia è quella pratica tecnica che consente all'uomo di fare esperienza in un mondo segnato dallo sviluppo della tecnologia: da essa non si può prescindere e per mezzo di essa è possibile comprendere la contemporaneità. L'anno successivo Paul Valéry in uno scritto d'occasione evidenzia l'ubiquità come caratteristica principale di quelle che, sulla scia di Walter Benjamin, si potrebbero definire opere (ri)-producibili tecnicamente: l'autore francese immagina dunque «una società per la distribuzione della realtà sensibile a domicilio»; per cui,

«come l'acqua, il gas, la corrente elettrica giungono da lontano nelle nostre case per rispondere ai 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»².

Non è dunque un semplice caso che lo stesso Benjamin utilizzi il testo di Valéry come esergo de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: senza voler eccedere, tra le righe del saggista francese è possibile intravedere il nostro rapporto odierno con tutte quelle immagini veicolate dalla rete. Dal canto suo, in perfetta sintonia con quanto finora detto, Moholy-Nagy prevede, grazie alla tecnica e alle sue nuove possibilità, la diffusione di «pinacoteche domestiche»³, nuove raccolte di fotografie e film disponibili in tutte le case. Infine nel 1929 Albert Renger-Patzsch, fotografo presente all'esposizione di Stoccarda *Film und Foto* di cui più avanti tratterò, sottolinea che dopo quasi cento anni la fotografia

¹ L. MOHOLY-NAGY, *Malerei und Photographie* (1927), «i20»; successivamente in *A New Instrument of Vision*, «Telehor», 1936, nn. 1-2.

² P. VALÉRY, *La conquista dell'ubiquità* (1928), tr. it. in Id., *Scritti sull'arte*, Tea, Milano 1996, pp. 107-109, pp. 107-108.

³ L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film* (1927), tr. it., Einaudi, Torino 2010, p. 23.

«ha acquisito un immenso significato per l'uomo moderno, migliaia di persone vivono di essa e attraverso essa, ha fatto nascere la stampa illustrata, procura illustrazioni veritiere utili in molte attività di natura scientifica. In breve, la vita moderna non sarebbe più immaginabile senza la fotografia»⁴.

Riassumendo è quindi possibile evidenziare che fotografi e teorici della fotografia hanno la profonda consapevolezza che per rendere conto della modernità è necessaria una pratica come la fotografia che ha le stesse caratteristiche dell'epoca in cui si afferma, che è in piena sintonia con essa e che è figlia delle medesime esigenze.

Può dunque il modello e la teoria che ha prodotto a inizio Novecento la svolta del visuale essere utile per comprendere la contemporaneità e, perché no, il futuro della fotografia? Oggi la fotografia non è forse tornata al centro dell'attenzione per le sue capacità di rendere conto del presente (con tutte le sue contraddizioni e incoerenze)?

2. Fotografia e visuale

Il modello teorico della *visual culture* può essere utile per dare le prime risposte a queste domande: innanzi tutto, riprendendo le parole di W. J. T. Mitchell è necessario evidenziare che la fotografia ha svolto il ruolo di «mostrare il vedere»⁵ e ha aperto alle pratiche quotidiane del vedere e del mostrare: in questo modo ha segnato tutto il Novecento (insieme al cinema, come ci ha mostrato Francesco Casetti in maniera esemplare). A partire da «un'area situata al di sotto dell'attenzione di queste discipline [la storia dell'arte, l'estetica e gli studi sui media] – il regno del non artistico, del non estetico, delle esperienze e delle immagini visuali non mediate, o immediate» apre alla dimensione di una «visualità vernacolare o vedere quotidiano»; di conseguenza l'immagine (fotografica) seppure «non esaurisce il campo della visualità» può essere un luogo privilegiato per comprendere la cultura visuale. Se dunque è vero che «i *visual studies* non sono semplicemente un'indisciplina o un supplemento pericoloso alle tradizionali discipline rivolte alle visioni, ma anche una *interdisciplina*

⁴ A. RENGER-PATZSCH, *Photographie und Kunst*, in *Das Deutsche Lichtbild*, Robert & Bruno Schultz, Berlino, 1929, citato in R. VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 106.

⁵ W. J. T. MITCHELL, *Mostrare il vedere* (2002), tr. it. in ID., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, due punti, Palermo 2008, pp. 551-79, p. 71.

che trae spunto dalle loro risorse e da quelle delle altre discipline al fine di costruire un nuovo e distinto oggetto di ricerca». Allora, se tutto questo è vero, la vicenda della fotografia nel primo trentennio del Novecento è un paradigmatico esempio di questa situazione e la sua analisi è fondamentale per la comprensione delle vicende contemporanee del visuale (e dunque dell'estetica, della fotografia, delle teorie dei media). La fotografia infatti è stata capace di «strappare il velo di familiarità e risvegliare il senso di meraviglia, in modo che molto di ciò che è dato per scontato sulle arti e sui *media* visuali (e forse anche su quelli verbali) venga messo in discussione»⁶.

È dunque vero che la fotografia ha imposto quella che, ponendosi nell'ottica dei *visual studies* così come li intende Mitchell e come li praticiamo sulla sua scia, è definibile come una nuova grammatica della percezione, dell'espressione e dell'esperire e che di conseguenza è stata necessaria una nuova alfabetizzazione visiva. Non si tratta dunque di una rivendicazione di un astratto e scarsamente teorico «specifico» della fotografia in contrapposizione ad altre pratiche, la pittura prima fra tutte; bensì della rivendicazione di una capacità della fotografia di essere in sintonia con il proprio tempo, saperlo ben raffigurare e dunque essere capace di dar luogo a efficaci esperienze del reale. Né d'altro canto bisogna esclusivamente fare riferimento alla capacità della fotografia di mostrare ciò che prima della sua invenzione sfuggiva alla nostra percezione: la dimensione visuale cui dà luogo la fotografia non è connessa dunque al fatto che la fotografia ha reso visibile quello che prima non lo era o perché troppo piccolo o troppo veloce o troppo lontano; la fotografia ha piuttosto imposto un nuovo modo di vedere, nuove relazioni tra soggetto che guarda, dispositivo ed oggetto della visione e della rappresentazione.

La fotografia è stata capace di dar luogo al visuale perché ha tenuto conto della posizione e del contesto storico-culturale del soggetto che «guarda» e di ciò ne ha fatto una propria caratteristica peculiare.

3. *Due esempi: Walker Evans e Franz Roh*

Vediamo nel concreto cosa è avvenuto prendendo due esempi che a mio avviso sono paradigmatici di questo stato di cose: lo sono, tra i vari motivi che evidenzierò, anche perché provengono da due ambiti apparentemente molto differenti (sia dal punto di vista culturale che geografico), ambiti che la storia della fotografia non connette di sovente e che pure,

⁶ *Ibid.*, pp. 75 e 76.

ad una analisi approfondita, mostrano interessanti punti di vicinanza. Mi riferisco a un breve ma intenso saggio di Walker Evans, *The Reappearance of Photography* del 1931, e al volume di Franz Roh, *foto-auge*, del 1929.

Conosciamo tutti l'opera di Walker Evans e il ruolo fondamentale da lui svolto per la definizione e l'affermazione dello «stile documentario» e del reportage; conosciamo le sue immagini e la poetica che le ha determinate. Se volessimo rapidamente e in maniera assolutamente sommaria riassumere lo stile di Evans potremmo affermare che esso si caratterizza per l'assoluta semplicità formale, il rifiuto di ogni artificio fotografico; queste caratteristiche non sono altro che manifestazione del pieno controllo del dispositivo fotografico e la fiducia che con esso sia possibile rendere conto del reale in maniera immediata: dunque l'obiettivo è quello di produrre immagini in cui siano i «fatti presentati con un tale distacco che la qualità dell'immagine sembrava identica a quella del soggetto»⁷.

Dunque il dispositivo fotografico è un utensile e come tutti gli altri utensili necessita di un corretto utilizzo, senza pensare di doverne necessariamente fare un uso artistico; la rinuncia a ogni effetto artistico fa sì che l'immagine così prodotta sia chiara, semplice e immediata e dunque capace di rendere significativo qualunque soggetto fotografato perché ne rispetta la singolarità. Il fotografo deve sostituire quindi alla pretesa di essere un artista la propria abilità tecnica; deve porsi l'obiettivo di descrivere con precisione i fatti di cui ha esperienza diretta, in un approccio frontale con essi, con quella che si potrebbe definire un'estetica del reale, volta a far emergere con tutta evidenza i soggetti narrati piuttosto che coloro che li raccontano. Ripercorrendo tutta la produzione di Evans è dunque possibile affermare che classificare, archiviare sono termini pressoché sinonimi di fotografare e che dunque scopo del fotografo sia di metterli innanzi agli occhi. Punto di partenza della ricerca fotografica di Evans è la consapevolezza dello specifico e dell'autonomia della fotografia dalla tradizione delle altre forme di rappresentazione, prima fra tutte la pittura e la scuola pittorialista in fotografia: il reportage contribuisce in maniera fondamentale a questo processo poiché esso è per Evans

«opzione stilistica e poetica [...] Walker Evans sembra essere propenso a ragionare nei termini di un quasi totale anonimato stilistico in cui l'esecuzione dei parametri di scelta, sia tecnica che tematica, rasenta quasi costantemente la serialità e l'automatismo procedurale»;

⁷ J. SZARKOWSKI, *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York, 1973, p. 116, citato in O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945* (2001), tr. it., Electa, Milano 2008, p. 172.

le cui regole fondamentali

«allo scopo di avere una più naturale e diretta leggibilità [sono]: l'isolamento frontale del soggetto referente, l'estrazione dal contesto esterno di un particolare eminente o significativo e il rilievo del dettaglio selezionato dall'intero spazio dell'inquadratura fotografica»⁸.

È sufficientemente chiaro che la scelta di fotografare «*le cose così come sono*» è innanzi tutto una deliberata scelta di stile, di poetica; tale opzione è in Evans ancora più radicale che negli altri fotografi della *Farm Security Administration* e si accompagna con la precisa volontà di far emergere attraverso le proprie immagini la natura dei soggetti fotografati senza che essi siano soverchiati dalle intenzioni del fotografo. Tuttavia tale operazione è una consapevole messa in forma che per essere efficace deve essere frutto di una precisa grammatica, di un'estetica: si tratta quindi di non fare una semplice documentazione del reale bensì di acquisire uno «*stile documentario*. Un esempio di documento in senso letterale sarebbe la fotografia di un crimine scattata dalla polizia. Un documento ha un'utilità, mentre l'arte è davvero inutile. Perciò l'arte non è mai un documento, anche se può adottarne lo stile»⁹. Di conseguenza bisogna acquisire uno stile adeguato capace di trasmettere le informazioni in maniera appropriata ed efficace in equilibrio tra utilità pratica della documentazione ed effetti estetici che rischiano di soverchiare l'altro aspetto: tale alternativa risulta efficacemente sintetizzata da Olivier Lugon: «dove si colloca la frontiera tra fotografia documentaria e documentazione fotografica?»¹⁰.

Evans è assolutamente consapevole del rischio che corre, del suo posizionarsi su un sottile e infido crinale in cui è facile scivolare nella banalità ed insignificanza e che tuttavia rifiuta l'eccesso del formalismo e dell'estetismo, della paradossalità di un'arte documentaria che rischia ancor di più quando si serve del dispositivo macchina fotografica per lungo tempo tacciato di oggettività e automatismo: non bisogna infatti dimenticare che negli stessi anni la Kodak aveva assunto come slogan «Voi premete il pulsante, noi facciamo il resto» volendo sottolineare la possibilità che chiunque potesse in fondo assurgere al ruolo di artista per mezzo della macchina fotografica e documentare la realtà. È necessario dunque evidenziare in che termini è

⁸ P. F. FRILLICI, *Sulle strade del reportage. L'odissea fotografica di Walker Evans, Robert Frank e Lee Friedlander*, Quinlan, Bologna 2007, pp. 24, 25, 26

⁹ L. KATZ, *Interview with Walker Evans*, «Art in America», marzo-aprile 1972, p. 87, citato in LUGON, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 19.

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

possibile parlare di un'estetica documentaria che non sia semplicemente una scelta basata sull'economia dei mezzi e sulla ricerca di uno sguardo discreto bensì assurga a stile evidente nelle immagini prodotte: nel 1955 sul numero di luglio della rivista *Fortune*, Evans presenta il portfolio *Beauties of the Common Tool*. Si tratta di cinque fotografie di utensili presentati per la loro semplicità e bellezza:

«a hardware store is a kind of offbeat museum show for the man who responds to good, clear “undersigned” forms. [...] In fact, almost all the basic small tools stand, aesthetically speaking, for elegance, candor, and purity»¹¹.

Evans vuole, con la semplicità delle proprie immagini, manifestare quelle qualità che le difficoltà della vita di ogni giorno tendono a far scomparire seguendo un'estetica che, dopo il viaggio in Europa, fa risalire a Flaubert e «il suo realismo e il suo naturalismo, e la sua oggettività; l'assenza dell'autore, la non-soggettività»¹².

Ancora una volta, sembra che ci si trovi innanzi al tentativo di tenere insieme gli elementi di una apparente contraddizione che tuttavia può essere risolta adottando un corretto atteggiamento: non si tratta infatti di una documentazione che si basa sulla semplice testimonianza di fatti né di un'empatica partecipazione a essi bensì di una narrazione che sia frutto della semplicità e dell'immediatezza, poiché per Evans «la photographie est une affaire de surfaces»¹³ cioè si fonda su ciò che immediatamente emerge nell'immagine. È in fin dei conti il riconoscimento dell'autonomia della fotografia e delle sue specifiche capacità: infatti a ragione Susan Sontag evidenzia come, a differenza di Stieglitz per cui «la fotografia è una sorta di affermazione esagerata, una copulazione eroica con il mondo materiale [...] Evans cercava invece un tipo di affermazione più impersonale, una nobile reticenza, un lucido *understatement*» poiché

«la poetica di Evans deriva ancora da Whitman, e precisamente dall'abbattimento delle discriminazioni tra bello e brutto, tra importante e banale. Ogni cosa o persona fotografata diventa... una fotografia, ed è quindi moralmente equivalente a qualunque altra fotografia»¹⁴.

¹¹ W. EVANS, *Beauties of the Common Tool*, «Fortune», n. 52, July 1955, p. 103.

¹² KATZ, *Interview with Walker Evans*, cit., p. 84 citato in LUGON, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 82.

¹³ G. MORRA, J. T. HILL, *Walker Evans. La Soif du Regard*, Seuil, Paris 1993, p. 68.

¹⁴ S. SONTAG, *L'America vista nello specchio scuro della fotografia* (1973), in EAD., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, tr. it., Einaudi, Torino 2004, pp. 24-44, p. 27.

Il saggio del 1931 è una chiara ed esplicita dichiarazione di questa poetica poiché prende il distacco da alcune pratiche fotografiche non ritenute legittime e sensate; esso manifesta infatti la definitiva presa di coscienza che, per comprendere la contemporaneità, è necessaria la macchina fotografica; riconosce quindi nella fotografia di Atget il modello di fotografo cosciente sino in fondo di questa situazione. Evans infatti ha coscienza che la fotografia ha già, nel 1931, deviato dalla strada sua propria compiacendosi della propria dimensione artistica ed estetica e che bisogna dunque ritornare a quelle dimensioni che la caratterizzano in maniera peculiare; essa si è dunque compiaciuta nel produrre belle immagini che tuttavia non hanno nulla di specificamente fotografico poiché non tengono conto della simbiosi esistente tra la fotografia stessa e l'epoca in cui essa si sta sviluppando diventando pratica di riferimento per la comprensione del reale. Non si tratta di rivendicare una astratta specificità o autonomia disciplinare della fotografia; bensì l'obiettivo è quello di sottolineare come la fotografia sia capace più e meglio di altre pratiche di rendere conto della propria epoca a partire dalla comune dimensione tecnica che contraddistingue entrambe (fotografia e secolo). In base a questa caratteristica è dunque possibile evidenziare quella dimensione produttiva (e non semplicemente riproduttiva, rappresentativa o di presentazione) della fotografia (caratteristica che diviene peculiare in Roh).

