

# 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»<sup>1</sup>.

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

<sup>1</sup> 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: 1911<sup>2</sup>.

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 immagini<sup>3</sup>. 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»:

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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)»<sup>4</sup>.

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 Bragaglia<sup>5</sup>.

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 interesse<sup>6</sup>. Come abbiamo detto Gilbreth è un industriale americano. Egli è un fautore

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

<sup>5</sup> R. BELLOUR, *Ivi*.

<sup>6</sup> 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 1895<sup>7</sup>. 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»<sup>8</sup>. 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 importante<sup>9</sup>. 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»<sup>10</sup>.

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»<sup>11</sup>. Il calcolo del tempo di lavoro diviene qualcosa di visibile grazie alla fotografia, grazie al

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

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

<sup>9</sup> 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.

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

<sup>11</sup> 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»<sup>12</sup>, 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»<sup>13</sup>.

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:

<sup>12</sup> GILBRETH, *The Principles of Scientific Management*, cit. p. 45.

<sup>13</sup> 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»<sup>14</sup>.

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»<sup>15</sup>.

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

---

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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»<sup>16</sup>.

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.

---

<sup>16</sup> BRAGAGLIA, *Fotodinamismo Futurista*, cit., p. 34.

