

LA FOTOGRAFIA TRA REALISMO E ARTIFICIO NELL'EPOCA DELLA CULTURA DEL CONSUMO

Guglielmo Latini – Lezione di Storia e critica della fotografia, giovedì 6 marzo 2014

“L’arte è una proposta migliorativa della natura: un imitare, che nella sua intimità recondita è un simulare. L’arte è, in altri termini, una mimesis perfezionante” (Walter Benjamin, “Paralipomena alla seconda stesura de ‘L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica””, 1936)

“Il mondo è bello” (titolo del libro fotografico di Albert Renger-Patzsch, 1928)

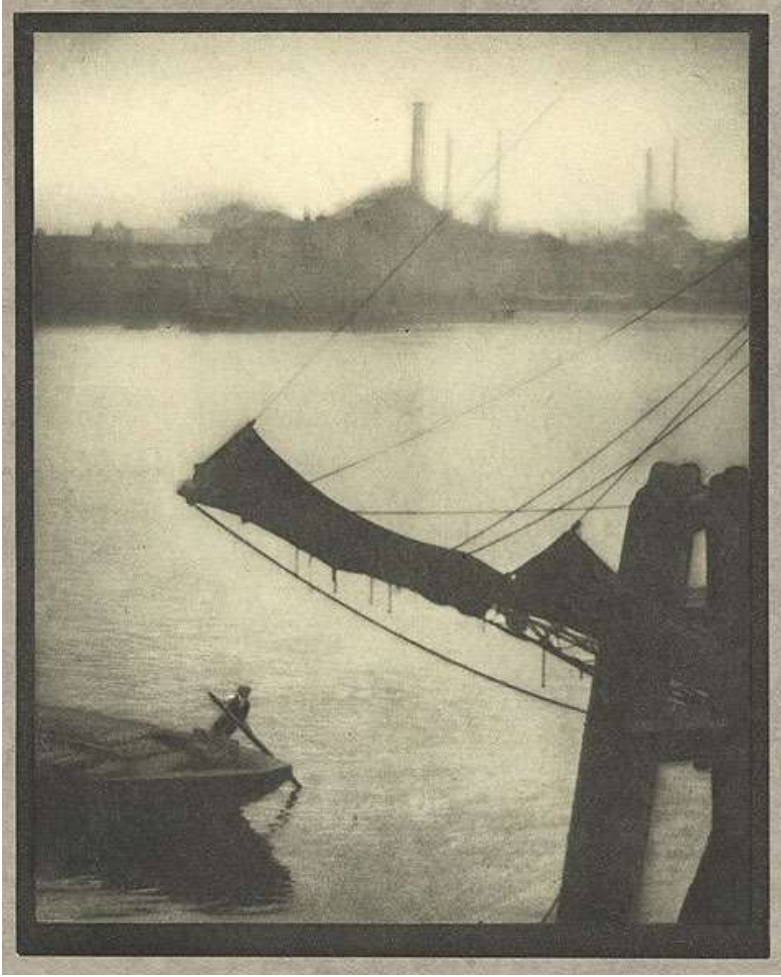
“Beauty is truth, truth beauty” (John Keats, "Ode su un'urna greca")

“Il vero solo è bello” (Alessandro Manzoni, “Del romanzo storico”)

IL PITTORIALISMO

In auge già a partire dagli anni '50 dell'Ottocento, l'abitudine di conferire alla fotografia dei tratti tipicamente pittorici, e nello specifico ricalcati su un lirismo romantico fatto di atmosfere eteree, colori morbidi e contorni sfocati (alla maniera di Turner e Constable), fu il primo tentativo degli artigiani della macchina fotografica di dare uno statuto di arte alla propria recente disciplina.¹ Presto però la corrente incorse nel disprezzo di molti, che videro nelle tecniche utilizzate e nei temi rappresentati una volontà di edulcorazione della realtà nel nome di una gradevolezza diffusa e inoffensiva, nonché un appiattimento su risultati sempre più simili a se stessi, privi di una propria specificità.

¹ Cfr. I. Zannier (a cura di), *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, Edizioni Alinari – CRAF, Firenze, 2004.









[I testi successivi, tranne quando indicato, sono tratti da “Sulla fotografia” di Susan Sontag (“On Photography”, 1977)]

Nei primi decenni della Fotografia si chiedeva alle fotografie di essere immagini idealizzate. Questo è ancora l'obiettivo di moltissimi fotografi dilettanti, per i quali una bella fotografia è la fotografia di qualcosa di bello, una donna o un tramonto.

Nel 1915 Edward Steichen fotografò una bottiglia di latte sulla scala antincendio di una casa popolare, e diede uno dei primi esempi di una nozione totalmente differente della bella fotografia. E dagli anni venti, i professionisti più ambiziosi, quelli che arrivano ai musei con le loro opere, hanno continuato a staccarsi dai soggetti lirici, esplorando consapevolmente materiali insignificanti, pacchiani o addirittura insulsi. [...]Fotografare significa attribuire importanza. Non esiste probabilmente soggetto che non si possa rendere bello; non si può inoltre eliminare la tendenza, insita in tutte le fotografie, ad attribuire valore ai loro soggetti. [...]La linea principale della attività fotografica ha dimostrato che una manipolazione surrealista, o teatralizzazione del reale, è superflua se non addirittura ridondante. Il surrealismo è al centro della disciplina fotografica: nella creazione stessa di un mondo duplicato, di una realtà di secondo grado, più limitata ma più drammatica di quella percepita dalla visione naturale. Quanto meno la fotografia era elaborata e palesemente costruita, quanto più ingenua appariva, tanto maggiore era spesso alla lunga il suo

prestigio. [...] Ciò che rende surreale una fotografia è il suo incontestabile pathos, in quanto messaggio del passato, e la concretezza delle sue indicazioni sulle classi sociali. [...]

La fotografia comincia ad acquistare una propria fisionomia come prolungamento dell'occhio del flâneur borghese (...). Il fotografo è una versione armata del viandante solitario che perlustra, esplora, percorre l'inferno urbano, del bighellone-voyeur che scopre la città come un paesaggio di estremità voluttuose. Esperto delle gioie del guardare, intenditore di empatie, il flâneur considera il mondo "pittorresco". [...] Il flâneur non è attratto dalle realtà ufficiali della città ma dai suoi brutti angoli bui, dalla sua popolazione trascurata: una realtà non ufficiale che sta dietro la facciata della vita borghese e che il fotografo "cattura" come un poliziotto cattura un criminale. [...]

JACOB RIIS

L'eterno soggetto surreale è *Come vive l'altra metà*, per citare il titolo, innocentemente esplicito, che Jacob Riis diede al suo libro di fotografia dei poveri di New York pubblicato nel 1890. La fotografia, intesa come documentazione sociale, era uno strumento di quell'atteggiamento essenzialmente borghese, insieme missionario e soltanto tollerante, curioso e indifferente, che va sotto il nome di umanesimo, e che vedeva negli slum il più affascinante degli ambienti.