Questo è in fin dei conti il senso dell'invito a ritornare alla fotografia di Evans: cioè a sfruttare quella caratteristica produttiva, quella sua peculiarità che la distingue dalle altre pratiche di rappresentazione o di messa in forma del reale. Un atteggiamento differente, ed è ciò che maggiormente rileva ai fini della presente analisi, è quello di «a nervous and important book», capace di sfruttare sino in fondo tutte le potenzialità insite nella fotografia. Il volume in questione, e siamo giunti dunque al secondo esempio su cui concentrerò la mia attenzione, è *foto-auge* di Franz Roh (1929):

«Its editors call the world not only beautiful but exciting, cruel, and weird. In intention social and didactic, this is an anthology of the "new" photography; yet its editors knew where to look for their material, and print examples of the news photo, aerial photography, microphotography, astronomical photography, photomontage and the photogram, multiple-exposure and the negative print»¹⁵.

Evans considera l'opera di Roh un compendio della fotografia e delle sue capacità euristiche e ritiene che tale atteggiamento debba essere il

¹⁵ W. EVANS, *The Reappearance of Photography*, «Hound and Horn», vol. 5, n. 1, october 1931, pp. 125-28.

modello con cui sviluppare la fotografia per renderle giustizia.

Il volume di Roh rende conto della mostra di Stoccarda *Film und Foto* del 1929, senza dubbio uno dei punti di svolta della vicenda che stiamo analizzando: essa propose infatti il meglio della sperimentazione fotografica di quegli anni (circa 1200 opere di oltre 150 artisti) e riscosse grande favore sia tra i critici sia nel pubblico che la visitò quando divenne itinerante nelle città di Berlino, Monaco, Vienna, Zagabria, Basilea e Zurigo. L'esposizione mise in mostra il meglio della ricerca sia europea sia americana in fotografia e nel cinema con un occhio di riguardo per tutte le avanguardie e le sperimentazioni e per i legami tra i due differenti mezzi espressivi¹⁶. Un resoconto fondamentale della esposizione di Stoccarda è appunto *foto-auge* di Franz Roh, storico e critico d'arte tedesco, e di Jan Tschichold, tipografo e collaboratore alla mostra, pubblicato nello stesso 1929: il volume non è soltanto una presentazione delle più significative fotografie esposte bensì un manifesto per immagini (con una breve introduzione) del nuovo modo di fotografare, delle nuove funzioni e dei nuovi usi della fotografia.

La tesi fondamentale che le fotografie «dimostrano» è che la fotografia può ormai essere utilizzata in maniera costruttiva piuttosto che secondo il suo uso mimetico più immediato e semplice; quest'ultimo utilizzo infatti è improprio e consente una 'semplice' funzione di rappresentazione. Per essere costruttiva, produttrice, la fotografia deve utilizzare tagli e angolature inconsueti, punti di vista nuovi, produrre immagini di oggetti non necessariamente interi. Solo in tal modo la fotografia sarà una pratica assolutamente moderna, la tecnica del presente: una tecnica che manifesta l'entusiasmo per il progresso e che è capace di sfruttarlo al meglio; per esempio sfruttando la maneggevolezza e la facilità di utilizzo dei nuovi dispositivi fotografici, le 'nuove' *Leica*, leggere, pratiche e facili da utilizzare e quindi dotate di una nuova performatività che si riflette nelle immagini che si producono. La prima notazione che si può dunque fare è che quelle proposte sono tutte immagini consapevolmente figlie della tecnica che le ha prodotte: alcune angolazioni, certi tagli delle inquadrature possono essere fatti esclusivamente con una reflex di ridotte dimensioni e peso e non ingombrante, con una macchina che sia in sintonia con il proprio tempo e con i suoi oggetti.

¹⁶ Oltre alla presentazione delle fotografie degli americani Steichen, Weston, Abbott e Sheeler; dei tedeschi Baumeister, Burcharz, Renger-Patzsch e Schwitters; dei francesi Kertész, Krull e Lotar; di Moholy-Nagy e di Rodchenko, dei fotomontaggi di Hearfield, fu organizzato un festival cinematografico con la proiezione di *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, *L'Etoile de Mer* di Man Ray, *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn, *Variety* di Dupont, *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov.

Si mostra dunque il reale ponendosi in una nuova ottica, mostrando il quotidiano in una nuova maniera: questo compito è reso innanzi tutto agevole dal fatto che «gli apparecchi della nuova tecnica fotografica sono talmente semplici che in linea di principio chiunque può maneggiarli»; di conseguenza la semplificazione della tecnica fa sì che tutto l'impegno profuso possa essere dedicato alla parte 'creativa' dell'opera, alla messa in forma. I nuovi apparecchi fotografici grazie allo sviluppo della tecnica «riescano a realizzare produzioni sempre più complicate mentre il loro utilizzo si semplifica ogni giorno di più»: questa condizione non inebetisce o rende passivo l'utilizzatore bensì lo lascia libero per concentrarsi sulle fondamentali esigenze della produzione; le nuove e performanti macchine fotografiche diventano dunque «una sorta di tastiera espressiva per la moltitudine»¹⁷.

La nuova fotografia dunque prende spunto dal quotidiano, a esso fa riferimento e cerca di dar conto della sua esperienza: il suo obiettivo è di dare una forma visibile alla realtà per mezzo di una rappresentazione «espressiva, vale a dire strutturata, composta, "necessaria" in ogni suo elemento»; ha dunque una forma che è produttiva poiché propone «un nuovo modo di vedere le cose, più teso e costruttivo» ed è consapevole del potenziale espressivo del mezzo tecnico utilizzato. Una buona fotografia è di conseguenza una messa in forma che organizza in maniera individuale un «brano di realtà più fecondo» e per rispondere sino in fondo allo spirito dei tempi deve rendere conto della «molteplicità ed infinità di soggetti disponibili da trattare»¹⁸: si apre dunque la strada a tutti quei nuovi oggetti della modernità che per mezzo della rappresentazione fotografica assumono una nuova dignità artistica. Roh è dunque consapevole che solo questo atteggiamento può dar luogo a «una vera cultura visiva»¹⁹ e di conseguenza far dispiegare sino in fondo le potenzialità della fotografia.

4. *La cultura visuale nell'epoca del digitale: il caso di Joachim Schmid*

Cosa può dire questa storia alla nostra contemporaneità in bilico tra la tradizione della fotografia analogica e la spinta innovatrice della fotografia digitale? Seppure i modelli qui descritti hanno prodotto il «visuale» e la cultura visuale del Novecento, essi oggi non sono più sufficienti per rendere conto della contemporaneità. Tuttavia la situazione attuale è per certi aspetti analoga a quella di inizio del secolo scorso; la lettura in parallelo delle due

¹⁷ F. ROH, *foto-auge* (1929), tr. it. Liguori, Napoli 2007, pp. 4-5.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 6, 7, 8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 3.

epoche può essere di grande utilità per comprendere la contemporaneità e azzardare per il prossimo futuro un nuovo «ritorno alla fotografia» capace di spiegare il ruolo attivo assunto dal fotografo grazie alle opportunità offerte dallo sviluppo delle tecnologie digitali, capaci di potenziare il suo raggio d'azione e dunque di modificare la portata e la potenza delle immagini fotografiche. Ancora una volta prendere in considerazione un fotografo che è al contempo un teorico può essere la strategia appropriata per trovare una risposta alle questioni poste. Joachim Schmid è lo strano caso di un fotografo che non fotografa: a partire da questa situazione particolare è possibile trarre alcune conclusioni capaci di evidenziare le odierne peculiarità della cultura visuale in rapporto alla fotografia digitale e alle inedite dimensioni pratiche e teoriche che essa attiva.

Preso atto della sterminata produzione di immagini fotografiche digitali che produce la nostra contemporaneità; preso atto che tale situazione definitivamente supera la distinzione tra immagini artistiche e immagini che non lo sono; fatta sua la lezione della parte più importante dell'arte del Novecento – dai ready made di Duchamp a Andy Warhol per fare due esempi assolutamente evidenti che non necessitano di alcuna spiegazione o contestualizzazione – si interroga sul senso generale delle immagini tecnicamente prodotte, diffuse, modificate, condivise. In un'epoca in cui quindi chiunque è fotografo e distributore delle proprie immagini è necessario un metodo capace di ripensare la logica che crea i nessi di significato tra le immagini: bisogna dunque evidenziare che dalla relazione tra le immagini nasce il loro senso e tale significato varia al variare dei nessi che si creano tra le immagini. Di conseguenza l'intento classificatorio e di organizzazione che guida l'opera di Joachim Schmid confrontandosi con le dinamiche odierne di produzione e distribuzione delle fotografie digitali evidenzia che l'immagine tecnicamente prodotta è emblema della nuova modalità con cui la fotografia oggi trova i suoi spazi vitali e manifesta la sua capacità di rappresentare la contemporaneità.

Nel 2011 Schmid insieme a Clément Chéroux, Martin Parr, Eric Kessels, Joan Fontcuberta ha presentato un manifesto, *From here on*, capace di indicare un'interessante via di uscita per le secche in cui spesso la fotografia digitale si è trovata all'inizio del nuovo millennio:

«Now, we're a series of editors. We all recycle, clip and cut, remix and upload. We can make images do anything. All we need is an eye, a brain, a camera, a phone, a laptop, a scanner, a point of view. We're making more than ever, because our resources are limitless and the possibilities endless. We have an internet full of inspiration: the

profound, the beautiful, the disturbing, the ridiculous, the trivial, the vernacular and the intimate. We have next-to-nothing cameras that record the lightest light, the darkest dark. This technological potential has creative consequences. It change our sense of what it means to make. It results in work that feels like play, work that turns old into new, elevates the banal. Work that has a past but feels absolutely present. We want to give this work a new status. Things will be different from here on»²⁰.

I termini chiave che emergono dal manifesto sono quelli del remix, dell'inflazione delle immagini e dei nuovi dispositivi tecnologici, digitali che includono tra i vari strumenti anche la macchina fotografica. Tutto ciò comporta una sensazione di onnipotenza che oscilla tra un surplus cognitivo e un sovraccarico cognitivo: non solo non vi è più alcuna distinzione tra amatore e professionista ma tutto è alla portata della macchina fotografica, tutto può essere fotografato, condiviso; nulla è più significativo né banale. Dunque ha ancora senso la fotografia? Come è possibile tornare a una pratica che abbia senso e che sia capace di significare, di rendere conto del presente? Prendendo atto delle novità e secondo una logica del remix si dà un senso nuovo alla proliferazione delle immagini, alla loro instabilità, modificabilità, complessità e banalità; non a caso questi sono i caratteri sia delle immagini digitali sia dell'epoca in cui viviamo. Applicando quindi il principio dell'ecologia delle immagini bisogna dar senso ai milioni di immagini che circolano sulla rete.

Rispettare nel concreto ciò che è proprio del medium fotografico nella sua dimensione di fotografia digitale, significa rispettarne le logiche espressive, i modi e i contesti in cui l'immagine viene prodotta, i luoghi e i modi in cui essa viene veicolata, le dimensioni sociali, artistiche e relazionali a cui dà luogo. Significa dunque, facendo propria la prospettiva proposta da questo manifesto, prendere coscienza che internet e le fotocamere digitali hanno radicalmente modificato il modo con cui vediamo il mondo – e dunque il mondo stesso – e ciò che facciamo con le immagini che di conseguenza produciamo. In questa prospettiva bisogna superare – perché ormai priva di senso – la domanda relativa al rapporto tra fotografia e arte per concentrare l'attenzione sugli usi della fotografia digitale, per assumere un atteggiamento di ecologia delle immagini: preso atto che anche la fotografia è transitata all'interno dei meccanismi del consumismo, bisogna rivolgersi alla messe infinita di immagini esistenti senza

²⁰ <http://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_3_VForm&FRM=Frame:ARL_7&SrvRsp=1> (ultimo accesso 10.03.2015).

scattare altre immagini ma dando senso a quelle esistenti; o ancor meglio: comprendendo il loro senso e il senso più generale assunto dalla fotografia come pratica sociale diffusa, indice di una sorta di mania e fiducia che ancora oggi riponiamo nelle immagini fotografiche, benché la maggior parte delle fotografie che oggi vengono prodotte sono il risultato non della necessità ma della facilità con cui è possibile realizzarle. Si tratta quindi di ricollocare le immagini e dar loro un senso nuovo (così come fece nel 1917 Duchamp con la sua *Fontana*) partendo dal presupposto che la realtà oggi è la realtà delle immagini tecnicamente prodotte e che dunque a partire da esse dobbiamo costruire l'orizzonte del visuale.

Marco Bertozzi (Università IUAV di Venezia)

Il culto della fotografia, dal diva system al mito del selfie

In questo intervento cercherò di illustrare un possibile ribaltamento del paradigma divistico classico attraverso la diffusione e la volgarizzazione dell'esperienza fotografica. Lo farò in due atti: nel primo partirò dall'apporto tradizionalmente associato al Neorealismo cinematografico, quello per cui entrarono nei film anche persone comuni e attori sociali, nella parallela assunzione di uno stile meno controllato, prossimo alla vita reale, da parte degli attori professionisti; nel secondo cercherò di osservare l'anima contemporanea del «do.it» fotografico, una filosofia molto operativa, che brilla fra i nativi digitali e diviene banco di prova per l'osservazione di nuovi tribalismi iconici. Oggi farsi foto al volo, senza troppe pretese artistiche, sembra rientrare in quell'idea di *Reality Hunger* (fame di realtà), ben illustrata da David Shields nel suo omonimo libro¹: l'idea che sia finalmente possibile vivere l'esperienza della frammentarietà, del contingente, dell'autobiografico e che la facilità fotografica del digitale – con la sua produzione 'grezza', non censurata, non professionale – rappresenti una liberazione dai paradigmi della fotografia tradizionale.

1. *Sono (quasi) come noi*

Un aspetto storicamente associato al Neorealismo è quello dall'avvicinamento progressivo fra attori e spettatori: modalità che non esautorava fenomeni divistici – pensiamo ad Anna Magnani o Alberto Sordi – ma confonde le carte della rappresentazione, coinvolgendo la cultura visuale post-bellica in un nuovo eroismo quotidiano. Come se l'immagine dell'attore non venisse più costruita in funzione dei personaggi da interpretare, ma fossero le caratteristiche precipue di quell'attore, il suo temperamento, a offrire credibilità ai personaggi della finzione: «personalità anfibia», secondo la bella definizione di Cristina Jandelli, per indicare quegli attori che vanno ben oltre la semplice interpretazione dell'opera cinematografica e diventano paradigmi di lettura

¹ D. SHIELDS, *Fame di realtà. Un manifesto*, Fazi, Roma 2010 (ed. or. *Reality Hunger: A Manifesto*, Knopf, New York 2010).

di un'epoca, delle sue istanze sociali e dei suoi modelli culturali². Una necessità che si osserva sin dall'atto di nascita del Neorealismo, quando Rossellini immagina un documentario sull'uccisione di due sacerdoti – Don Pappagallo e Don Morosini – che diventerà poi *Roma città aperta* (1945); o, ancora, nel film che secondo la «periodizzazione breve» sarebbe l'atto conclusivo del Neorealismo³, *La terra trema* (1949), laddove Visconti parla di «un racconto esclusivamente per immagini» su pescatori, contadini e solfatarici: «il documentario in questione dovrà avere il tono e il significato di un pamphlet sociale»⁴. E solo successivamente decide di tramutare il soggetto per un documentario sui lavoratori siciliani, *Appunti vari per un documentario da girarsi in Sicilia*, in quel capolavoro recitato che è *La terra trema*⁵.

Anche per Mino Argentieri:

«se sino agli anni Quaranta le divinità dello schermo furono spiritualizzate o incarnarono una prepotente venustà fisica, eccezionali doti di seduzione e aspirazioni irraggiungibili dall'uomo della strada, nel secondo dopoguerra sono state accorciate molte distanze e ha avuto il definitivo sopravvento un registro più prossimo all'esperienza comune»⁶.

