

## IL PENSIERO FOTOGRAFICO



Francesco Casetti (Yale University)

### *La paura della fotografia*

L'autobiografia di Nadar<sup>1</sup> 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 consolidate<sup>2</sup>; 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)<sup>3</sup>; 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...<sup>4</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> «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.

<sup>3</sup> «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.

<sup>4</sup> «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 minacce<sup>5</sup>.

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 sviluppato<sup>6</sup>. 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

<sup>5</sup> 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».

<sup>6</sup> 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*<sup>7</sup>, 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

<sup>7</sup> *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»<sup>8</sup>.

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.

---

<sup>8</sup> «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»<sup>9</sup>, 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»<sup>10</sup>. 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.»<sup>11</sup>.

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*<sup>12</sup>, 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 espressivi<sup>13</sup>; se, in modo innovativo, la considera invece come la capacità di catturare una verità fenomenica,

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Ivi.

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

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

<sup>13</sup> «Bref, peut-on tenir pour le “cinquième art” celui dont la finalité s’oppose nettement a 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 nome<sup>14</sup>. 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)<sup>15</sup>. 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 visione<sup>16</sup>. 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 sorprendenti<sup>17</sup>. 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

<sup>14</sup> «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.

<sup>15</sup> «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).

<sup>16</sup> «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.

<sup>17</sup> 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 cinema<sup>18</sup>, 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»<sup>19</sup>. 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

<sup>18</sup> «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.

<sup>19</sup> 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»<sup>20</sup>. 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.

---

<sup>20</sup> 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 Galton<sup>21</sup>. 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»<sup>22</sup>.

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»<sup>23</sup>.

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

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

<sup>23</sup> 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»<sup>24</sup>. 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.

<sup>24</sup> 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»<sup>25</sup>. 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»<sup>26</sup>. 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»<sup>27</sup>. 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»<sup>28</sup>. 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»<sup>29</sup>. La fotografia completa questo percorso: con essa «viene alla luce il fondamento naturale non compenetrato del significato»<sup>30</sup>. In altre parole, la fotografia ci mette di fronte la «nuda natura», nei suoi elementi

<sup>25</sup> 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).

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>27</sup> KRACAUER, *La fotografia*, cit., p. 122.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>30</sup> *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»<sup>31</sup>. 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»<sup>32</sup>: 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 nudità<sup>33</sup>. 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»<sup>34</sup>. 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 Flusser<sup>35</sup> o a Jacques Rancière<sup>36</sup>. Quello che però a me interessa

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>33</sup> «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».

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 127.

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

<sup>36</sup> 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 fotografia<sup>37</sup>, 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 Benjamin<sup>38</sup>. 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

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> 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 collettivo<sup>39</sup>. 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 Morin<sup>40</sup>, 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

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> 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»<sup>41</sup>.

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 funzionali<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> 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.

<sup>42</sup> «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 usato<sup>43</sup>. 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

---

<sup>43</sup> 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.