EUGENE ATGET

[Susan Sontag:]

Come il collezionista, il fotografo è mosso da una passione che, anche quando ha come apparente oggetto il presente, è legata a un senso del passato. [...] Sostanzialmente la fotografia attua l'imperativo surrealista di adottare un atteggiamento inflessibilmente egualitario di fronte a qualsiasi soggetto. (Ogni cosa è "reale"). [...] Atget, per esempio, si specializzò nelle bellezze marginali dei veicoli a ruote fatti di materiali scadenti, delle vetrine pacchiane o bizzarre, dell'arte vistosa delle insegne di negozio e delle giostre, dei portici fragorosamente decorati, dei battenti di porta e delle cancellate di ferro battuto di curioso aspetto, degli ornamenti di stucco sulle facciate di case in rovina. Il fotografo – e il consumatore di fotografie – segue le orme dello straccivendolo, che era una delle immagini del poeta moderno secondo Baudelaire:

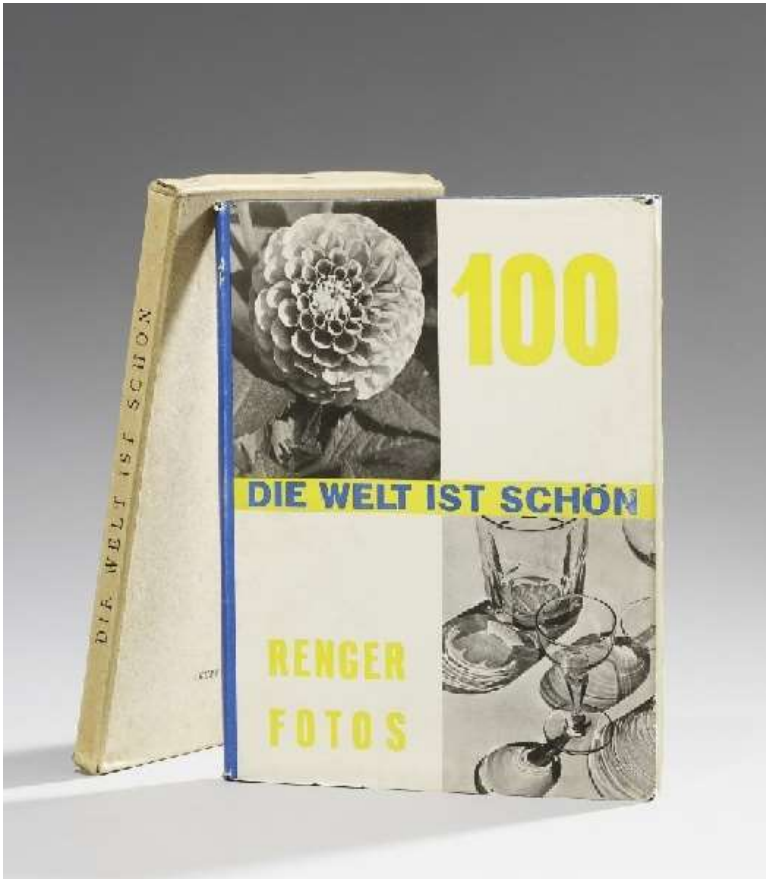
“Tutto ciò che la grande città ha gettato via, tutto ciò che ha perso, tutto ciò che ha disprezzato, tutto ciò che ha schiacciato sotto i suoi piedi, egli lo cataloga e lo raccoglie... Egli classifica le cose e le sceglie con accortezza; egli accumula, come un avaro che custodisca un tesoro, i rifiuti che assumeranno la forma di oggetti utili o gratificanti tra le fauci della dea dell'industria.”

[...] il fotografo, volente o nolente, è impegnato nel compito di rendere oggetto d'antiquariato la realtà e le fotografie sono oggetti d'antiquariato istantanei.

ALBERT RENGER-PATZSCH

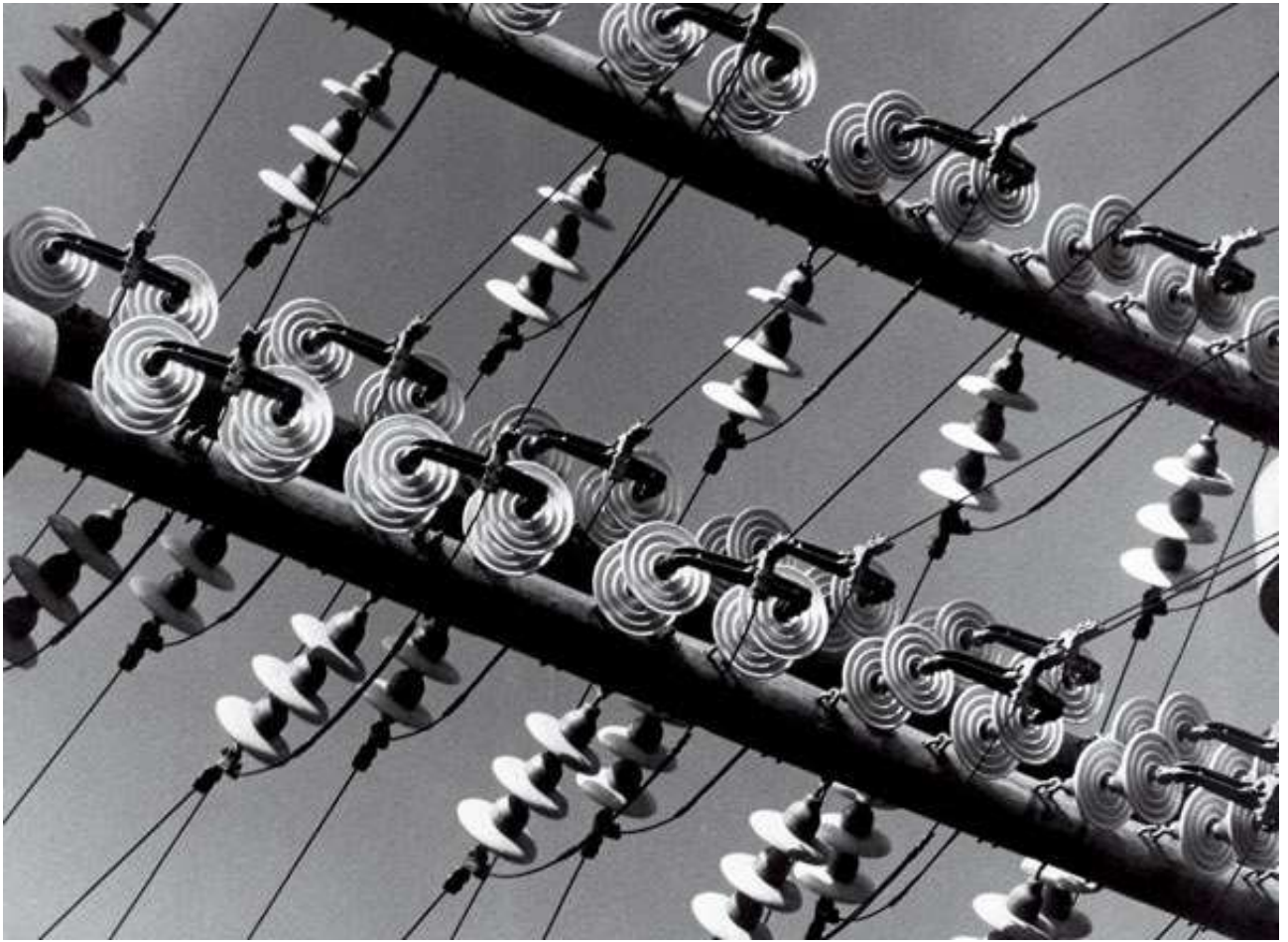
Nessuno ha mai scoperto la bruttezza tramite le fotografie. Ma molti, tramite le fotografie, hanno scoperto la bellezza. A parte situazioni nelle quali la macchina viene usata per documentare o per registrare riti sociali, ciò che induce la gente a fare fotografie è l'aver trovato qualcosa di bello. (Il nome con il quale Fox Talbot brevettò la fotografia nel 1841 era <<calotipo>>, da kalòs che significa appunto bello). Non c'è nessuno che dica “Ma guarda quanto è brutto! Devo proprio fotografarlo”. E se qualcuno lo dicesse, vorrebbe dire di fatto “Io quella brutta cosa la trovo... bella”. E' abituale che coloro che hanno visto qualcosa di bello si dicano dispiaciuti di non aver potuto fotografarlo. E il successo della macchina fotografica nell'abbellire il mondo è stato tale che ora sono le fotografie, e non il mondo, il modello della bellezza. [...] La storia della fotografia potrebbe essere letta come la storia della lotta tra due differenti imperativi: quello di abbellire, che proviene dalle belle arti, e quello di dire la verità, misurabile non solo in base a una nozione di verità prescindente da qualsiasi valore, derivata dalle scienze, ma secondo un ideale moralistico, tratto da modelli letterari ottocenteschi e dalla professione (allora) nuova del giornalismo indipendente. Come il romanziere post-romantico e il reporter, il fotografo era tenuto a smascherare l'ipocrisia e a combattere l'ignoranza. Per svolgere questo compito la pittura era un procedimento troppo lento e scomodo, anche se molti pittori ottocenteschi facevano propria la tesi di Miller che <<le beau c'est