Certo, nessuna ode alla verosimiglianza, la cui immediatezza è stata spesso scambiata per uno specchio della realtà (un mondo già dato, che sarebbe stato sufficiente cinematografare e che avrebbe offerto un cinema essenzialmente 'documentario'). La definizione di reale filmico resta prodotto dell'interazione fra forme del testo e aspettative culturali e lo osserviamo bene nella serie di film collettivi ideati da Cesare Zavattini, teoricamente permeati da un'innovativa idea di cinema della realtà e da un antispettacolare legame con le culture popolari. Opere come *L'amore in città* (M. ANTONIONI, F. FELLINI, F. MASELLI, C. LIZZANI, A. LATTUADA, D. RISI, 1953) e *Siamo donne* (G.

² C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia 2007.

³ Per le periodizzazioni storiografiche del Neorealismo rimando all'importante ricerca di Stefania Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014.

⁴ Cfr. la lettera di Visconti pubblicata in «*La terra trema*» di Luchino Visconti/*Analisi di un capolavoro*, a cura di L. Micciché, Philip Morris Progetto cinema-Lindau, Roma-Torino 1994, pp. 41-42.

⁵ Nonostante alcune modalità (i tempi lunghi, le modifiche in corso d'opera, i tratti da indagine antropologica, gli scenari «dal vero»...) avvicino le due produzioni a orizzonti che oggi potremmo definire «documentari», lo slittamento verso la finzione sembra raccontarci una più ampia difficoltà estetica, in cui tutto doveva probabilmente risultare più protetto e garantito. Le due opere sembrano cioè privilegiare il realismo come «teatralizzazione», piuttosto che come «rivelazione» del mondo.

⁶ M. ARGENTIERI, *Divismo*, in Enciclopedia Treccani, <http://www.treccani.it/enciclopedia/divismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/> (ultimo accesso 30.03.2016).

FRANCIOLINI, A. GUARINI, R. ROSSELLINI, L. VISCONTI, L. ZAMPA, 1953) traggono spunto da storie «prese dalla vita vera» ma vengono spesso trasformati in soggetti per tradizionali film di finzione⁷. L'incipit di *Siamo donne* – con la massa di giovani candidate al concorso di Miss Cinema – instaura un fecondo rapporto dialettico con gli episodi a seguire, sulla vita comune di celebri dive. Se le semplici popolane partecipanti al concorso irrompono in scena con una stupefacente forza antropologica, Alida Valli, stanca della sovraesposizione divistica, si sforza di essere una donna qualunque e si reca alla festiciola della sua massaggiatrice-amica. Una questione di pathos, un «essere con» emotivamente, un (apparente) «mostrarsi per quello che si è» diviene una delle categorie più potenti di quel cinema: un orizzonte percettivo capace di lavorare in trasferta e misurarsi con opere diverse ma accomunate da un medesimo sentire.

Si tratta di una dimensione culturale fondamentale, evidente nei documentari di pronto consumo. Interessante osservare questi film perché nella quotidianità della fruizione cinematografica di quegli anni, e nell'apparente naturalità del loro linguaggio, diventano testi fondamentali per illustrare il cambiamento in atto: opere che evidenziano le battaglie negoziali nell'edificazione di architetture mentali a cavallo tra tradizione e modernità. In un documentario come *Concorso di bellezza* (V. MARINUCCI, 1955), il mutamento dell'aspetto divistico emerge pienamente: ormai anche le persone comuni ambiscono a un'ora di celebrità, in un Paese pieno di concorsi per miss e di servizi dedicati a divi di fotoromanzi emersi dal nulla⁸. Così, l'incipit del film ricorda che «I libri di testo sono alla portata di tutte le tasche e di tutti gli sguardi». Ecco riviste, rotocalchi, giornali a fumetti: sono citate la pittura e il disegno, poi osserviamo negozi di apparecchi fotografici, in una cultura visuale in piena espansione iconica: dove ognuno, partendo dalla propria storia, si sente degno di essere rappresentato. Aspetti che osserviamo ancor meglio in *Modelle d'oggi* (1957), nello stile leggero e scanzonato di Vittorio Sala. Il film intercetta il medesimo cambiamento culturale. Gina e Luisa lasciano Anticoli Corrado, un paesino del Lazio che esporta modelle per i celebri pittori di via Margutta, e cercano fortuna a Roma. Pur se per

⁷ E ciò, nonostante Zavattini evochi un cinema che irrompa nel mondo per «seguire novanta minuti consecutivi nella vita di un uomo». C. Zavattini, *Relazione al convegno internazionale di cinematografia* – Perugia, 24-27 settembre 1949, ora in AA.VV., *Sul Neorealismo. Testi e documenti (1939-1955)*, Quaderno informativo (59), X Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1974, p. 108.

⁸ Vinicio Marinucci era un vero esperto di giurie: critico cinematografico, aveva presieduto le giurie della rinata Mostra del cinema di Venezia, dal 1946 al 1948. Successivamente fu membro in varie edizioni.

molti padri di famiglia si tratta ancora di lavori disdicevoli, nel film si fa strada l'idea che la donna possa vivere con impieghi legati all'apparire, come la *mannequin* o la figurante: ora alle donne è concesso lavorare fuori casa e il sistema moda italiano, così come il cinema o la fotografia, garantiscono nuove attività. Lavori dinamici e moderni, espressi comunque da una voce narrante portatrice di valori tradizionalmente maschili ed esteticamente legati alle arti tradizionali, sentite pericolosamente in declino: «In fondo, secondo alcuni, tanto Luisa che Gina fanno ancora dell'arte. Oggi c'è tanta confusione, il cinema, la moda, tutto, con un po' di buona volontà, viene chiamato arte».

Se molti film testimoniano questi passaggi epocali, anche alcuni sviluppi medialità – come la progressiva diffusione del film amatoriale, o la nascita di nuovi generi, come l'inchiesta televisiva a fine anni cinquanta – rafforzano una specie di diritto alla rappresentazione capace di desacralizzare modelli del divismo classico. Un nuovo incontro fra usi privati e usi pubblici delle immagini, fra storie personali, convenzioni comunicative e sfere sociali: pragmatiche del «reale» che spostano frammenti del visibile da un gruppo ad un altro, in spazi di continua rimediazione patemica. Fondamentale l'apporto 'naif' di masse di fotografi e cineoperatori di famiglia: la possibilità di riprendere rituali comuni, i propri cari, la propria casa sembra seguire le indicazioni di Zavattini in merito all'andare incontro alla realtà, al pensare a un cinema di tanti per tanti, dotandosi di tecnologie leggere per un cinema fuori dagli schemi industriali. Una storia 'dal basso', ancora completamente da scrivere, in cui il progressivo slittamento verso l'ammissibilità dell'autorappresentazione risulta fondamentale. «Cinegiornali liberi» ben aldilà delle intenzioni politiche e massmediali zavattiniane⁹: esperienze a bassissimo costo, particelle filmiche pulviscolari dove si può aspirare a «un cinema senza titoli» o a «un cinema a costo zero», a «un cinema insieme» o a «un cinema subito», a «un film inchiesta autobiografico» o a «un cinema di tanti per tanti» (non un cinema di casta per tanti)¹⁰.

Anche la televisione italiana gioca un ruolo importante nell'affermazione dell'«identità qualunque» e lo fa soprattutto grazie alle cosiddette «inchieste filmate», come *Viaggio nella valle del Po. Alla ricerca dei cibi genuini* (M. SOLDATI, 1957, 4 puntate), *La donna che lavora* (U. ZATTERIN, 1959, 8 puntate),

⁹ Per Zavattini il cinema dovrebbe essere arte sociale, nel senso più ampio della parola: già nel 1942 sostiene la necessità di impadronirsi dei mezzi cinematografici mettendoli alla portata di molti individui, come altre attività artistico-creative 'casalinghe'. Si veda lo scritto di Zavattini *Un minuto di cinema*, raccolto in *Polemica col mio tempo*, a cura di M. Argentieri, Bompiani, Milano 1997.

¹⁰ Rimando a *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction*, a cura di T. Masoni, P. Vecchi, Lindau, Torino 2000.

Noi come siamo. Dialoghi con gli italiani (V. SABEL, 1960, 7 puntate), *Chi legge? Viaggio lungo il Tirreno* (M. SOLDATI E C. ZAVATTINI, 1960, 8 puntate), *Giovani d'oggi* (C.A. CHIESA, 1960, 8 puntate), un programma che implica la 'collaborazione' dei giovani e che sottintende un mutato ruolo del paesaggio sonoro: ora la parola detta non è solo fuori campo ma coinvolge direttamente l'intervistato, i suoi dubbi, le sue sgrammaticature linguistiche¹¹. Modalità come l'intervista o «il cosiddetto montaggio lento o lungo, che tende a conservare alle riprese il loro respiro naturale; l'impiego dell'obbiettivo trasfocatore, che permette di passare, senza soluzione di continuità, dal "campo lungo" al "primo piano"»¹² consentono di passare dalle convenzioni classiche del tempo cinematografico – con salti, tagli, ellissi – a un tempo prossimo a quello della vita quotidiana, un tempo sovrapposto a quello del 'normale' fluire dell'esistenza.

2. Siamo (quasi) come voi

Nel processo di transizione al digitale il ritratto fotografico subisce una espansione senza precedenti. Con l'avvento della fotografia digitale e i cellulari con fotocamera, una incessante produzione di ritratti dal basso diventa onnipresente: una pulsazione/ossessione che coinvolge l'uomo qualunque come i divi dei nostri giorni, le stelle del pop, dello sport, ma anche astronauti o politici che ci sommergono ormai con una modalità iniziata con Myspace¹³. A quei tempi si trattava piuttosto di un autoritratto, spesso con un flash accecante e scattato davanti allo specchio di un bagno, con una connotazione quantomeno adolescenziale¹⁴. Sterminati atlanti fotografici si

¹¹ Si veda A. ZORZI, *Giovani d'oggi*, «Radiocorriere TV», n. 9, 1960, in *Schermi d'autore. Intellettuali e televisione (1954-1974)*, a cura di A. Grasso, Rai ERI, Roma 2002, p. 129.

¹² L. CASTELLANI, *Il cine-occhio ha quarant'anni*, «La rivista del cinematografo», n. 4-5, aprile 1962, p. 128.

¹³ La versione attuale di Myspace è stata fondata nel 2003 da Tom Anderson (studente dell'Università della California, Berkeley e dell'Università della California, Los Angeles), e Chris DeWolfe (laureato all'University of Southern California's Marshall School of Business). L'avvento di social network come Facebook e Twitter ha gradualmente soppiantato Myspace come piattaforma utilizzata per profili e blog personali. Nonostante questo, per diverso tempo il sito ha continuato ad essere una vetrina per i gruppi musicali, per via della possibilità di caricare file mp3 che, nei primi tempi, era preclusa ad altri social network. Nel 2013, Myspace ha riaperto, con un design rinnovato, la possibilità di ascoltare musica gratis e di aprire la propria stazione radio.

¹⁴ <http://d.repubblica.it/attualita/2013/11/14/news/a_selfie_ritratti_autoscatto-1887248/> (ultimo accesso 30.03.2016).

acalcano ora sui social media, nell'esaltazione del «Non ho niente da dire e ve lo mostro» (parafrasi di « I have nothing to say and I am saying it», John Cage), ma chi scatta rivendica un ruolo attivo, di creatore di una narrazione visiva, panica, effusiva, anche nella innegabile parzialità di un volto smarrito nella galassia del web. Una modalità in bilico fra modelli stereotipati e aperture a varie opzioni possibili – sarà vero che tanto più uno si sforza di apparire tanto più lascia spazio a una dimensione impersonale?¹⁵ – con una viva presenza della funzione metanarrativa, capace di ammettere sfasature, errori, disordini iconici¹⁶. Si tratta di una semiosfera che dal 1990 esplose grazie a programmi come *Video Nation Network*, con cui la BBC crea un contenitore in cui chiunque può mostrare video che parlano della propria vita, che si sviluppa narcisisticamente con i vari *Big Brothers* e che trae sorprendente linfa dall'espansione di siti di condivisione delle immagini – dopo MySpace, You Tube, dal 2005, Facebook, dal 2007, Instagram, dal 2010.

Certo, l'auto-ritratto non è una novità e la storia dell'arte ce lo insegna. Da Leonardo a Rembrandt, da Van Gogh a Frida Khalo, alcuni fra i dipinti più celebri rappresentano gli artisti stessi e proprio per sintetizzare questo aspetto *Culture in Theory*, rivista online e piattaforma di condivisione delle culture nei loro aspetti più creativi, ha recentemente illustrato un articolo sul selfie con una celebre donna di Veermer allo specchio, dotata di telefonino in mano, in procinto di scattare¹⁷. E anche per la storia della fotografia il selfie non è nulla di nuovo¹⁸. Nonostante il termine sia stato considerato parola dell'anno 2013 e sia entrato nell'Oxford Dictionary (la definizione ufficiale è: «Autoscatto fatto usando uno smartphone o una webcam e poi pubblicato sul web»)¹⁹, ciò che rappresenta fa parte di un desiderio/modalità di rappresentazione ormai storicizzata, sin dal regno della fotocamera Brownie, prodotta dal febbraio del 1900²⁰.

¹⁵ È una della tesi di *Vite impersonali. Autoritrattistica e medialità*, a cura di F. Villa, Luigi Pellegrini, Cosenza 2012.

¹⁶ Per una storia dell'autobiografia rimando a F. D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, Bulzoni, Roma 1999.

¹⁷ <<http://cultureintheory.com/>> (ultimo accesso 30.03.2016).

¹⁸ Il termine *selfie* è stato coniato intorno al 2002 ed è divenuto in poco tempo di uso universale. Grazie alla diffusione dei social network e degli smartphone, dotati di obiettivo fotografico e tenuti a braccio teso, è sufficiente un click per condividere l'immagine con la propria rete di contatti.

¹⁹ Secondo le ricerche condotte da Oxford Dictionaries nel 2013, la frequenza di *selfie* nella lingua inglese è aumentata del 17.000% rispetto all'anno precedente. Si veda <<http://blog.oxford-dictionaries.com/2013/11/word-of-the-year-2013-winner/>> (ultimo accesso 30.03.2016).

²⁰ *Brownie* è il nome di una popolare serie di camere a buon mercato prodotte dalla Kodak Eastman. Il primo modello venne promosso con lo slogan «You push the button,

Una delle prime testimonianze di autoscatto riguarda la Granduchessa Anastasia Nikolaevna, quartogenita dello Zar Nicola II di Russia, che a tredici anni è probabilmente la prima adolescente a inviare un autoritratto a un amico, nel 1914. Interessante la nota che accompagna lo scatto: «Ho scattato questa fotografia di me stessa guardandomi allo specchio. È stato molto difficile perché le mie mani tremavano»²¹. Anastasia Nikolaevna esprime una modalità tenera e, congiuntamente, modernissima, che valica la rappresentazione naturalistica per sancire il valore esperienziale dell'atto. Accogliendo una messa a fuoco incerta, una composizione non lavorata, una attitudine non professionale e non censurata, esprime i prodromi di una cultura visuale disponibile all'imprevisto, capace di accogliere il rischio artistico e l'urgenza espressiva. Parte dall'autobiografico per giungere ai confini fra finzione e realtà. Supera l'aspetto mimetico della fotografia rendendo poroso il riferimento al corpo fotografato, a se stessa in quanto reale. D'altronde, Antoine Compagnon ci ricorda come si possa tradurre il termine aristotelico *mimesis* «con "imitazione" o con "rappresentazione" (la scelta di una traduzione o dell'altra è di per sé un'opzione teorica), "verosimile", "finzione", "illusione", o anche "menzogna", e naturalmente "realismo", "referente" o "referenza", "descrizione". Non faccio altro che enumerarli, per dare un'idea di quanto siano grandi le difficoltà»²². Per questo il selfie appare, paradossalmente, un invito al superamento della realtà dura (qualcuno direbbe «inemendabile»), per riavvicinarsi alla pittura: ecco, «Ceci n'est pas une pipe»²³ e «questo non è (solo) il mio autoritratto». Attraverso la dimensione artistica appare chiaro che il selfie non è unicamente un passatempo adolescenziale quanto, piuttosto, una questione figurativa irrisolta, pienamente accolta dalle prospettive dei *Visual Studies* (proprio nel loro interessarsi ai processi di senso e di mediazione che una società affida alle immagini)²⁴. Qualcosa di apertamente dialogico, in cui il «discorso si costituisce attraverso dei rimandi e delle riappropriazioni, grazie a dei confronti e a dei furti, mettendo in scena voci proprie e voci altrui, attraverso movimenti centrifughi e centripeti»²⁵. Una sfida teorica, fra iper-personalizzazione dell'atto e sciami estetici collettivi,

we do the rest».

²¹ «I took this picture of myself looking at the mirror. It was very hard as my hands were trembling», <<http://www.alexanderpalace.org/palace/adiaries.html>> (ultimo accesso 30.03.2016).

²² A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000, p. 101.

²³ Il titolo del celebre quadro di Magritte, in cui alla rappresentazione pittorica di una pipa viene aggiunta, nella parte bassa della tela, la scritta *Ceci n'est pas une pipe*.

²⁴ F. FAETA, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Aracne, Roma 2006.

²⁵ F. CASETTI, *Prefazione*, in *Vite impersonali*, a cura di Villa, cit., p. 12.

esaltati dalla transizione al digitale; per cui il gesto autoritrattistico sta fra «un fare il cui senso si esaurisce tutto nell'azione, che si esplica nel presente immediato, senza memoria e senza prospettiva»²⁶ e una forma culturale condivisa, un idioletto interclassista capace di unire cultura alta e cultura bassa. Certo, si tratta di un banco di prova per il quale non sembrano sufficienti i profetici scritti di Guy Debord sulla «Società dello Spettacolo» o le brillanti considerazioni di Le Goff su uomini, tecnologie e mentalità. Nel campo sociale contemporaneo,

«*L' homo digitalis* è tutt'altro che un "Nessuno": egli conserva la sua identità privata persino quando si presenta come parte dello sciame. Si esprime in modo anonimo, ma di norma ha un *profilo* e lavora senza posa all'ottimizzazione di sé. Invece di essere "Nessuno" è insistentemente *Qualcuno* che si espone e ambisce all'attenzione...»²⁷.

Anche la rappresentazione fotografica del divo è ormai completamente interscambiabile con quella della gente comune. A volte si tratta di potenzialità di marketing fiutate dalle *celebrities* per avvicinarsi ai loro fan e aumentare la popolarità²⁸. Democratizzare il personaggio, abbattere le distanze tra sé e il pubblico è una strategia di avvicinamento empatico che arriva sino alla spogliazione totale dell'immagine divistica nell'*Ill-Selfie*. Fotografarsi ammalati o distrutti, mostrandosi in condizioni critiche, dopo una malattia (come Pamela Anderson circondata da farmaci, aspirine, ghiaccio) o dopo un incidente (Waine Rooney, il calciatore del Manchester United, che posta il suo volto dopo un infortunio calcistico) umanizza il divo e sembra renderlo proprio come noi: anche le *celebrities* soffrono e sulla scia dei propri beniamini non sembra esserci nessuno che resista alla tentazione di postare autoscatti che raffigurano se stessi (o parti di se) da soli, o ammalati o straziati dall'abbandono del fidanzato. La moda del *selfie* è così pervasiva che ha la capacità di intervenire a posteriori, attraverso ludiche falsificazioni, per ridefinire scatti celebri della storia della fotografia. *The Cape News*, un quotidiano del Sudafrica, ha recentemente 'ringiovanito' la propria immagine trasformando alcune fotografie in *mocku-selfie*: Jackie

²⁶ S. PEZZANO, *Estensione. Il gesto autoritrattistico dalla Body Art alla Rete*, in *Vite impersonali*, a cura di Villa, cit., p. 253.

²⁷ B.-C. HAN, *Nello sciame. Visioni dal digitale*, Nottetempo, Roma 2015, p. 23.

²⁸ Sono ormai famose le *duck face* o le *kissy face* che inflazionano i profili Instagram, Twitter e Facebook delle star più note. Il 2014 è l'anno in cui il termine *selfie* passa da uno slang giovanile ad un termine social. È Ellen DeGeneres, attrice statunitense, che nel ruolo di presentatrice alla notte degli Oscar 2014 twitta quello che in pochi secondi diventerà «il selfie più ritwittato della storia».

Kennedy in tailleur che si scatta una foto in auto, Churchill che allunga lo smartphone nella mano libera dal sigaro, il matrimonio dei principi d'Inghilterra, Kate e William, immortalati da un impossibile autoscatto. Se l'idea alla base del selfie è la spontaneità, spesso questo ritratto-souvenir è il massimo dell'artificio, per cambiare, mistificare, apparire meglio di quel che siamo. Anche perché in anni di convergenza mediale si è velocemente affermata una estetica internazionale che Byung-Chul Han, in analogia con l'inconscio-ottico, definisce «inconscio digitale». Uno spirito collettivo molto contemporaneo, in cui

«lo psico-potere è più efficace del biopotere in quanto sorveglianza, controllo e influenza gli uomini non dall'esterno ma dall'*interno*. Richiamandosi alla loro logica inconscia, la psicopolitica digitale si impossessa del comportamento sociale delle masse. La società della sorveglianza digitale [...] sviluppa comportamenti totalitari: ci consegna alla programmazione psicopolitica e al controllo. Finisce, in tal modo, l'era della biopolitica. Entriamo oggi nell'era della psicopolitica digitale»²⁹.

Considerazioni apocalittiche? Penso ci sai un lato oscuro del Selfie, la sua anima sotterranea, che meriterebbe qualche riflessione in più. Ricollegandosi al processo di liberazione dell'immagine iniziato con il Neorealismo e che oggi altre derive artistiche, come quelle legate alla Mobile Art, stanno cercando di attraversare, emerge un riconoscimento che valica il 'funzionale', l'identitario in stile giuridico o fisico-antropologico: per conoscere ciò che il documento (d'identità?) non ci dice, qualcosa di invisibile, di sotterraneo. Parafrasando il titolo di una mostra e di un libro di Jean Luc Nancy – dedicati all'*Altro ritratto* – penso all'Altro selfie, quello sganciato dei riflettori della società dell'apparire, nel desiderio di cercare significanze laddove parrebbero esserci solo rappresentazioni³⁰. Se al primo livello scrutiamo il selfie solo come icona canonizzata e mercificata – in cui «il *socius* cede il passo al *solus*; non la moltitudine, quanto piuttosto la solitudine contraddistingue la forma sociale odierna, sopraffatta dalla generale disgregazione del comune e del collettivo»³¹ – basta poco per individuare nel *selfie* qualcosa di perturbante, capace di scombusso-lare il quadro della realtà ritratta, sottraendola alla sua serialità abitudinaria. Pensare all'*altro selfie* come qualcosa di inaspettato, che incrocia un desiderio e scompagina la realtà fisica, risvegliandoci dal sonno ermeneutico del già visto. È possibile?

²⁹ HAN, *Nello sciame*, cit., pp. 97-98.

³⁰ J.-L. NANCY, *L'Autre Portrait*, Galilée, Paris 2014.

³¹ HAN, *Nello sciame*, cit., p. 27.

In questa accezione, l'apertura del selfie al visibile diviene esperienza pulsante, in grado di sperimentare una contemporaneità attratta da forme non banali dell'autobiografismo. Penso alla National Portrait Australia Gallery, con il suo «Digital Portraiture Award». O al Museum of Modern Art di New York che ha recentemente presentato una installazione dell'artista Patrick Specchio dal titolo *Art in Translation: Selfie, The 20/20 Experience*. Nella convinzione che il *selfie* sia utile a esplorare un nuovo concetto di individualità e diritto all'artisticità contemporanei, i visitatori di un condominio venivano invitati a entrare in un ascensore nel quale un grande specchio rifletteva la loro immagine; e a scattarsi autoritratti con una macchina fotografica messa a loro disposizione. Scatti autoprodotti che venivano poi utilizzati quale materiale artistico da Patrick Specchio.

Il selfie che ci turba sembra rimandare a uno spazio creativo della visione che, al tempo stesso, coniuga ragioni storico-artistiche con modalità che accompagnano lo sviluppo delle tecnologie. Oggi potremmo pensare alla Mobile Art, con istanze espressive legate all'istantaneità e a situazioni che amplificano l'immediatezza del gesto: o al selfie come aspetto emotivo di una spinta pulsionale, di natura inconscia. Una sintesi immediata in cui inquadro, scatto, rivedo e attraverso il campo sociale del *network* condivido. Siamo egoisti? O stiamo ampliando il valore della nostra esperienza da evento personale a fatto sociale? Alcuni considerano la coazione a self-documentarci una gratuita e iperbolica forma di narcisismo, quasi una generazionale epigrafe testamentaria, in anni di esaltato autobiografismo digitale. Ma visto che siamo solo noi umani a farlo e visto che, la storia della pittura e della fotografia insegnano, lo abbiamo sempre fatto, non si tratta forse di rendere la nostra evanescente esistenza un po' più concreta, nel vano tentativo di ottenere l'immortalità? E se il selfie soddisfacesse una necessità maggiore, un impulso ad autorappresentarci che dice qualcosa di profondo circa la nostra natura? Tutti conoscono il *koan* buddista: «Se un albero cade nella foresta senza che ci siano spettatori alla scena, l'albero produce un rumore cadendo?». Oggi potremmo forse chiederci: «Nell'era del *social networking*, se non c'è nessuno a condividere una foto di noi stessi, esistiamo ancora?».

Giacomo Di Foggia (Università degli Studi di Bologna)

Location of #selfie

Intro

Qualche tempo fa, a Bologna, nell'ambito delle attività di *Archivio Aperto* ho avuto la fortuna di vedere alcuni video di Diego Marcon e sentirlo parlare del suo lavoro. (Fig. 1) Marcon si fa passare da amici e conoscenti le videocassette dei propri filmini familiari. Qualsiasi cosa, senza nessun criterio, tranne quello del formato che dev'essere necessariamente in analogico. Dopo aver digitalizzato, visto e ridotto in micro-sequenze tutto il materiale, Marcon lo monta (o rimonta), vi interviene evidenziandone gli eventuali difetti, ne costruisce (o ricostruisce) una linea narrativa, gioca con la banda sonora... Sul suo sito si limita a scrivere che «ogni archivio viene analizzato nelle sue specifiche e ristrutturato in un video». I risultati sono una serie di video, di durate variabili, intitolati in ordine crescente e col nome del proprietario delle immagini (*Tape 01.Lia, Tape 02.Roger, Tape 03.Rita* e così via). Ciò che mi ha profondamente impressionato è che Marcon spiegava la relativa semplicità con cui amici e conoscenti gli affidano questi loro materiali e che in alcuni casi non chiedevano di vederne i risultati, né volevano il proprio materiale indietro.

1.

Qui voglio tentare un esperimento! Voglio tentare di escludere la figuratività del *#selfie* e provare a ragionarci in quanto oggetto o fenomeno sostanzialmente non iconico.

Per prima cosa, ho bisogno di specificare che nel corso di questo mio intervento intendo sempre il termine *selfie* preceduto dall'*hashtag*. Il # sottolinea infatti l'importanza più del *tag*, del gesto di taggarsi, che del selfie in sé. In questo intervento voglio proporre che il *#selfie* è lontanissimo dall'essere un oggetto figurativo, che la figuratività non è che un effetto accidentale, una conseguenza. Ovvero, che inseriti nell'ambiente di uno o più social network, questi autoscatti azzerano la propria natura figurativa,

trasformandosi in pure orme e lasciti di un passaggio: conta più il contesto in cui sono stati scattati e l'ambiente *social* nel quale vengono diffusi (il «campo» si potrebbe dire con Bourdieu), che il soggetto (*auto*)raffigurato.

Prorompendo nel linguaggio comune e nell'immaginario collettivo della contemporaneità a noi più vicina, il *#selfie* è un fenomeno ampiamente e talvolta molto attentamente analizzato sia con metodologie giornalistiche, sia nell'ambito accademico. Spesso e volentieri, tali riflessioni si soffermano a focalizzarsi su un aspetto o su un altro: perlopiù analisi sociologiche, di psicologia sociale e/o individuale, tentativi di ricostruzioni storiche ecc. Troppo spesso, a mio avviso, si finisce col concludere che si tratta essenzialmente di un fenomeno intellettualmente e moralmente quantomeno esecrabile, effetto appariscente di una caratteristica smania postmoderna al narcisismo¹, che spacca l'opinione comune a metà tra entusiasti e denigratori, come spesso avviene coi fenomeni culturali.

«Taking selfies is routinely derided as narcissistic, a procedure of solipsistic self-regard in which one obsesses over one's own image. But selfies are not solipsistic; they are only selfies if they circulate. The term *selfie* also describes a distribution process. *Selfie* is shorthand not just for pictures you take of yourself but instead for one's "self in social media" – one's self commoditized to suit the logistics of networks»². (Fig. 2)

Infatti, di estrema e primaria importanza è evitare il rischio di isolare il fenomeno *#selfie* e, dunque, il ragionamento su esso, dal più vasto ambito di ricerca sull'autoritrattistica contemporanea, su autoritrattistica e medialità. Si tratta infatti di (ri)centrare il baricentro del discorso su tutti quei fenomeni della contemporaneità che alimentano e sviluppano l'espressione di *sé* e *del sé* tramite le nuove piattaforme mediali. Ovvero, si tratta di ricordarsi sempre di inserire quello del *#selfie* tra fenomeni quali la scelta della foto profilo dei social network, la creazione di un avatar, il cosiddetto

¹ «Is the selfie a signifier of narcissism? No — narcissism is a pathological obsession with the self that inhibits the recognition of others. The figure of narcissism is the body before its reflection, unable to look away. Social media is a house of mirrors built around transmissions. Producing a reflection of your image in Instagram always involves an awareness of the presence of others, the knowledge that your selfie is flaking and refracting in their phones. Labeling this reflection *#selfie* tacitly recognizes the horizontal proliferation of reflections, the dissolution of personhood in the network. The real narcissists are the ones who never take selfies. They imagine their self as autonomous, hermetic—too precious to be shared». B. DROITCOUR, *Selfies and Selfiehood*, in «culturetwo», 26 aprile 2013, <<https://culturetwo.wordpress.com/2013/04/26/selfies-and-selfiehood/>> (ultimo accesso 10.03.2015).

² R. HORNING, *Selfies without the self*, in «The New Inquiry», 23 novembre 2014, <<http://thenewinquiry.com/blogs/marginal-utility/selfies-without-the-self/>> (ultimo accesso 10.03.2015).

MySpace Angles, il *photobombing*, il *Time-Lapse Self Portrait* ecc. ecc.

Delimitiamo dunque il campo e cerchiamo quindi di non ricorrere a – comunque lampanti – genealogie che dimostrano già ampiamente i rapporti di filiazione e di causa/effetto tra la Storia dell' autoritratto e il #selfie odierno. Scorrendo una Storia dell' autoritratto, per esempio quella recente di James Hall, viene in mente quella famosa affermazione di Marx nel *18 brumaio di Luigi Bonaparte*, secondo cui tutti i grandi eventi della Storia avvengono due volte, la prima sottoforma di tragedia, la seconda di farsa. Così sarebbe semplice liquidare le migliaia di foto taggate #selfie online come «an event or situation that is absurd»³ per scimmiettare *the agony and the ecstasy* di Rembrandt, Van Eyck, Courbet, Goya o Dürer.

Scriva Hal Foster, parlando di avanguardie storiche e neoavanguardie:

«Un simile modello di tragedia seguita da farsa è seducente (il suo cinismo è una risposta che protegge da molte ironie della storia) ma difficilmente può bastare come modello teoretico, figuriamoci come analisi storica. Ormai influenza gli atteggiamenti verso l' arte e la cultura contemporanea, quando costruisce il passato come post-storico (un mondo simulacrale di ripetizioni fallaci e patetici *pastiches*), e come tale lo condanna da un mitico punto di fuga esterno.» «In definitiva – continua Foster – questo punto è post-storico e la sua prospettiva si dimostra più mitica proprio dove ha la pretesa di essere più critica»⁴.