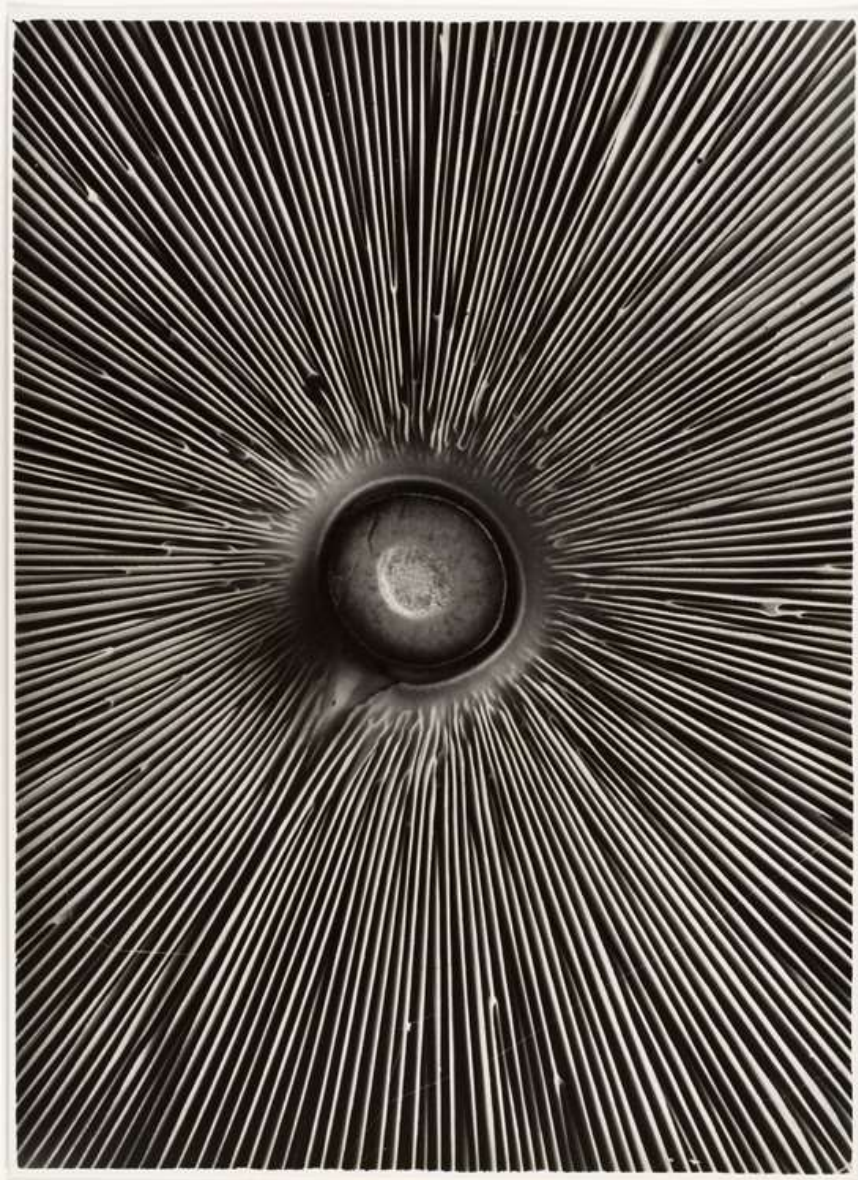
le vrai>> (Il bello è il vero). [...] Nel 1928 uscì uno dei primi best-seller fotografici, un volume di Albert Renger-Patzsch dal titolo *Die Welt ist schön*, che comprendeva cento fotografie, in massima parte primi piani, su soggetti che andavano da una foglia di colocasia alle mani di un vasaio. La pittura non aveva mai promesso così spudoratamente di rivelare la bellezza del mondo.