E allora? Quale modello teoretico e quale analisi storica sono possibili approcciando al #selfie? Ovviamente non sono in grado di dare una risposta ma solo di riproporre anche qui queste domande che mi pongo continuamente.

Adriano Prospero, prima di addentrarsi nello studio dettagliatissimo del tema dell' infanticidio, in un continuo dai-e-vai tra particolare e generale, spiega il ragionamento che è alla base del suo operare e che ritengo prezioso anche per lo studio del fenomeno autoritrattistico:

«la distinzione tra passato e presente è difficile da segnare: sarebbe come studiare la cresta instabile dell' onda ignorando che quelle gocce vengono dal mare e al mare ritornano. [...] Il tentativo di comprendere è all' origine della storiografia come forma di conoscenza. [...] Chi tenta sa che, nella condizione limitata e difettosa in cui lo pone la lontananza incolmabile, può contare almeno su di un qualche aiuto di quello stesso tempo che lo allontana dalle cose.

³ <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/farce>> (ultimo accesso 10.03.2015).

⁴ H. FOSTER, *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge (MA) 1996, p. 29.

Nello studio dei documenti il tempo fuggevole in qualche modo si arresta. Ciò che nella vita in atto appare per poco e già non è più, qui si dispone ai nostri occhi senza altri limiti che non siano quelli della nostra volontà di capire e della capacità dei documenti di rispondere. Capacità limitata: il documento è solo una traccia, un indizio, un segno. Interpretare i segni è il compito che accomuna lo storico ai medici»⁵.

Questo ragionamento mi interessa perlomeno su tre fronti rispetto allo studio del *#selfie*. Intanto, perché appunto lega e contemporaneamente slega il *#selfie* e le altre forme di autoritrattistica contemporanea dalla storia dell'autoritratto: lo lega e insieme lo slega perché ci invita a frazionarne il fenomeno nei casi che lo compongono e cercare volta per volta e caso per caso le loro origini, derive, approdi e genealogie. Secondo, perché sembra rispondere a Foster offrendogli un punto di vista tutt'altro che post-storico e profondamente concreto, altroché mitico, storicizzando il particolare e quindi raggiungendo un generale costituito da altri particolari; il che, mi pare, lasci aperte infinite possibilità di storicizzare casi del presente e ricostruirne il passato (d'altronde: «la distinzione tra passato e presente è difficile da segnare»).

Infine, terzo fronte, credo sia proficuo sovrapporre, o anche solo accostare, quanto Prospero spiega a proposito dei documenti con i *#selfie* che possiamo trovare online. Parafrasando, il risultato sarebbe questo: «Nello studio dei *#selfie* il tempo fuggevole in qualche modo si arresta. Ciò che nella vita in atto appare per poco e già non è più, qui si dispone ai nostri occhi. Un *#selfie* è solo una traccia, un indizio, un segno. Interpretare i segni è il compito che accomuna lo storico ai medici» – e spiega: «Segno è qualsiasi cosa che col suo visibile manifestarsi ci può condurre alla conoscenza di qualcosa che resta nascosto. La natura del segno è di essere manifesto, quella del significato è di essere occulto».

La liquidità (per dirla con Bauman) del nostro presente e della nostra realtà, *online* o *offline* che sia durante le fasi di una giornata, è tanto causa quanto effetto del riconoscimento individuale e collettivo del fatto che la natura del significato è di essere occulto. Oggi infatti un'immagine (tanto fotografica quanto audiovisiva) ha una tale sovrabbondanza di senso che soverchia i ruoli del mittente e del destinatario, e perfino il messaggio. Il tutto si azzera, cioè si coniuga all'impersonale: non è più altro che pura traccia, lascito, l'orma di un passaggio e di un «esserci (stato)», di essere stati localizzati e localizzabili, situati e situabili, da cui ne scaturisce un

⁵ A. PROSPERI, *Dare l'anima: storia di un infanticidio*, Einaudi, Torino 2005, pp. 15-16.

senso testamentario, un «confesso-che-ho-vissuto» (per dirla con Neruda), un «essere stato» che eccede il «sono». Scattandosi e pubblicando un *#selfie*, «sé» si azzerà, cioè si coniuga all'impersonale: si opera uno slittamento dal «sé» riflessivo, al «si» impersonale. Fino a sconfinare nell'antifiguratività: inseriti nell'ambiente di uno o più social network, questi frammenti automostrativi azzerano la propria natura figurativa, trasformandosi in pure orme e lasciti di un passaggio.

Federica Villa ha ampiamente spiegato che questo stato instabile e precario delle cose, nel rapporto tra persona e significati mediati mette in moto una costante lotta di autodifesa:

«La medialità matura degli anticorpi per evitare forme di tradimento, di allontanamento e di rottura definitiva. [] la medialità diventa allora modalità e atteggiamento, habitus di convivenza, mentalità, tensione esperienziale che tiene insieme vissuti e media, mettendo a segno vie di fuga allo scacco, al fallimento, al timore e maturando formule tranquillizzanti sancite non soltanto dal pur importante, ma semplice, *friendly*»⁶.

«Ci si» fanno i *#selfie* per non soccombere nella medialità contemporanea, per dire «eccomi! Ci sono anch'io! Ne faccio parte anch'io!»⁷.

2.

Un'esclamazione del genere andrebbe sostenuta con dati empirici che non possiedo, derivabili attraverso un'indagine etnografica online che si basasse tanto su aspetti quantitativi, quanto qualitativi. Bisognerebbe infatti chiedersi:

- chi e quanti, e quante volte in un determinato periodo di tempo, verificano effettivamente il numero di *like* o cuoricini o commenti o visualizzazioni hanno ricevuto i propri *#selfie*;
- quanti scatti si fanno prima di scegliere il *#selfie* da pubblicare – ovvero bisognerebbe provare a capire, e provare a quantificare, quale grado di consapevolezza della propria immagine ha qualcuno prima di pubblicare il proprio *#selfie*;

⁶ *Vite Impersonali. Autoritrattistica e Medialità*, a cura di F. Villa, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2013, p. 20.

⁷ «selfies, when they enter circulation, aren't a matter self-expression (as their defenders sometimes claim) but self-surrender». Horning, *Selfies without the self*, cit.

- bisognerebbe provare a capire, e provare a quantificare, se e come e quanto effettivamente si è consapevoli del proprio capitale sociale ottenuto e gestito su un social network.

Mi limito a proporre alcuni esempi e casi che credo mi siano utili per condurre l'esperimento.

1. Una delle cose più comunemente considerata inopportuna sono i *#selfie* ai funerali (raccolti in un apposito celebre Tumblr⁸) e, come è noto, a scattarsene uno non hanno resistito neanche alcuni capi di Stato. (Figg. 3-6)
2. Altrettanto inopportuni e sconvenienti sono i *#selfie* ad Auschwitz che – giustamente direi! – hanno scatenato insulti e rabbia da varie parti. (Figg. 7-10)
3. Da notare sono anche gli «Ukraine selfies» del soldato russo Alexander Sotkin su Instagram che hanno fatto credere ad alcuni che si potesse affermare che il Governo di Putin mentisse sulla posizione delle truppe russe. (Figg. 11-14)
4. Per aggiungere un caso non altrettanto inquietante e con finalità del tutto diverse, decisamente artistiche, cito il progetto *#artselfie* sviluppato dal collettivo newyorkese di *Dismagazine*. È stato chiesto al loro pubblico di fotografarsi davanti ad un'opera d'arte e caricare il *#selfie* su Instagram con *hashtag #artselfie*. (Figg. 15-18)
5. In ultimo, ma direi che si potrebbe continuare a lungo, penso alle fotografie che Lucia Rossini e Barbara Montereale si scattarono all'interno di uno dei bagni di Palazzo Grazioli che permisero all'opinione pubblica di gettare un primo sguardo sulle abitudini serali di Silvio Berlusconi. (Figg. 19-21)

Questi cinque esempi bastano a farmi pensare che molto più significativo sia il luogo, cioè il contesto, in cui gli scatti sono stati fatti, piuttosto che il soggetto autorappresentato. Mi viene da pensare che a nessuno importi realmente le fattezze del soldato Sotkin, degli studenti sorridenti a Auschwitz o di Barbara Monreale. Perfino neanche a loro stessi!

Altrettanto, fa molto più impressione la *tag* che accompagna queste immagini, anzi: che le guida e trasporta in giro per il *web*, da un *device* a un altro. E, quanto la *tag*, che con un gesto (più o meno) consapevole si sceglie, tanto più fa la *geotag*, che il servizio di geolocalizzazione *gps* immette automaticamente.

⁸ <<http://selfiesatfunerals.tumblr.com/>> (ultimo accesso 10.03.2015).

3.

È qui, così, che prorompe una nuova volta la questione dell'impersonale teorizzata per la contemporaneità da Roberto Esposito e che Federica Villa ha avuto la prontezza di riconoscere come causa e sfondo teorico e ideale dei fenomeni di autoritrattistica contemporanea. (Fig. 22)

Nel 2006 la rivista Time elesse *You* «persona dell'anno», celebrando così l'utopia del web 2.0 come spazio di partecipazione e arricchimento collettivo e comunitario globale⁹. Passati un po' d'anni, di questa utopia non resta che una lontana eco e scattarsi un *#selfie* si riduce a una scelta di oggettivazione, o meglio: di oggettificazione, di sé e del sé tramite l'*automessasi*-in-immagine per segnare il proprio passaggio e storicizzarsi, in qualche modo archivarsi nell'infinito del web. Altroché autorappresentarsi allora: scattarsi e pubblicare un *#selfie* non risulta altro che la messa in pratica di ciò che scrive Benveniste citato da Esposito: il *#selfie* illustra il ritirarsi dal confronto tra «io» e «tu», cioè tra soggetto e non-soggetto, affermandosi, colui che si scatta e pubblica il proprio *#selfie*, come non-persona la quale, scrive Benveniste, «Poiché non implica alcuna persona, può prendere un soggetto qualsiasi o non contenerne alcuno, e questo soggetto, espresso o no, non è mai posto come persona»¹⁰.

Esposito inoltre, ragionando su alcune riflessioni della Weil, scrive che:

«l'impersonale non è il semplice opposto della persona – la sua negazione diretta – ma qualcosa che, della persona o nella persona, interrompe il meccanismo immunitario che immette l'io nel cerchio del noi. Un punto, o una falda, che preclude il transito naturale dallo sdoppiamento – ciò che chiamiamo autocoscienza, autoaffermazione – al raddoppiamento collettivo, al riconoscimento sociale»¹¹.

Questo mi pare essere il processo che accade nei social network e, in senso lato, nella medialità: negare il proprio essere persona, negando la propria immagine occultandone il significato, e risorgere online come puro segno, traccia, passaggio, storicizzandosi¹², moltiplicandosi, liquefacendosi,

⁹ «It's a story about community and collaboration [...] about the many wresting power from the few and helping one another for nothing and how that will not only change the world, but also change the way the world changes». L. GROSSMAN, in «Time magazine», December 16, 2006.

¹⁰ Citato in R. ESPOSITO, *Terza persona: politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino 2007, p. 130.

¹¹ *Ibid.*, p. 125.

¹² «Anche se si riferisce a un altro tempo o a un altro spazio, l'io parla al tu sempre al presente, non può evadere dalla contemporaneità che definisce la sua momentanea condizione

tra i propri follower. Dopodiché, sotto forma di *#selfie*, sottrattasi al dialogo ma navigando tra i tutti e i nessuno, tale non-persona «può prendere un soggetto qualsiasi o non contenerne alcuno»: nel primo caso sarà, almeno per un certo tempo, rintracciabile da un motore di ricerca.

Questo, direi, è quanto è accaduto agli amici e conoscenti di Diego Marcon e di cui sono più o meno consciamente, consapevoli.

Un processo da cui deriva il titolo di questo mio intervento: *Location of selfie*, tratto dal lavoro dell'artista Martin John Callanan intitolato *Location of I.*

«Per circa due anni, da marzo 2007 a luglio 2009, l'artista ha pubblicato su Internet la propria esatta posizione fisica per mezzo di "locative devices", "every minute of every day". La serie delle localizzazioni è tuttora consultabile online in base a giorno, mese e anno, e visualizzata su una mappa che dà conto di tutti gli spostamenti compiuti da Callanan durante il giorno, corredata dell'ora esatta dell'ultima trasmissione ricevuta nella tal data». (Fig. 23)

Ha scritto Giacomo Coggiola:

«qui e ora, divenute ordinata e ascissa, si danno al visitatore nell'assenza e nell'astrazione che le rendono cartesianamente dicibili: consegnate nella più completa e impersonale disincarnazione, astrazione cui si aggiunge il differimento che segue all'interruzione della serie. Non si consultano oggi che i depositi di questi segnali di vita, lanciati per due anni "in tempo reale" e poi interrotti»¹³.

Risultato dell'esperimento

Il *#selfie* è tanto più vicino a pratiche di arte concettuale antfigurativa (per es., oltre a Callanan, penso ai lavori di Daniel Buren, On Kawara, Hanne Darboven, Alighiero Boetti ecc.), quanto distante dall'idea di (auto) raffigurazione autoritrattistica artistica.

Impersonale, terza persona cioè non-persona che eventualmente «può prendere un soggetto qualsiasi o non contenerne alcuno», disincarnazione, astrazione, auto-occultamento in puro segno, traccia, passaggio, autostoricizzazione, autoliquefazione... sembrano quasi quasi termini da letteratura cyberpunk!

di locutore. Parlando, dichiarandosi come io, questi letteralmente "si presenta" – a se stesso e all'altro con cui interloquisce.» *Ibid.*, p. 128.

¹³ G. COGGIOLA, *Serie*, in *Vite impersonali*, a cura di F. Villa, cit., pp. 190 – 191.

D'altronde, come ha scritto ancora Esposito, in un

«passaggio continuo dall'umano all'animale, dall'animale al vegetale e dal vegetale al minerale si è aperto il passaggio generale dell'uomo verso la cosa che segna la tendenza complessiva del nostro tempo. Né la differenza tra essere animato ed essere inanimato, né quella tra naturale e artificiale hanno retto alla pressione congiunta di tecnica ed economia. [...] Se l'identità della persona è ricavata in negativo dalla cosa – dal suo non-esser cosa –, la cosa è destinata a diventare lo spazio in continua espansione di tutto ciò che la persona distingue e allontana da se stessa»¹⁴.

¹⁴ ESPOSITO, *Terza persona*, cit., p. 118.

Lorenzo Marmo (Università Roma Tre)

Fotografia, aura e atmosfera: l'esperienza filtrata ai tempi di Instagram

1. *Fotografare, modificare, condividere*

Instagram è un'applicazione gratuita per i possessori di *smartphones*, che permette agli utenti di scattare foto, modificarle e subito condividerle. Sviluppata da Kevin Systrom e Mike Krieger e lanciata il 6 ottobre 2010, Instagram ha raggiunto un milione di utenti già nell'arco dei primi due mesi di attività, per superare poi i quattrocento milioni nel settembre 2015. Nel frattempo, nel 2012, è stata acquistata da Facebook, al prezzo di un miliardo: questa mossa è stata evidentemente messa in atto dalla compagnia di Mark Zuckerberg come parte di una strategia più ampia per non rimanere indietro rispetto alla connessione sempre più stretta tra l'universo del web e gli sviluppi della telefonia mobile d'ultima generazione. La ragione per cui Instagram ha velocemente e nettamente eclissato le precedenti piattaforme di condivisione fotografica *online* – prime fra tutte Flickr – risiede infatti proprio nella capacità che essa ha dimostrato di saper capitalizzare sulla svolta introdotta dalla tecnologia *smartphone*. Si tratta di un cambiamento veramente epocale, la cui portata non può essere sottostimata, perché, come scrivono Gómez Cruz e Meyer,

«per la prima volta nella storia della fotografia, ci viene data la possibilità di controllare attraverso un singolo dispositivo l'intero processo, gestendo cioè non solo la produzione delle immagini e la loro distribuzione (come avveniva già con qualsiasi telefono cellulare) ma anche la possibilità di rilavorare quelle immagini, all'interno dello stesso dispositivo, per ottenere risultati diversi»¹.