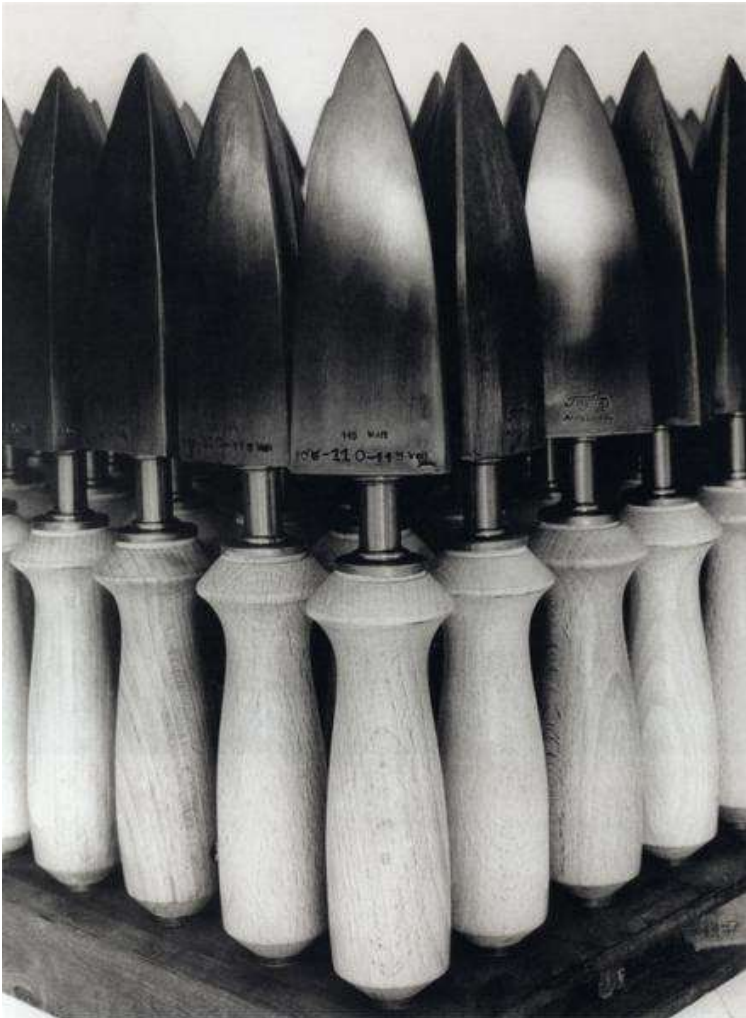
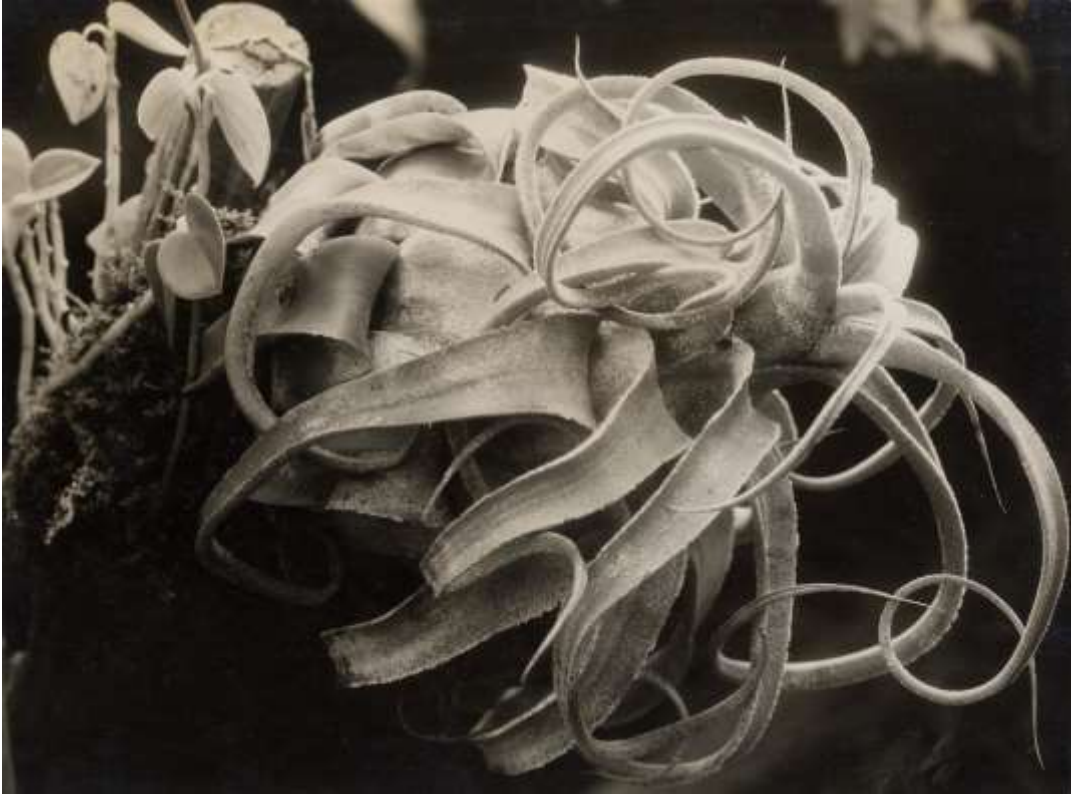








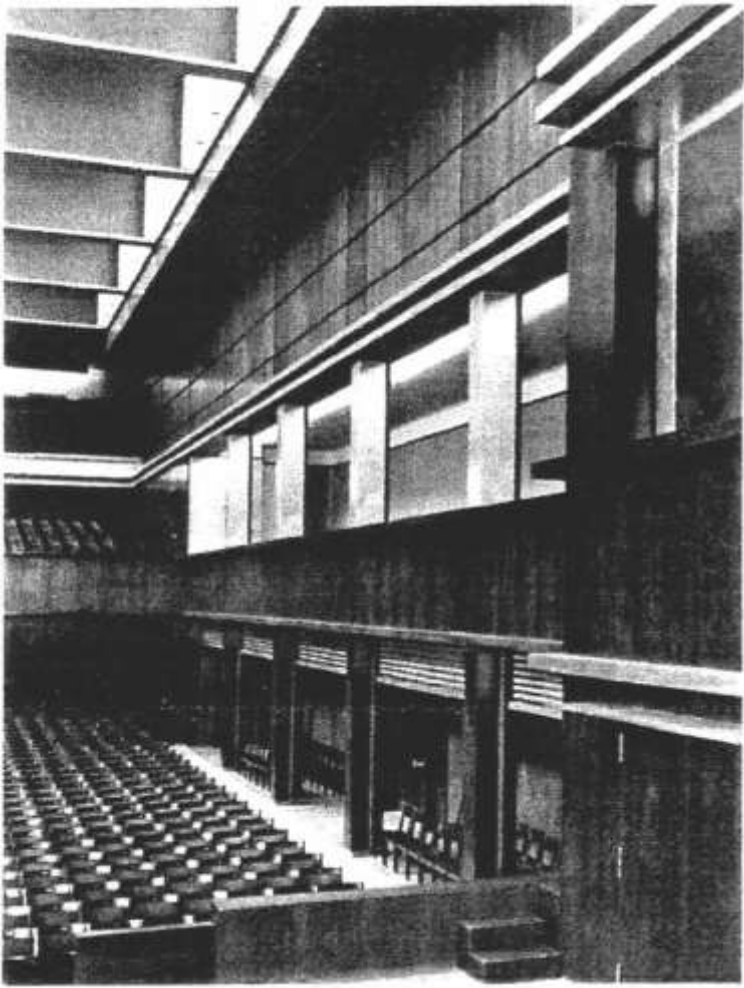








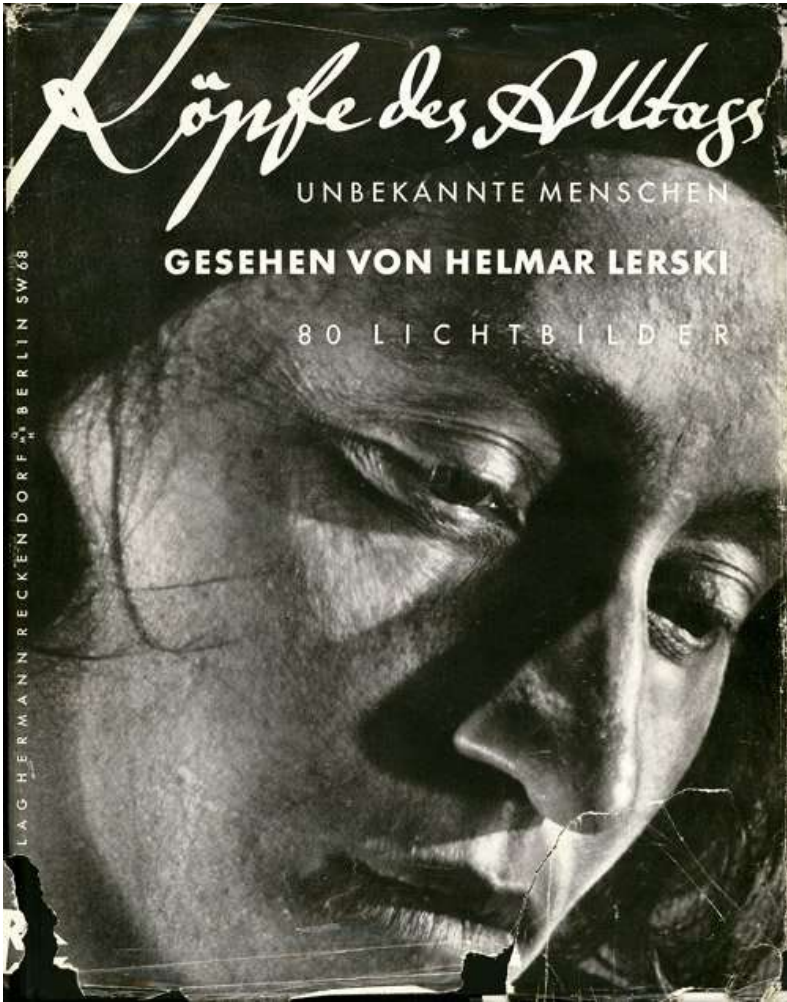


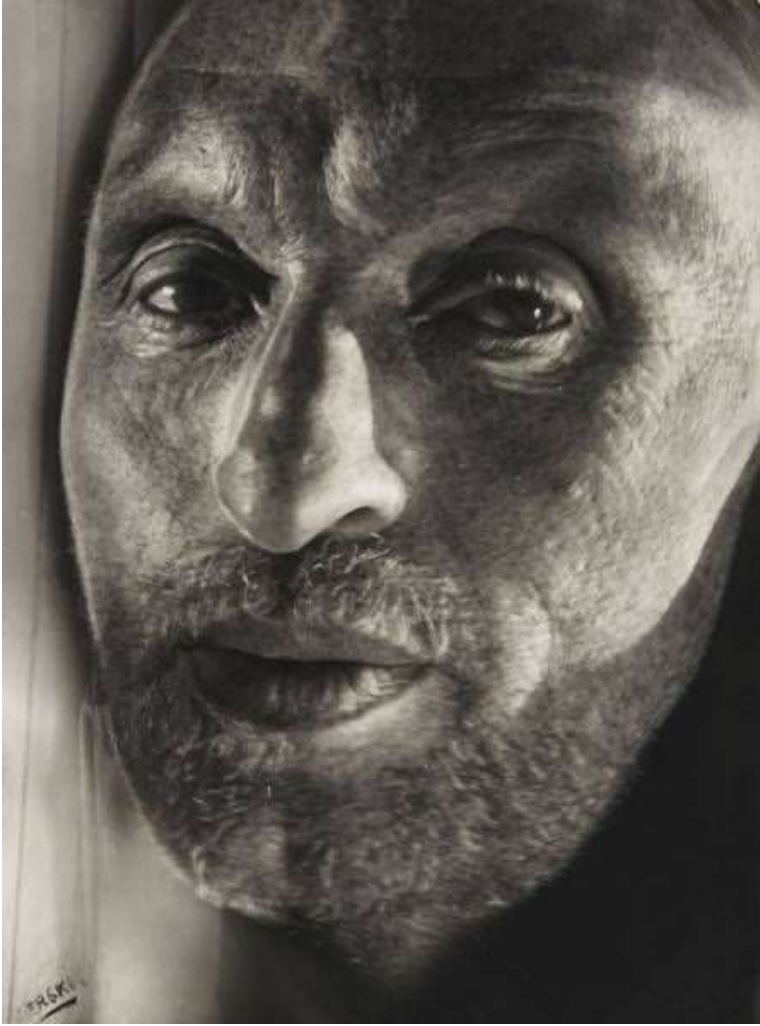




Questa visione – rappresentata con particolare genialità, nel periodo tra le due guerre, da certe opere di Paul Strand e anche di Edward Weston e Minor White – divenne probabilmente possibile solo dopo le scoperte dei pittori e degli scultori modernisti. [...] Uno dei perenni successi della fotografia è stato la sua capacità di trasformare gli esseri viventi in cose e le cose in esseri viventi. I peperoni fotografati da Weston nel 1929 e 1939 sono voluttuosi come lo sono di rado i nudi femminili.

Nonostante la finalità dichiarata da parte di una fotografia indiscreta, aliena dal mettere in posa e spesso sgradevole, di rivelare la verità anziché la bellezza, la fotografia continua ad abbellire. Anzi, il suo trionfo più duraturo è stata la capacità di scoprire il bello nell'umile, nel banale, nel decrepito. [...] Tradizionalmente associata a modelli esemplari (nella Grecia antica le arti rappresentative mostravano solo giovani, il corpo nella sua perfezione), la bellezza, come hanno dimostrato le fotografie, esiste invece dappertutto. [...] Negli anni peggiori della depressione tedesca Helmar Lerski fece tutto un compendio di visi angosciosi che pubblicò col titolo *Köpfe des Alltags* (Facce di tutti i giorni) nel 1931.









Come notava Walter Benjamin nel 1934, in un discorso all'Istituto parigino per lo studio del fascismo, la macchina fotografica "è ora incapace di fotografare un casamento o un mucchio d'immondizie senza trasfigurarli. Per non parlare di una diga fluviale o di una fabbrica di cavi elettrici: di fronte ad esse la fotografia può dire soltanto: <Come è bella>... Essa è riuscita a trasformare in oggetto di godimento persino la miseria più abietta, trattandola in una maniera sofisticata e tecnicamente perfetta." [...] Le fotografie possono angosciare e di fatto angosciano. Ma tale è la tendenza estetizzante della fotografia che il medium che trasmette l'angoscia finisce anche per neutralizzarla.