A partire da queste premesse, nell'intervento che segue cercherò di indagare le peculiarità di Instagram, provando a rintracciare alcune delle implicazioni sia socio-culturali che estetiche che caratterizzano questa *app*, pur tenendo conto dell'inevitabile eterogeneità degli atteggiamenti, degli stili e dei prodotti che ne scaturiscono.

¹ E. GÓMEZ-CRUZ, E.T. MEYER, *Creation and Control in the Photographic Process: iPhones and the emerging fifth moment of photography*, «Photographies», 5.2 (2012), pp. 203-221, p. 216, traduzione mia (come per tutte le altre citazioni da testi in lingua non italiana).

Elemento essenziale del funzionamento di Instagram è, naturalmente, la sua piena partecipazione alla cultura della connettività che caratterizza la comunicazione contemporanea, all'interno della quale esso non è che un singolo microsistema connesso ad altri microsistemi, insieme a cui costruisce una più ampia ecologia mediale tendenzialmente uniforme nell'ideologia e nelle strategie commerciali². Instagram permette infatti di condividere le immagini non solo sulla propria *home page*, ma anche su *social* alleati (Facebook, appunto) e rivali (Twitter), nonché su quelli che ha soppiantato (il summenzionato flickr³). Prendere in considerazione Instagram autonomamente è dunque un'operazione per forza di cose parziale. Nonostante la sua importante caratteristica di snodo, però, essa mantiene una sua identità autonoma e peculiare, in un certo senso anche resistente alla incessante commistione tra immagini fisse e in movimento che, come sottolinea Peppino Ortoleva, caratterizza l'odierna «iconosfera *on line*»⁴: a partire dal 2013 si possono anche realizzare e pubblicare video su Instagram, ma l'incidenza complessiva dell'immagine in movimento vi rimane nettamente minoritaria. L'identità di Instagram come *social* fortemente connotato in quanto fotografico è dunque, forse, uno dei segnali più forti del ruolo ancora cruciale svolto dall'immagine fissa nella situazione contemporanea. Cercheremo di indagare più a fondo le implicazioni di questa persistenza, investigando prima il rapporto di Instagram con la temporalità e poi quello con la spazialità, e compiendo un percorso in cui risulterà particolarmente importante il ricorso ai concetti di aura (a partire naturalmente da Walter Benjamin) e di atmosfera (nell'accezione che ne dà il dibattito della Nuova Fenomenologia).

2. *Creatività e compensazione*

«Capture and share the world's moments.

Instagram is a fast, beautiful and fun way to share your life with friends and family.

Take a picture or video, choose a filter to transform its look and feel,

² Cfr. J. VAN DIJCK, *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*, Oxford University Press, Oxford-New York 2013.

³ Per un'analisi del funzionamento di Flickr si veda *Ibid.*, capitolo V.

⁴ Secondo Ortoleva l'intero mondo del web è dominato dall'idea della mobilità, della fluidità e del dinamismo, mentre ogni idea di visione statica tende a recedere. Cfr. P. ORTOLEVA, *YouTube e l'iconosfera on line*, in *Estetica dei media e della comunicazione*, a cura di R. Diodato e A. Somaini, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 295-312.

then post to Instagram — it's that easy.
 You can even share to Facebook, Twitter, Tumblr and more.
 It's a new way to see the world.
 Oh yeah, did we mention it's free?»⁵

Ciò che più salta agli occhi nel leggere il motto di Instagram riportato qui sopra è la sua retorica ad un certo livello spregiudicata, la sua rivendicazione risolutamente anti-realista della necessità di trasformare e modificare la nostra percezione dell'ambiente circostante per arrivare ad un nuovo modo di vedere il mondo. Per operare tale metamorfosi, Instagram propone quaranta filtri da applicare *ex-post* alla foto (Fig. 1): non si tratta certamente di una prerogativa soltanto sua, ma Instagram pure si staglia nel panorama delle numerose applicazioni che propongono filtri fotografici perché permette di combinarli con tutta un'ulteriore messe di opzioni d'intervento sull'immagine, regolandone il taglio, la luminosità, il contrasto, la saturazione, la sfumatura, la nitidezza e così via. La velocità con cui, con i successivi aggiornamenti del software, questo armamentario si modifica, si arricchisce e diventa sempre più elaborato dà pienamente conto della temporalità sfuggente con cui devono confrontarsi gli studi sul mondo *online* contemporaneo, destinati a interessarsi di oggetti le cui caratteristiche mutano incessantemente⁶.

Le varie evoluzioni di Instagram puntano comunque tutte nella medesima direzione, ovvero quella di rendere fruibile al dilettante ciò che un tempo costituiva il bagaglio del fotografo professionista, sganciando questa possibilità da ogni conoscenza tecnica pregressa e offrendola all'utente con una semplicità disarmante⁷. La presenza di una griglia che divide l'immagine in sei riquadri invita anche il profano, a digiuno di competenze specifiche in merito, a seguire le regole compositive armoniche della tradizione della storia dell'arte: l'applicazione dunque lavora in tutti i

⁵ La fonte è la pagina Facebook di Instagram stesso: <https://www.facebook.com/InstagramEnglish/info/?tab=page_info> (ultimo accesso 12.09.2015).

⁶ I filtri erano soltanto ventotto al momento della prima stesura del presente lavoro, ma l'offerta di Instagram si rinnova a gettito quasi continuo.

⁷ Naturalmente Instagram viene utilizzata anche da professionisti (celebri fotografi come Stephen Shore, Joel Meyerowitz e Gregory Crewdson, o importanti direttori della fotografia come Emmanuel Lubetzki o Rodrigo Prieto), ed è stata inoltre già adoperata per attività che si distaccano dall'auto-racconto del quotidiano (si veda M. ALPER, *War on Instagram: Framing conflict photojournalism with mobile photography apps*, «New Media & Society», vol. 16:8, (2014), pp. 1233-1248 per una disamina dei reportage di guerra proposti su Instagram, ed il conseguente aspro dibattito in relazione alla manipolazione delle immagini). Il centro della produzione fotografica di Instagram rimane però comunque la pratica amatoriale, e su questo aspetto ci concentreremo nel presente lavoro.

modi per facilitare la produzione di immagini ‘belle’.

Questa proposta di democratizzazione della creatività si intreccia, su Instagram, con un altro discorso cruciale: la *app* sembra infatti costituire l’inveramento di una fantasia tipica dell’epoca digitale, quella della fotografabilità assoluta del mondo. L’utente si abitua a confidare nell’idea che, se pure la foto così com’è stata scattata sembra sfocata, storta o semplicemente buia, con tre minuti di lavoro essa potrà risplendere, divenire più leggibile e magari perfino acquisire un valore estetico – in sintesi, potrà trasformarsi in un oggetto soddisfacente. La potenza della tecnologia digitale si esplica così nella possibilità di recuperare un’immagine sbagliata tramite una breve post-produzione che riveli le informazioni in più nascoste nel file, informazioni che esso ha comunque immagazzinato da qualche parte nei suoi pixel, e che bisogna solo riuscire a tirar fuori con un minimo di *know-how*. Si può dunque probabilmente affermare che – al di là dell’idea suggerita dal motto citato in apertura, ovvero quella del filtro come pratica attivamente creativa – la prima e fondamentale funzione del lavoro di post-produzione reso disponibile da Instagram sia un’attività compensativa: il filtro e le varie modificazioni apportabili all’immagine lavorano per coprire quella che è spesso percepita dall’utente come una frustrante incapacità di restituire tramite l’apparecchio la bellezza del mondo esperito.

Tale funzione compensativa va naturalmente vista anche in relazione alla bassa definizione delle immagini e ai limiti del dispositivo in sé per sé, anziché in connessione con la presunta mancanza di *expertise* da parte dell’utente. Se ci volgiamo alla celebre categorizzazione di Marshall McLuhan⁸, gli smartphone e le loro fotocamere rientrano evidentemente nell’alveo dei media freddi, ovvero di quei media che, proprio in virtù della loro bassa definizione, necessitano, per la produzione di un discorso pieno, di una partecipazione attiva da parte dei loro utenti: il lavoro di post-produzione proposto da Instagram mira dunque a coprire questa logica fredda tramite l’accesso a una strumentazione che riscaldi l’immagine⁹.

D’altra parte, l’attività di post-produzione può anche servire ad abbellire un’immagine che non è percepita come malriuscita, ma semplicemente come insoddisfacente, carente di personalità, troppo banale e simile a mille altre. Il fatto è che il mito della fotografabilità assoluta che anima il digitale porta con sé, come tutti i miti totalizzanti, un notevole carico d’ansia (quella stessa già individuata da Siegfried Kracauer nel suo saggio sulla fotografia del 1927, allorché parlava della «marea di foto [che]

⁸ M. McLuhan, *Media caldi e media freddi*, in ID., *Capire i media. Gli strumenti del comunicare* (1964), il Saggiatore, Milano 2008, pp. 42-50.

⁹ Per una rilettura del discorso di McLuhan in relazione al contesto contemporaneo si veda il saggio di Antonio Somaini in questo stesso volume.

spazza via gli argini della memoria»¹⁰). Rispetto a questo discorso, il filtro diventa uno strumento contro la minaccia inquietante di un assolutismo trasparente del digitale, che rischierebbe di appiattire tutti gli elementi del mondo senza permettere di distinguere le cose importanti. Possiamo perciò rideclinare il discorso accennato sopra, dandogli una sfumatura (è il caso di dirlo) leggermente diversa: tramite il filtro e le modificazioni l'utente cercherebbe di inspessire l'esilità del digitale, per evitare che la propria sia, per usare la celebre espressione hegeliana, una «notte nella quale, come si suol dire, tutte le vacche sono nere»¹¹ – tingendola piuttosto di blu Nashville, o di giallo Kelvin (si tratta del nome di alcuni dei filtri più popolari).

3. *Im/mediatamente memorabile*

Che le immagini vadano lette più in senso creativo o compensativo – ammesso e non concesso che si possa distinguere nettamente tra questi due piani – nel complesso, possiamo dire che Instagram, come probabilmente tutto il mondo *online*, intrattenga un rapporto piuttosto complesso e stratificato con i concetti di mediazione ed immediatezza. Infatti, se da una parte le sue immagini sono in genere fortemente e palesemente rilavorate (mediate), dall'altra esse non mancano di partecipare dell'enfasi che la cultura digitale contemporanea accorda all'idea di simultaneità temporale e di efficacia comunicativa (immediata).

Innanzitutto, come abbiamo già detto, i filtri e le modificazioni rendono evidente l'intervento del medium nel rapporto tra soggetto e realtà. La fotografia di Instagram non si limita insomma a costituirsi come modalità d'elezione con cui relazionarsi allo spazio ed alle situazioni: essa diventa, grazie ai filtri, un modo per dare forma *ex-novo* ad una vita che non si è mai esperita, ma che può essere potentemente comunicata e fruita, dagli altri così come da sé stessi. Instagram contribuisce insomma ad una potente tendenza di estetizzazione del quotidiano, che giunge finanche a sacrificarne le caratteristiche più vicine al nostro vissuto ad occhio nudo pur di produrre un'immagine che lasci il segno. Centrale in questo senso è proprio l'aspetto cromatico: il *surplus* di colore non viene usato per la

¹⁰ S. KRACAUER, *La fotografia* (1967), in ID., *La massa come ornamento* (1963-64), Prismi, Napoli 1982, pp. 111-127, p. 123.

¹¹ G.W.F. HEGEL, *Prefazione alla Fenomenologia dello spirito* (1807), Bompiani, Milano 2000, p. 67. Hegel adoperava l'espressione proprio per contestare all'idealismo tedesco precedente (ed in particolare a Schelling) un culto eccessivo dell'Assoluto.

sua prossimità con la vita di tutti i giorni, ma per la sua qualità *glamour*, fantastica e fantasmatica (Fig. 2). Il colore è qui sinonimo di intensità, di vividezza, di capacità evocativa e finanche aptica¹².

Al tempo stesso però, proprio in quanto *social* che si propone come mezzo potenziale di un auto-racconto quotidiano, Instagram invita l'utente a condividere la *location* in cui la foto è stata scattata tramite il meccanismo del *geo-tag*, e a fare delle proprie immagini un diario in tempo più o meno reale. Tutto ciò rivela un aspetto finanche paradossale della gestione della temporalità nella nostra vita quotidiana *online*: dietro all'insistenza sulla simultaneità come principale modalità di comunicazione sembra infatti emergere una diversa tessitura temporale, in cui parte del nostro tempo libero viene di fatto dedicato ad un 'lavoro' di messa in scena della simultaneità stessa – lavoro che poi, nella migliore tradizione marxiana, viene rimosso e nascosto. Esisterebbe insomma una vera e propria retorica della spontaneità che oblitera l'attenzione e lo *studium* che si dedicano a trasformare la propria vita in un oggetto estetico fruibile¹³.

In effetti, ciò che è davvero subitaneo e velocissimo non è tanto l'elaborazione delle immagini quanto il loro consumo da parte dei destinatari: ci si rivolge infatti ad un pubblico di amici e sconosciuti il cui rapporto con la foto prodotta consisterà nel premere velocemente il dito su un cuore per mostrare la propria approvazione, e poi via verso altri scatti¹⁴. Quello che ci si aspetta dalle proprie foto, perché abbiano successo nell'arena mediatica, è

¹² Che il discorso coloristico sia cruciale per Instagram è confermato anche dall'aggiunta di un'opzione che permette di attribuire un colore determinato sia alle ombre che alle luci dell'immagine, di fatto trasformandola ancor più nettamente in un'immagine virata, anche senza che sia necessario applicare un filtro.

¹³ A proposito dell'insidiosa confusione tra gioco e perdita di volontarietà delle dinamiche ludiche nell'esperienza *online* dei nativi digitali si veda S. TURKLE, *Insieme ma soli. Perché ci aspettiamo sempre più dalla tecnologia e sempre meno dagli altri* (2011), Codice, Torino 2012. Per comprendere appieno la questione della gestione del tempo su Instagram sembra d'altronde necessario prestare attenzione ad alcuni degli *hashtag* più popolari in assoluto, quali #photooftheday, #picoftheday, #bestoftheday #instadaily. Essi segnalano infatti il tentativo di rinegoziare il rapporto tra condivisione compulsiva e obblighi *social* attraverso l'*escamotage* di una struttura temporale ordinatrice: concentrandosi su una sola immagine al giorno si cerca di allentare l'ansia legata all'istanza diaristica in tempo reale, tramite una serializzazione di quel momento pregnante caro a tanta teoria della fotografia a partire da Cartier-Bresson. Allo stesso scopo fungono anche i vari discorsi connessi a progettualità anche più estese nel tempo, primo fra tutti il progetto più diffuso di Instagram, #project 365, in cui si richiede agli utenti di scattare e postare una fotografia ogni giorno dell'anno.

¹⁴ Per un'archeologia delle strategie dell'attenzione e della distrazione nello spettro cronologico ampio della modernità, si veda J. CRARY, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, Cambridge (MA) and London 1999.

che riescano a catturare l'attenzione distratta degli altri *igers* al primo sguardo: una corsa all'effetto sicuro in cui sembra sia necessario essere disposti a modificare la propria esperienza quotidiana, a mediarla pesantemente, pur di ottenere un'immagine che sia immediatamente memorabile.

Naturalmente, l'eccesso rappresentato dai filtri ha già suscitato da tempo rivendicazioni di spontaneità da parte degli utenti stessi di Instagram: tra gli *hashtag* più popolari del 2013 c'era infatti *#nofilter* (Fig. 3), vessillo di una sorta di protesta in nome di una presunta autenticità della percezione che per certi versi ricorda la posizione polemica espressa da Walter Benjamin nella sua *Piccola storia della fotografia*. Benjamin si scagliava contro gli effetti posticci cui si volgevano i fotografi (dopo il 1880!) cercando invano di replicare con i loro mezzi a buon mercato la perduta aura che caratterizzava l'arte premoderna e gli incunaboli della fotografia. Opponendosi a queste pratiche artificiali, Benjamin ne parlava nei termini di una abdicazione alla moda e alla creatività, termine adoperato qui nella sua accezione più negativa. La fotografia creativa, scrive Benjamin, è una fotografia che «anche quando affronta i soggetti più gratuiti, è più una prefigurazione della loro vendibilità che della loro conoscenza»¹⁵.