MAN RAY

[Tratto dall'Enciclopedia Treccani:]

Pseudonimo del pittore, fotografo e regista statunitense *Emmanuel Radinski* ([Filadelfia](#) 1890 - [Parigi](#) 1976). Tra i protagonisti del dadaismo a [New York](#), si trasferì a Parigi nel 1921, dove si unì agli artisti dada e surrealisti, mantenendo costante, nei diversi ambiti, la ricerca e la sperimentazione di tecniche

innovative che esaltassero le potenzialità espressive dei materiali e dei mezzi prescelti (*Rayographs*, collage, solarizzazioni). Tra le opere: *Revolving doors*(1916-17), *Venus restaurée* (1936), *La voie lactée* (1974).

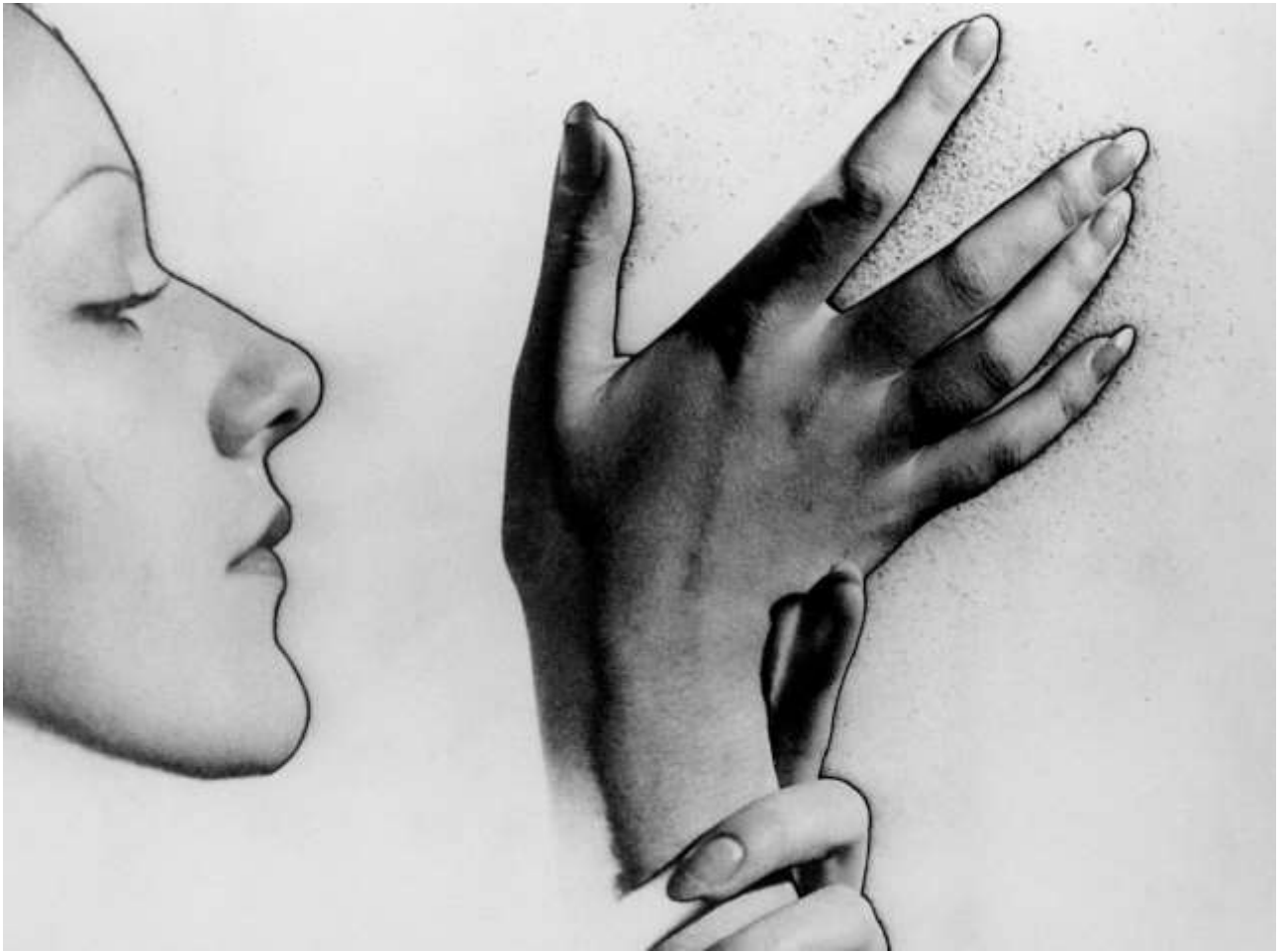
Vita. Abbandonati gli studi di architettura, M.-R. si dedicò alla pittura; a New York le mostre organizzate dalla Galleria 291 di [A. Stieglitz](#) e l'Armory Show (1913) lo posero di fronte alle più stimolanti espressioni dell'avanguardia europea. Divenuto uno dei protagonisti del dada a New York, nel 1921 si trasferì a Parigi, divenendo parte della comunità artistica dada e surrealista e continuando la sua ricerca all'insegna della sperimentazione. Nel 1940 ritornò negli USA, dedicandosi prevalentemente alla pittura e, dal 1951 fu di nuovo a Parigi.

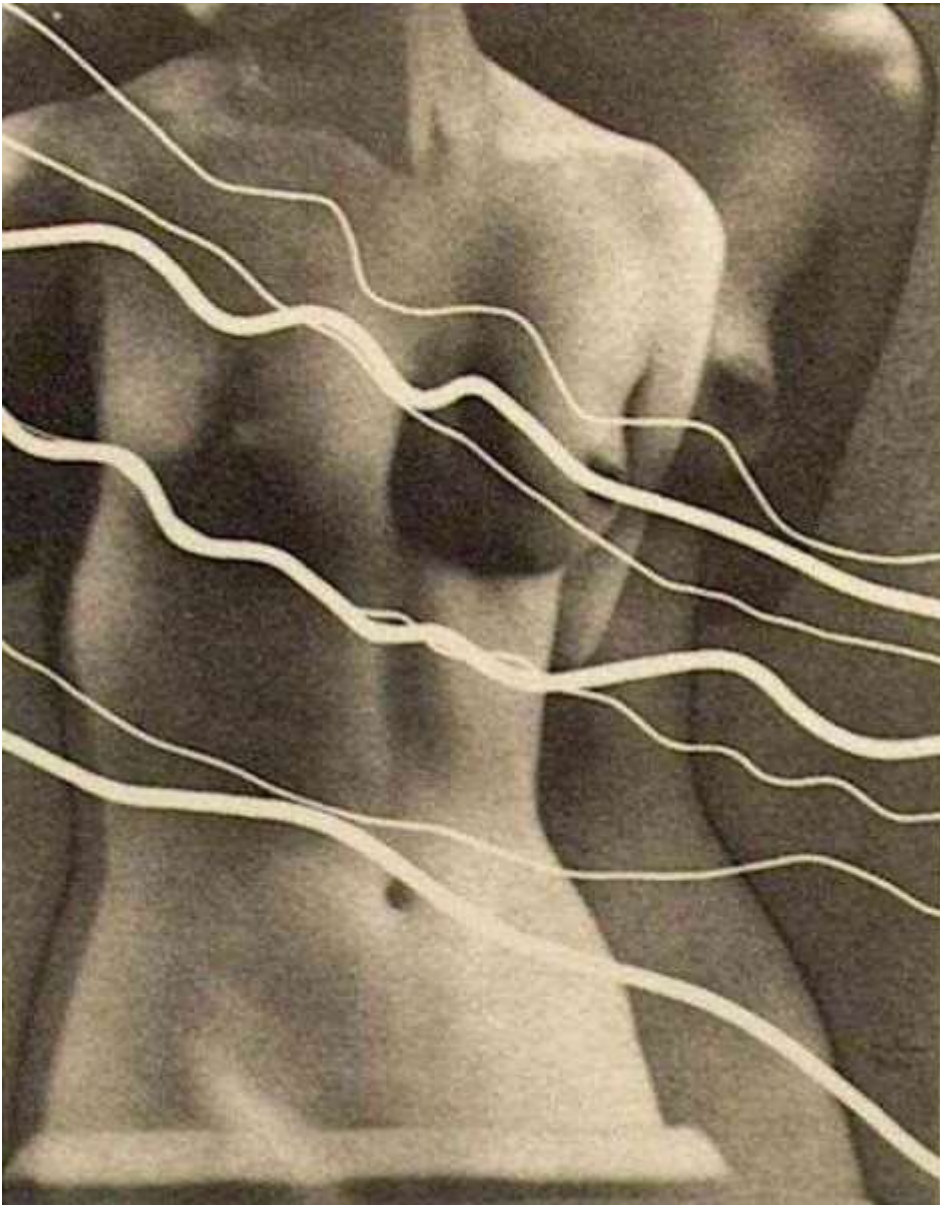
OPERE L'influenza di Stieglitz, che lo iniziò anche alla fotografia, e la presenza a New York di [M. Duchamp](#) e F. Picabia catalizzarono i suoi interessi indirizzandolo verso un rapporto rivoluzionario e anticonformista con il prodotto artistico: uso dell'aerografo in pittura, della fotografia (all'inizio come mezzo di riproduzione delle proprie opere), creazione di oggetti caratterizzati sempre da precisi interventi, manipolazioni o assemblages. Al primo periodo newyorkese risalgono il dipinto *The rope dancer accompanies herself with her shadows* (1916, New York, Museum of modern art), la serie di collage montata su perni *Revolving doors* (1916-17; riproposta in pittura nel 1942), il misterioso oggetto, avvolto in una coperta e fotografato, *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (1920). Negli anni successivi, accanto all'intensa attività di fotografo (gli innumerevoli ritratti, i *Rayographs*, fotografie ottenute con la semplice interposizione dell'oggetto tra la carta sensibile e la fonte luminosa, le solarizzazioni) e all'esperienza filmica (che inizia con il brevissimo *Le retour à la raison*, 1923, cui seguono *Emak Bakia*, 1926, *Étoile de mer*, 1928, il più complesso *Les mystères du château de Dés*, 1929), M.-R. crea oggetti come *Cadeau*(1921), *Object à détruire* (1923), *Venus restaurée* (1936), e grandi dipinti come *À l'heure de l'observatoire-Les amoureux* (1932-34) e *Portrait imaginaire de D. A. F. de Sade* (1938). Nei decenni seguenti M.-R. continuò a proporre oggetti (oltre a nuovi esemplari di quelli creati precedentemente, *Monument au peintre inconnu*, 1956; *Pan peint*, 1964; *Maison close*, 1972), dipinti (*Marchand de couleurs II*, 1958; *Image à deux faces*, 1959; *La voie lactée*, 1974), fotografie (*Les voies lactées*, 1973), che testimoniano la sua inesauribile e gioiosa inventiva nell'uso del paradosso, dell'irrazionale, della semplice illusione, e l'utilizzazione spregiudicata delle tecniche. Le sue opere sono conservate per lo più in collezioni private; la sua autobiografia (1963) è stata tradotta in it. (1975) e riproposta in *Tutti gli scritti*(1981).

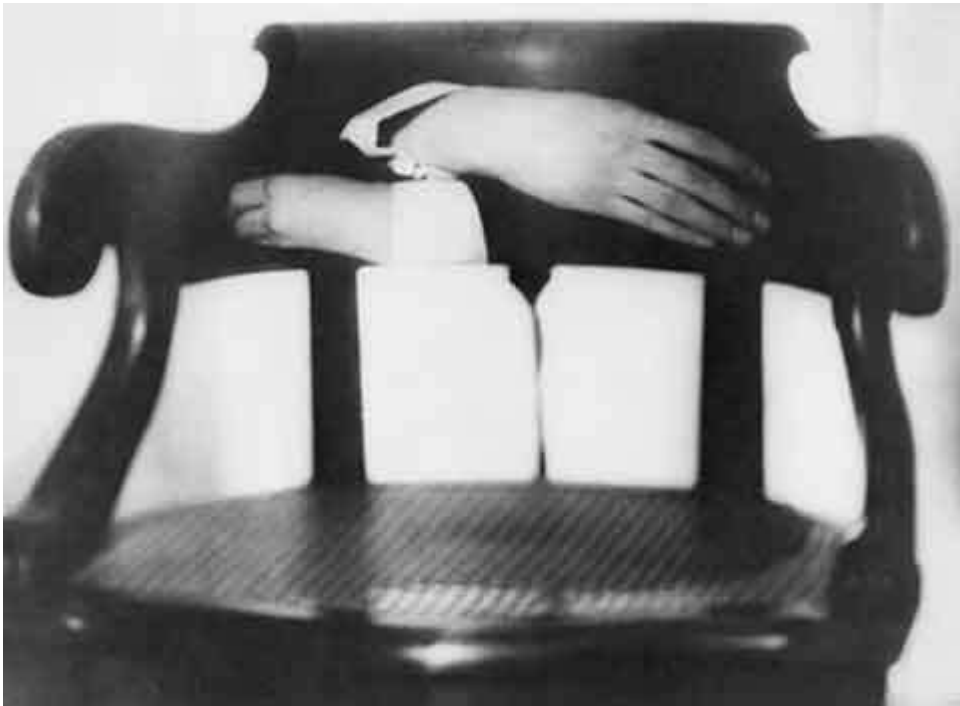














LA "REALTÀ TRUCCATA" DI INSTAGRAM



Instagram











[Testo di Guglielmo Latini]

Walter Benjamin nella sua *Piccola storia della fotografia* tesse le lodi di Eugène Atget, fotografo francese a cavallo tra '800 e '900 che con le sue foto, spesso scarse, disabitate e spettrali, della Parigi meno sfavillante, si era già meritato da parte di Berenice Abbott l'appellativo di "Balzac della fotografia". In particolare Benjamin dice delle opere di Atget che esse "risucchiano l'aura dalla realtà, come l'acqua pompata da una nave che affonda", parla di "disinfettare l'atmosfera stantia che la ritrattistica del periodo della decadenza aveva diffuso", e dell'autore afferma che fosse "un attore che, disgustato dai maneggi inerenti al suo mestiere, si tolse la maschera e poi si diede a struccare anche la realtà"². Struccare la realtà: esattamente l'opposto di quanto i pittorialisti, con la loro tendenza all'estetizzazione (spesso dal sapore posticcio) dei propri soggetti e quindi del mondo, avevano l'abitudine di fare.