Ma anziché interpretare questo tipo di pratica fotografica solo come l'ennesima dimostrazione dell'odierno dilagare dell'alienazione e della crescente incapacità di vivere esperienze non mediate, anziché leggerla nei termini di una crisi dell'idea di presenza e demonizzarla come sintomo di una mercificazione dell'interiorità, per approfondire il discorso converrà ragionare ulteriormente, e senza pregiudizi moralistici, sul nesso pregnante che esiste tra le idee di mediazione e immediatezza ed il problema della temporalità, continuando ad utilizzare il pensiero benjaminiano come punto di partenza per la riflessione.

4. *La permanenza dell'aura*

La complessa temporalità del quotidiano che sembra emergere da Instagram va collegata infatti al particolare rapporto che la piattaforma ha con il passato, il suo immaginario e le sue pratiche fotografiche. Nonostante l'enfasi sulla novità che come abbiamo visto caratterizza il motto di Instagram, i filtri rivelano infatti una tendenza a rifarsi esplicitamente a modelli iconografici pregressi: una moda *vintage* che ambisce in particolare a

¹⁵ W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* (1931), in ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Einaudi, Torino 2000, pp. 59-78, p. 75.

recuperare la lezione di macchine analogiche estremamente semplici come la Lomo, o la Instamatic (da quest'ultima deriva evidentemente anche il nome stessa della piattaforma). Si tratta di apparecchi che facevano della povertà delle immagini il proprio punto di forza, il nocciolo della propria peculiarità espressiva. Paradossalmente, dunque, i filtri sembrano voler replicare i limiti espressivi di queste macchine fotografiche, evocandoli a garanti del sicuro impatto delle fotografie sulle comunità *online*: un nuovo modo di vedere il mondo, come recita il motto di Instagram, che fa però riferimento a un vecchio modo per riprodurlo, un modo capace di riempire di significati, grazie all'esperienza analogica, l'immagine digitale¹⁶. Se il filtro funge insomma da codice formale per la comunicazione dell'esperienza, lo fa soprattutto ammantandola di un'aura di passato (Fig. 4).

Per comprendere a fondo le implicazioni di questo discorso, conviene probabilmente fare una breve ricognizione sul rapporto che la fotografia e il dibattito fotografico intrattengono con il concetto di aura, a partire dalla riflessione benjaminiana (ma senza evidentemente alcuna aspirazione all'eshaustività, vista l'ampiezza del tema). Com'è noto, secondo Benjamin l'epoca della riproducibilità tecnica costituisce un momento di svolta proprio in quanto marcata da un'inesorabile perdita dell'aura sacrale dell'opera d'arte, e dal costante avvicinamento delle masse agli oggetti del proprio desiderio. Secondo Paolo Virno¹⁷ è però altresì essenziale comprendere come, anche dopo questa profonda metamorfosi delle dinamiche estetiche (intendendo l'estetica in senso ampio, come scienza della percezione), la fotografia continui in verità a operare secondo una struttura patemica che, pur differenziandosi nettamente dall'aura, ha ancora molte caratteristiche in comune con essa. Tale struttura patemica si incentra proprio sul rapporto con il passato nel suo aspetto di fugacità effimera. Secondo Virno infatti, anche se la modernità ha portato alla perdita dell'aura come forma di rapporto culturale con le immagini, questo non significa che la nostra relazione con esse non sia caratterizzata da una dinamica che ci sottolinei «l'apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina»¹⁸, per riprendere le precise parole con cui Benjamin definiva, appunto, l'aura. Anzi, a dire il vero è proprio la caduta delle strutture preordinate dell'esperienza estetica premoderna a favorire una costante problematizzazione del rapporto di distanza e prossimità tra il soggetto

¹⁶ Ringrazio Paolo Bory per le proficue discussioni relative tanto a questo specifico passaggio del ragionamento quanto più in generale all'argomento del saggio tutto.

¹⁷ P. VIRNO, *Convenzione e materialismo. L'unicità senza aura* (1986), DeriveApprodi, Roma 2011.

¹⁸ BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 70.

(o i soggetti) e le immagini. La differenza è che ora il pathos non è dato da un'aura che protegge l'opera d'arte, oggetto unico e irripetibile, dalla fugacità. Al contrario, i mezzi della riproducibilità tecnica, con la loro capacità di eternare momenti passati per sempre, creano una nuova forma di pathos, dovuta alla capacità di «[mettere] in luce il fugace come fugace». In questo modo la riproducibilità tecnica attinge, secondo Virno, ad una propria forma di «unicità senza aura», relativa non più al concetto di originale bensì alla percezione dell'effimero: questa unicità senza aura «non ottunde, bensì acuisce la ricezione della contingenza»¹⁹. Una tale forma di pathos non è più diretta verso una qualche pratica culturale trascendente: essa è invece connessa ad un atteggiamento ambivalente, in cui coesistono (e ci allontaniamo qui dal vocabolario di Virno per avvicinarci a quello di Susan Sontag) «una consapevolezza di tipo acquisitivo», ed una coscienza diversa, relativa all'«aspetto melanconico e donchisciottesco della disciplina fotografica»²⁰, destinata a non garantire alcun vero possesso ma solo la costante ripetizione di questo melodramma della perdita. In sintesi, al posto dell'aura come modalità di accesso ad un sistema di significati pre-determinati e apodittici, l'unicità senza aura sarebbe dunque la forma di pathos relativa ad un'epoca in cui l'esperienza non garantisce la comprensione di alcun senso preciso, e trova piuttosto in sé stessa, e nella comunicazione quasi compulsiva delle immagini che cercano di sintetizzarla, la propria giustificazione.

Virno non è d'altronde certo l'unico ad aver ripreso in esame il concetto di aura benjaminiana, e ad averlo messo in relazione con la questione temporale: probabilmente il ruolo pionieristico della summenzionata Sontag nella problematizzazione di questo discorso non è stato ancora sufficientemente riconosciuto²¹. Ad ogni modo, molti studiosi hanno di recente rivalutato sfumature diverse del discorso auratico, complicandone e approfondendone la portata anche attraverso l'indagine di scritti minori

¹⁹ VIRNO, *Convenzione e materialismo*, cit., p. 20.

²⁰ S. SONTAG, *Sulla fotografia* (1977), Einaudi, Torino 2004, pp. 4 e 68.

²¹ Sontag parla della «contraddizione insita» nell'analisi della fotografia di Benjamin, contraddizione che ella vede derivare «dalla sfida rivolta dalla sua sensibilità surrealista ai suoi principi marxisti e brechtiani» (Ivi) e che avrebbe condotto lo studioso ad una svalutazione dell'idea di aura, relegata a fenomeno sostanzialmente premoderno. Ciò a cui viceversa sembra puntare Sontag è proprio una rivalutazione della categoria auratica, a cui andrebbe accordato uno spazio più strutturante. Per Sontag infatti è essenziale che non solo si riconosca come «trascorso un sufficiente periodo di tempo, molte fotografie acquistano un'aura» (*Ibid.*, p. 122), ma anche che si colga l'importanza del pathos melanconico come dimensione cruciale per interpretare tutta la storia della disciplina fotografica, tanto in senso diacronico che come elemento della fruizione sincronica delle immagini.

di Benjamin, nonché di redazioni diverse dello stesso lavoro sull'*Opera d'arte*. Di particolare rilevanza è stata negli ultimi anni, insieme al lavoro di Andrea Pinotti e Antonio Somaini²², la riflessione di Miriam Hansen²³, il cui respiro e rilievo è impossibile restituire in questa sede. Ci basti sottolineare che secondo Hansen non è nemmeno necessario parlare, come fa Virno, di «unicità senza aura»: una volta riesaminato l'utilizzo, talvolta contraddittorio e ad ogni modo proteiforme, della parola da parte di Benjamin, è possibile recuperare lo stesso termine «aura» per esprimere il concetto che stiamo indagando. La mossa decisiva consiste appunto nell'ampliare, come implicitamente fa lo stesso Virno, l'interpretazione della categoria auratica da un discorso strettamente spaziale ad uno in cui si tenga conto anche della dimensione temporale. Per Hansen infatti, se intesa in questo senso, quella «apparizione unica di una lontananza per quanto possa essere vicina» che per Benjamin caratterizza la percezione auratica, viene a configurarsi, come riassume Valerio Coladonato, nei termini di «un momento fuggevole che rende presente un passato, un passato che normalmente non sarebbe a disposizione della coscienza», un momento in cui «il soggetto si trova in una posizione passiva e viene posseduto da qualcosa di esterno». Il punto è che «questa interruzione della linearità del tempo, questa connessione perturbante tra passato e presente è profondamente connessa con la riproducibilità tecnica e le proprietà dell'immagine fotografica»²⁴: la categoria dell'aura viene insomma a trovarsi al centro stesso della disciplina fotografica, anziché in opposizione ad essa, proprio per il suo legame profondo con il noema fotografico, ovvero l'«è stato»²⁵ barthesiano.

5. *Eccessi atmosferici*

A fronte di tale connessione profonda tra fotografia, pathos temporale e percezione auratica, quali sono le specificità e le novità del discorso prodotto da Instagram? Possiamo innanzitutto affermare che, a partire da

²² W. BENJAMIN, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.

²³ M.B. HANSEN, *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno* (2012), Johan & Levi, Monza 2013.

²⁴ V. COLADONATO, *Cinema, Aura, Experience: Benjamin According to Miriam Hansen*, «La Valle dell'Eden», *Film Theory/Film History: In Memory of Miriam Hansen*, nn. 27-28 (2012-2013), pp. 20-36, p. 23.

²⁵ R. BARTHES, *La camera chiara* (1980), Torino, Einaudi, 2003, § 32, pp. 77-79.

questo rapporto particolarmente cruciale del medium con la temporalità e la contingenza, i filtri di Instagram operino per eccesso, caricando tale rapporto, tramite il riferimento ai modelli del passato analogico, di un portato affettivo che permetta una «produzione convenzionale dell'irripetibile»²⁶. In equilibrio precario tra creatività ludica e standardizzazione, tale lavoro per eccesso sembra ambire a rendere esplicita, anziché sottintesa, la dimensione auratica strutturale del dispositivo fotografico, dandole forma concreta all'interno del quadrato dell'immagine.

Già Sontag sosteneva che «oltre al romanticismo sul passato, la fotografia ci dà inoltre un romanticismo istantaneo sul presente»²⁷. Tale dinamica sembra essersi fortemente intensificata con il passaggio al digitale: nella sovrabbondanza di marche temporali e spaziali del presente Janet Harbord (che scrive in una prospettiva apertamente influenzata dalle riflessioni antropologiche di Marc Augé) ravvisa una forma di ossessione collettiva, un desiderio frenetico di catturare il presente proprio nel suo diventare passato: è «come se una prospettiva futura sul momento presente fosse il nostro inevitabile punto di vista e obiettivo»²⁸. Lo scopo dei filtri sembra insomma essere quello di riuscire a percepire il proprio presente come già passato, per assicurarsi che sia significativo e leggibile (dagli altri come da sé stessi).

Per comprendere ancor meglio questa svolta è probabilmente utile spostare il nostro ragionamento dalla categoria di aura a quella, affine ma al contempo più ampia, di «atmosfera». Il concetto di atmosfera va emancipato dal suo legame con discorsi meramente impressionistici, e qualificato dal punto di vista teorico: è ciò che ha cercato di fare una branca della filosofia estetica, la cosiddetta Nuova Fenomenologia (autori tedeschi come Hermann Schmitz e Gernot Böhme, ma anche italiani come Tonino Griffero ed Antonio Somaini)²⁹. Beninteso, quello di atmosfera è un concetto che non ha direttamente a che vedere con il mediale, ma è legato *in primis* all'esperienza sensibile. Le atmosfere sono concepite da Böhme come «l'oggetto percettivo primario» o «fatto percettivo basilare», un fatto

²⁶ VIRNO, *Convenzione e materialismo*, cit., p. 21.

²⁷ SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 60.

²⁸ J. HARBORD, *The Evolution of Film. Rethinking Film Studies*, Polity Press, Cambridge and Malden (MA) 2007, p. 106.

²⁹ Si tratta di una riflessione filosofica sviluppatasi relativamente di recente (a partire dagli anni Sessanta) ma fortemente intrecciata con una lunga e complessa tradizione precedente, legata a concetti solo parzialmente sovrapponibili quali *Stimmung*, *Ambiance*, *Umwelt* e, appunto, «aura». Per un'esautiva ricognizione in merito si veda T. GRIFFERO, *Per una storia del concetto di atmosfera*, in ID., *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 60-106.

«anteriore a ogni scissione soggetto/oggetto»³⁰. Per quanto siano in relazione con il soggetto, esse non sono infatti unicamente ascrivibili all'interiorità, come i sentimenti. Al contrario, le atmosfere possono essere esperite anche come distanziamento e straniamento, come nel momento in cui il soggetto entra in un luogo e ne subisce, appunto l'atmosfera. «Passibili di intersoggettività e interosservabilità»³¹, le atmosfere si localizzano «proprio nel "tra" che separa e unisce soggetto e oggetto» e incarnano perciò «la realtà condivisa – anche nella dimensione della corporeità – sia dal percipiente sia dal percepito, sia dallo spettatore sia da ciò che è l'oggetto del suo "sentire"»³². Le atmosfere dunque «in un certo senso si librano nello spazio, indefinitamente [effuse] nella vastità»³³, e sono insomma entità ibride, immateriali ma «dotate pur sempre di una loro peculiare estensione nello spazio»: naturalmente non nel senso di uno spazio strettamente geometrico, ma nel senso di uno spazio «vissuto e connotato qualitativamente»³⁴. In sintesi, le atmosfere, sostiene Griffero, «ci costringono a rivedere il concetto di percezione e a rimettere in discussione ogni ontologia fondata sul primato della cosa»³⁵: esse sono infatti ad un tempo «semi-cose»³⁶, ma anche «spazi emozionalmente tonalizzati»³⁷.

Aspetto cruciale della teoria delle atmosfere è anche la comprensione del fatto che esse, lungi dall'essere qualcosa di spontaneo o originario, sono fortemente influenzate dal discorso sociale. Comprendere l'origine anche sociale di una certa qualità percettiva è essenziale, poiché permette alla teoria dell'atmosfera di estendere la propria sfera d'azione esattamente in direzione dei fenomeni di estetizzazione della vita quotidiana come quello di cui ci stiamo occupando in questo saggio. Griffero definisce tale dimensione estetizzante nei termini di una «messa-in-scena della realtà», ed essa costituisce, a suo parere

³⁰ G. BÖHME, *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* (2001), Christopher Marinotti, Milano 2010, pp. 81-82.

³¹ T. GRIFFERO, *Corpi e atmosfere: il punto di vista delle cose*, in *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, a cura di A. Somaini, Vita & Pensiero, Milano 2005, pp. 283-317, p. 305.

³² *Ibid.*, p. 297.

³³ BÖHME, *Atmosfere, estasi, messe in scena*, cit. 85.

³⁴ T. GRIFFERO, A. SOMAINI, *Introduzione* a «Rivista di Estetica», *Atmosfere*, n. 33, (3/2006), anno XLVI, p. 3.

³⁵ *Ivi.*

³⁶ GRIFFERO, *Atmosferologia*, cit., pp. 115-119. Cfr. anche *Id.*, *Quasi-cose che spariscono e ritornano. Senza che però si possa domandare dove siano state nel frattempo. Appunti per un'estetica-ontologia delle atmosfere*, in «Rivista di Estetica», *Atmosfere*, a cura di Griffero e Somaini, cit., pp. 45-68.

³⁷ BÖHME, *Atmosfere, estasi, messe in scena*, cit., p. 83. Si noti qui la metafora coloristica, che ci rimanda direttamente ai filtri di Instagram.

«quella fase ulteriore del capitalismo, quella vera e propria “tecnocrazia della sensibilità”, a cui l'estetica, o meglio questa nuova estetica, deve non tanto fornire un alibi teorico quanto una sponda vigile»³⁸.

Nei filtri e nelle modificazioni proposti da Instagram possiamo dunque ravvisare una incessante *performance* dell'atmosfera. Il filtro permette all'utente di affidarsi ad una sorta di micro-narratività implicita nei suoi toni: implicita nel senso che è soltanto un suggerimento, e che funziona unicamente come tale, nella sua indeterminatezza. Quello cui si mira è inserirsi in un discorso predeterminato, culturalmente identificabile ma al contempo ineffabile, in modo da poter interpretare con maggiore facilità il proprio quotidiano facendo riferimento alla nettezza atmosferica (in particolare quella codificata in relazione al passato) come punto di vibrazione. E grazie a questa operazione la fugacità del tempo diventa rassicurante anziché angosciosa, perché permette di leggere più facilmente il proprio vissuto simultaneo e sentire un qualche pur vago sentimento di appartenenza attraverso delle 'piccole narrazioni' (Fig. 5).

6. *Trasformare gli spazi in oggetti*

L'aspetto essenziale che fa dell'atmosfera la categoria a nostra opinione più adatta a ragionare sulla pratica fotografica di Instagram è precisamente la sua collocazione a metà tra oggettività e spazialità. Questo aspetto ci permette anche di recuperare all'interno del nostro discorso il ruolo cruciale svolto in Instagram dallo spazio, un elemento che finora, per concentrarci sul tempo, abbiamo soltanto sfiorato. È proprio a causa della loro natura ibrida e duale che le atmosfere appaiono particolarmente adatte a farsi catturare dalle fotografie. Queste ultime sono infatti esse stesse per definizione oscillanti tra lo status di oggetti (la foto come potenziale feticcio, che propone al soggetto un'illusione di controllo e possesso³⁹), ed una dimensione diversa, che implica al contrario una resa del fruitore, una sua disponibilità ad immergersi nelle immagini e ad abitare i mondi che esse producono (come nel caso di Roland Barthes che, a proposito di una celebre fotografia dell'Alhambra di Charles Clifford, scrive «È là che vorrei vivere»⁴⁰).

Entrambi questi aspetti sono presenti nella fotografia di Instagram, che in un certo senso li radicalizza (Fig. 6). Incominciamo dal secondo: che un investimento affettivo nella spazialità sia elemento centrale dell'attuale

³⁸ GRIFFERO, *Corpi e atmosfere*, cit., p. 303.

³⁹ Cfr. C. METZ, *Photography and Fetish*, «October», vol. 34 (Autumn 1985), pp. 81-90.

⁴⁰ BARTHES, *La camera chiara*, cit., § 16, pp. 39-41.

mediascape non è certamente una novità. Riflettendo sull'importanza, all'interno dell'attuale panorama mediale, dei cosiddetti LBSN (*Location Based Social Networks*), i sociologi Schwartz e Halegoua sostengono che essi siano mezzi assolutamente cruciali per l'elaborazione ed il dispiegamento dello *spatial self*⁴¹, del sé spaziale contemporaneo: grazie alla mappa su cui si possono visualizzare tutte le foto che si sono scattate, localizzandole nei diversi luoghi in cui sono state *geo-taggate*, queste piattaforme articolano delle cartografie private, delle rappresentazioni dell'identità in termini spaziali che rivelano la profonda affinità della nostra epoca per quella che Giuliana Bruno ha definito «l'emozione della topofilia»⁴². Si tratta di una linea di riflessione assai ampia e complessa, che risale almeno fino ad Heidegger e alla sua idea dell'abitare come elemento essenziale tanto dell'«essere-nel-mondo» quanto della fruizione dell'opera d'arte⁴³. Ci basterà allora rilevare come questa dimensione topofila, a cui Instagram e la sua ricerca delle atmosfere dei luoghi partecipano attivamente, costituisce un aspetto particolarmente cruciale delle modalità dell'esperienza contemporanea: il sé spaziale assume i propri connotati in uno stratificarsi di attraversamenti e riattraversamenti delle geografie del quotidiano e dello straordinario, nonché tramite il confronto con le immagini che altri hanno scattato nei medesimi siti, e dunque con il valore intrinsecamente polisemico del luogo.

A questo proposito, va però sottolineato come il rapporto che si stabilisce tra l'utente e i luoghi di cui fruisce tramite i social media sia anche sostanzialmente diverso rispetto a quanto avveniva in passato. Francesco Casetti ha sottolineato l'importanza, per l'analisi della situazione contemporanea, della categoria di «ipertopia». Secondo Casetti, nel loro funzionamento «tradizionale» i media visuali tendevano a configurarsi come «eterotopie», ovvero (in termini foucaultiani), come spazi che aprono ad altri spazi, permettendo agli osservatori di immergersi in luoghi diversi, fino a condurli ad un'epifania dell'«altrove». Oggigiorno invece l'accesso alle immagini non avviene più tramite l'ingresso in ambienti deputati (il cinema, il museo, o anche il salotto di casa per quanto riguarda la televisione). Grazie alla trasportabilità dei dispositivi di visione e all'ubiquità della rete, abbiamo sempre a disposizione un profluvio di immagini da scoprire, e dunque «le rappresentazioni che si

⁴¹ R. SCHWARTZ, G.R. HALEGOUA, *The Spatial Self: Location-based identity performance on social media*, «New Media & Society», vol. 17:10 (2015), pp. 1643-1660, p. 1657.

⁴² G. BRUNO, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002), Mondadori, Milano 2006, specialmente pp. 317-319.

⁴³ Si tratta di uno dei discorsi principali della filosofia heideggeriana: cfr. almeno M. HEIDEGGER, *Costruire, abitare, pensare*, in Id., *Saggi e discorsi* (1954), Mursia, Milano 1976, pp. 96-108.

affacciano sugli schermi non costituiscono mondi verso cui protendersi ma semmai mondi che appaiono davanti a me, si offrono al mio sguardo, e si mettono a disposizione⁴⁴. Tutto ciò si risolve dunque in una accresciuta importanza della dimensione dell'*hic et nunc*, su cui si torna ossessivamente: «non c'è più un aprirsi del “qui” verso l'“altrove”, ma piuttosto un “altrove” che arriva “qui” e si scioglie in esso»⁴⁵ e «dovunque io sono, riesco a convocare il mondo da me»⁴⁶. Detto questo, non bisogna credere che l'ipertopia porti necessariamente ad un'assolutizzazione del «qui», ad una incapacità di guardare oltre il proprio ombelico, poiché senz'altro il desiderio di esplorare il mondo tramite le immagini e l'abbandonarsi ad esse rimane comunque una componente essenziale del nostro piacere visivo. Cionondimeno, ciò che emerge è una dinamica in cui la scoperta dell'alterità dello spazio è sempre assoggettata ad un tentativo di prenderne possesso feticisticamente.

Possiamo perciò dire che su Instagram la dimensione topofila si accompagna sempre alla tendenza marcata a trasformare lo spazio in un oggetto. In effetti, l'avvento degli smartphone sembra condurre fortemente la fotografia verso il polo oggettuale, anche se a prima vista potrebbe sembrare vero il contrario: nonostante siamo sempre meno abituati, col passaggio al digitale, ad aver a che fare con le foto in quanto rettangoli di carta che possiamo effettivamente prendere tra le mani, oggi abbiamo con le immagini (fotografiche ma non solo) una dimestichezza ancora maggiore, vista la consuetudine che abbiamo ormai sviluppato di toccarle con le dita senza tema di rovinarle. Inoltre, la dimensione ulteriormente rimpicciolita delle foto sugli schermi degli smartphones le trasforma ancora più radicalmente in dei piccoli oggetti tascabili: si tratta, in buona sostanza, di un nuovo e più prepotente modo di miniaturizzare il mondo.

Le manipolazioni proposte da Instagram lavorano insomma per tramutare gli spazi della nostra vita in una sequela di piccoli oggetti abitati da un paradossale presente-passato⁴⁷. L'insistenza di Instagram su tale dinamica

⁴⁴ F. CASSETTI, *Ipertopia*, in ID., *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015, pp. 203-240, p. 227.

⁴⁵ *Ivi*.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 238. Quella cui stiamo accennando qui è, evidentemente, una metamorfosi macroscopica delle dinamiche mediali (e dello statuto delle superfici schermiche). Rimandiamo senz'altro all'approfondita analisi di Casetti per una discussione esaustiva di questo discorso che purtroppo non possiamo affrontare qui in tutte le sue molteplici implicazioni.

⁴⁷ Secondo la teoria della *Stimmung* (che, come abbiamo accennato, è una delle tradizioni che hanno contribuito all'odierna riflessione sulle atmosfere), rintracciare l'atmosfera di ciò che ci circonda costituirebbe in realtà un esercizio di natura essenzialmente fisiognomica, un tentativo di dare un volto alle cose e agli spazi, agli oggetti e ai luoghi. Autori centrali sono a questo proposito Georg Simmel e Béla Balázs, secondo il quale il cinema è l'arte che

di miniaturizzazione feticistica in connessione con discorsi estetici legati al passato è d'altronde ravvisabile anche nel fatto che fino a poco tempo fa vi si potevano postare soltanto immagini di formato quadrato: un modo di circoscrivere il campo visivo che è anche un chiaro omaggio alla Polaroid, alla Rolleiflex e alla Instamatic, tutti apparecchi che producevano fotografie quadrate. Sembra qui di essere di fronte ad una sorta di strategia di resistenza (poi significativamente abbandonata, Fig. 7) rispetto alla versatilità di visualizzazione tipica degli smartphone, dispositivi in cui l'utente può ruotare il rettangolo schermico in orizzontale o verticale per meglio visualizzare la singola immagine, a seconda di quale formato essa abbia.

Le immagini di Instagram si proponevano, finché la rigidità del formato è rimasta vigente, come dei piccoli quadrati di mondo, almeno in parte resistenti a quell'intensa mobilità delle immagini dell'iconosfera *online* contemporanea che richiamavamo anche in apertura. Se altre piattaforme hanno abbracciato completamente tale versatilità (si veda Tumblr e la sua predilezione per le GIF animate), l'insistenza di Instagram sull'occhio quadrato di lattadiana memoria palesa la vera e propria passione medio-archeologica che anima questo *social*, il cui desiderio di riconnessione col passato si estende dall'interno dell'immagine fino alla sua cornice strutturante. Certo, nel momento in cui ha permesso ai propri utenti di postare anche immagini rettangolari, Instagram ha almeno in parte ceduto alla imperante poliedricità dei formati, allentando il legame con le estetiche del passato. Ma ad un certo livello questa volontà di rimarcare i confini dell'oggetto fotografico rimane comunque una caratteristica essenziale di Instagram, la cui interfaccia non permette in nessun caso di visualizzare le immagini a tutto schermo, né di zoomare al loro interno⁴⁸.

La tendenza alla miniaturizzazione feticistica è d'altronde ancor più palese in un'altra istanza: quando su Instagram si visualizzano le proprie

meglio si presta a palesare il viso nascosto dell'intero mondo fenomenico. Non è possibile approfondire qui una riflessione di portata tanto ampia, ma sembra di poter cogliere in questo discorso una suggestione teorica che permetta di far convergere sul medesimo piano interpretativo le due forme più pervasive di utilizzo della fotografia di Instagram: il *selfie* e la fotografia di paesaggio. Su questo aspetto della teoria delle atmosfere, cfr. A. SOMAINI, *Il volto delle cose. «Physiognomie», «Stimmung» e «Atmosphäre» nella teoria del cinema di Béla Balázs*, «Rivista di Estetica», *Atmosfera*, a cura di Id. e Griffero, cit., pp. 143-162.

⁴⁸ Bisogna altresì ricordare che il tentativo di Instagram di garantire ai propri utenti la possibilità di circoscrivere sempre più nettamente l'oggetto del proprio interesse è palesato dalla presenza della funzione del *tilt shift*, tramite cui si possono sfocare i bordi dell'immagine, lasciandone a fuoco soltanto una sezione (circolare o rettangolare, a scelta). In questo modo il fotografo può orientare fortemente lo sguardo di chi guarda la foto anche all'interno della superficie stessa dell'immagine.

o altrui immagini nella modalità a griglia, ci troviamo innanzi all'ebbrezza di un universo brulicante di immagini che funziona proprio secondo quella logica del *multum in parvo* che per Susan Stewart⁴⁹ rappresenta la cifra caratteristica della miniatura (Fig. 8). La pluralità delle immagini che abitano in quel momento la superficie dello schermo tramutano il dispositivo stesso in una sorta di feticcio frammentato, che ci mette davanti ad una miniatura dell'immensa potenzialità del mondo. La forza di questa visione sinottica sta nella sua moltiplicazione delle possibilità di accesso al piacere iconofilo: essa mobilita il desiderio con la promessa di saziare la nostra inesauribile fame di immagini, o quanto meno di continuare ad alimentarla. È dunque assai significativo che tale possibilità di spezzettare lo spazio schermico sia stata poi estesa all'interno dell'immagine stessa, grazie all'opzione del *layout* (Fig. 9), che permette di postare delle immagini che siano il frutto di un collage di diversi scatti dell'utente, combinati secondo un'ampia messe di porzioni.

A ben vedere, però, è proprio questa oscillazione tra feticcio unitario (la singola foto) e feticcio frammentato (la griglia, il *layout*) che fa in fin dei conti partecipare Instagram della mobilità delle immagini tipica della condizione mediale contemporanea. Quella che viene a dispiegarsi è infatti una negoziazione costante tra le diverse scale delle immagini, e dunque tra un'idea della singola foto come sintesi potenziale dell'esperienza e quella della moltiplicazione degli scatti come unica possibilità di provare a rendere conto dell'ambiente in cui siamo immersi e del palinsesto di paesaggi che attraversiamo.

Proprio in quanto capaci di rendere contemporaneamente conto della spinta feticistica che sta alla base dell'attività fotografica, ma anche della incessante necessità di ampliare la visione e di scoprire nuovi brandelli di mondo, Instagram e le sue immagini finiscono insomma per configurare delle sorta di mosaici esperienziali che, al di là del loro statuto almeno parzialmente casuale ed effimero, favoriscono quei processi di narrativizzazione dell'esperienza che permettono alla natura situata (temporalmente e spazialmente) del soggetto di dispiegarsi pienamente.

In conclusione, sembra che Instagram e le sue atmosfere possano svolgere una funzione affine a quella che Alice Cati ha definito la «generatività delle immagini»⁵⁰, aiutando i soggetti a prendere virtualmente e giocosamente possesso degli spazi e delle esperienze che li circondano. È insomma possibile cogliere in Instagram una ricerca ludica volta ad esprimere quella «colorazione

⁴⁹ S. STEWART, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (1984), Duke University Press, Durham and London 2003, pp. 37-69.

⁵⁰ A. CATI, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano 2013, pp. 181-191.

dell'intero atteggiamento verso la realtà esterna»⁵¹, in cui Donald Winnicott individuava il registro di un atteggiamento sano nei confronti del mondo e, in ultima analisi, l'essenza stessa dell'esperienza culturale.

⁵¹ D. WINNICOTT, *Gioco e realtà* (1971), Armando, Roma 1974, p. 119.

Obiettivo del volume è quello di indagare la centralità della fotografia all'interno dei regimi scopici della modernità, oltrepassando le singole specificità mediali per mettere pienamente in luce il carattere interdisciplinare della visualità. Si è cercato di conciliare la riflessione teorica con l'approccio storico-culturale, e ci si è focalizzati in particolare sull'Italia e sulla situazione degli studi in questo paese, anche con lo scopo di compiere una riflessione sul ruolo delle culture visuali nella costituzione dell'identità nazionale, sia individuale sia collettiva.

Aim of the volume is to investigate the central role of photography in the scopic regimes of modernity, overcoming discourses on medium specificity in order to account for the deeply interdisciplinary character of visuality. We tried to conciliate theoretical reflections with more cultural-historical approaches, focalizing our specific attention on Italy and the situation of the debate in the field in this country. Our goal has also been to articulate a reflection on the role played by visual cultures in the constitution of national identity, both on an individual and a collective level.