² W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1931), in W. Benjamin, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino, 2012, pp. 236-37.

A più di ottant'anni dalla morte di Atget e dalla comparsa della Nuova Oggettività sembra che sulla tematica del "trucco" nell'ambito della cultura visiva contemporanea, fotografica e non solo, sia oggi più che mai necessaria una riflessione. Sono infatti diversi i fattori che in questo preciso momento storico catalizzano l'attenzione su un nuovo approccio nei confronti delle nozioni di "vero/falso", "bello/brutto" e "fedele/infedele all'originale": la diffusione di numerosi e raffinati software di ritocco dell'immagine in digitale è un fenomeno che ha investito progressivamente, a partire dagli anni '80, fasce sempre più estese di utenti, coinvolgendo dapprima solo i professionisti fino a raggiungere ormai anche i produttori di immagini meno alfabetizzati a livello informatico; i supporti in grado di produrre immagini sono ormai sempre più diffusi, *user-friendly* e in grado di garantire una qualità fino a poco tempo fa appannaggio dei mezzi più sofisticati; infine, parallelamente all'implementazione tecnica in grado di generare immagini sempre più "belle" in quanto dettagliate e "potenziate", si è recentemente sviluppata una seconda tendenza che va verso il recupero, sempre con intento estetizzante, di stili e peculiarità tecniche passate, *vintage*, retrò, che tende all'equazione vecchio (seppure povero e *lo-fi*)=bello.

Si viene a delineare dunque un panorama in cui da un lato proliferano immagini di qualità sempre più alta, dai toni iperrealistici, accesi o desaturati ma comunque gonfiati, "ricchi", ad alta definizione (per usare un termine anch'esso ormai divenuto d'uso comune); dall'altro, grazie soprattutto a singoli software dallo straordinario successo come Instagram e ai suoi epigoni, la fotografia amatoriale guadagna valore estetico riscoprendo formati e toni "poveri", da Polaroid anni '60, ma sempre all'insegna di effetti che rendono il risultato finale molto diverso da come poteva apparire a occhio nudo il soggetto ritratto al momento dello scatto. Comun denominatore delle due tendenze è la non particolare abilità richiesta all'autore della foto nel creare da sé gli effetti attraverso procedimenti manuali o chimici (come sarebbe avvenuto in epoca analogica), effetti che da soli possono rendere un'immagine degna di meritare l'attributo di "artistica". Nel caso di Instagram, o di applicazioni simili, si tratta addirittura di scegliere semplicemente tra una dozzina di tonalità cromatiche reimpostate, per stabilire di *quale* effetto retrò si voglia usufruire. Come è stato fatto notare, cade a pennello lo slogan della Kodak datato 1888 per pubblicizzare le sue rivoluzionarie macchine *user-friendly*: "Voi premete il pulsante, noi facciamo il resto".

In una direzione o nell'altra, guardare la realtà attraverso il filtro di questo genere di immagini oggi così diffuse (anche grazie all'immediatezza con cui vanno a popolare il web attraverso social network quali Facebook, Flickr, Twitter o Tumblr) fa venire la tentazione di esclamare, citando Renger-Patzsch, "il mondo è bello!". Non è però il bello della Nuova Oggettività quello che emerge, né certo il bello romantico celebrato da Keats ("Beauty is truth, truth beauty", 1819) e Manzoni ("il vero solo è bello"), ma un bello ad alto dosaggio d'artificio, in grado dunque di restituire un surplus estetico grazie ad apporti informatici a soggetti che, ridotti al loro status originario, in molti casi non presenterebbero particolari tratti artistici, e ancor meno naturalmente tendenti al pittorico.

“Si tratta di una sorta di neo-pittorialismo *prêt-à-porter*, automatico e generoso, che gratifica molto l’ego dei fotografanti che abbiano pretese appena più raffinate dei postatori compulsivi di Facebook. **Ora, anche se non lo dichiarano** apertamente, molti dei filtri a disposizione simulano l’apparenza estetica di fotografie d’altre epoche: si può trovare qualcosa che assomiglia allo slavato pastello delle Ferrania, al *fading* a dominante ciano di certe fotocolor, o a quello magenta di certe diapositive, per non dire del sepiato, eccetera. La nostalgia *vintage*, lo sguardo retrospettivo, accentuati dal formato quadrato da vecchia Rollei o Polaroid, sembra dunque esercitare un *appeal* curioso sugli utilizzatori di tecnologie di ultimissima generazione. **I filtri** di Instagram sono un numero limitato (sedici, mi pare), e sui milioni di immagini che vengono postate nel network esercitano inevitabilmente un effetto di standardizzazione potente. Ormai le fotografie di Instagram somigliano molto di più le une alle altre di quanto somiglino alle cose che cercano di mostrare. Le foto di Instagram mostrano in sostanza e soprattutto i filtri di Instagram. Le foto di Instagram mostrano Instagram. Sono fotografie tautologiche.”

(Michele Smargiassi su Repubblica,

<http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2012/10/05/ce-qualcosa-di-nuovo-oggi-nella-foto-anzi-dantico/>)

“The faux-vintage photo, while getting a lot of attention in this essay, is merely an illustrative example of a larger trend whereby **social media increasingly force us to view our present as always a potential documented past**. What I want to argue is that the rise of the faux-vintage photo is an attempt to create a sort of “**nostalgia for the present**,” an attempt to make our photos seem more important, substantial and real. In fact, the phrase “nostalgia for the present” is borrowed from the great philosopher of postmodernism, Fredric Jameson, who states that “we draw back from our immersion in the here and now [...] and grasp it as a kind of thing.” By making our digital photos appear physical, we are attempting to purchase the cachet and importance that physicality imparts.

We have associated authenticity with the style of a vintage photo because, previously, vintage photos *were actually vintage. photos in their Hipstamatic form have become more vintage than vintage*; they exaggerate the qualities of the *idea* of what it is to be vintage and are therefore *hyper-vintage*. **there is an inflation as a result of printing too much currency of the real**. For instance, the faux-vintage photo will no longer be able to conjure the importance associated with physicality) if the vintage look begins to be more closely associated with smartphones than old photos. The novelty begins to wear off and the nostalgia fades away.”

(Nathan Jurgenson, <http://thesocietypages.org/cyborgology/2011/05/14/the-faux-vintage-photo-full-essay-parts-i-ii-and-iii/>)



