

STORIE DI SGUARDO

La fotografia
da Nadar
a Elliott Erwitt

Storie di sguardi

Dall'invenzione all'arte della fotografia (1839-1880)

La fotografia ha oltre 150 anni. Ma queste *Storie di sguardi*, organizzate in tre volumi, non vogliono celebrare nessun possibile anniversario ma ricostruire il senso e la portata del primo secolo e mezzo in cui la fotografia è nata e si è progressivamente imposta. Del resto, il principio della collezione FotoNote – monografie dedicate a soggetti e autori – impone al lettore la parcellizzazione dei temi e dei modi che hanno costituito, nel tempo, il cammino della fotografia. Per rintracciare le tappe di questo cammino, ecco *Storie di sguardi*: una panoramica a volo d'uccello su un secolo e mezzo d'invenzione e creazione fotografica, per esplorare i diversi "modi di vedere" attraverso una serie di immagini chiave, le più significative delle diverse tendenze e delle idee, messe qui in sequenza e analizzate nei loro reciproci rapporti. L'unico scopo di *Storie di sguardi*, in sostanza, è di invitare a guardare.

Dalla sua invenzione (1839) fino all'apparizione dell'istantanea (1880), la fotografia si è aperta al mondo, meravigliata delle sue stesse potenzialità, capace di guardare oltre le frontiere naturali e, nello stesso tempo, diventando la custode fedele delle memorie familiari. L'arte della composizione, le raffinatezze delle mezze tinte, i riferimenti pittorici, la ricerca intuitiva di un significato interno alle immagini: tutto questo è presente nella fotografia chiamata "primitiva", in linea con le regole visive di una determinata epoca. Nonostante i tentativi di una pratica laboriosa e a volte incerta, la fotografia si impone come possibile figurazione autonoma e conquistatrice.

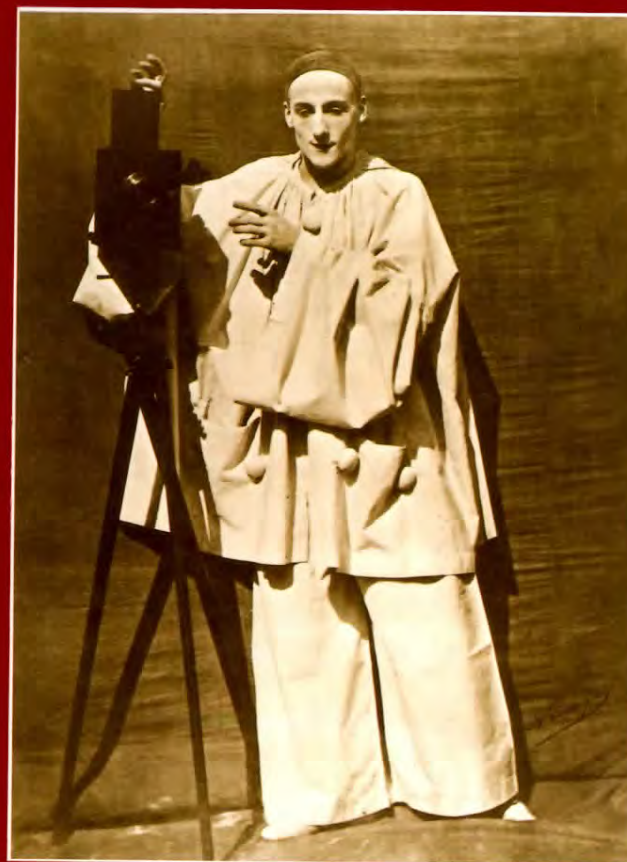
FOTONOTE **contrasto**



12

Storie di sguardi

Storie di sguardi



Dall'invenzione all'arte della fotografia
(1839-1880)

FOTONOTE **contrasto**

Introduzione L'IMMAGINE LATENTE

La potenza della fotografia del XIX secolo risiede nella sua assoluta novità, nel progressivo superamento dei sogni degli inventori, nella trasgressione dei canoni abituali delle immagini.

La fotografia è un'invenzione francese nata intorno al 1830 nella Monarchia di Luglio, ma spicca il volo sotto la benevolenza del Secondo Impero, nel 1852, secondo uno schema spesso ripetutosi nell'epoca del progresso meccanico e industriale. Diversamente da molte altre invenzioni, la fotografia ha avuto effetti imprevedibili. Della macchina a vapore o dell'illuminazione a gas alla metà dell'Ottocento già sapevamo più o meno quali sarebbero stati gli usi: meccanizzazione, trasporto, sicurezza, condizioni di vita. La fotografia, invece, è subito caratterizzata da un impatto mentale, accolta come una trasformazione radicale di un certo modo di pensare, attraverso la mediazione dell'immagine. «Era un prodigio che non ci spiegavamo, ma al quale dovevamo pur credere [...] Era nata una nuova industria» (Ernest Lacan, 1856).

Dal punto di vista tecnico, gli inventori non sanno di preciso cosa cercare: sperimentano in duplice direzione, ioduro di argento e camera oscura. Non vedono sempre l'interesse immediato di quanto ottenuto (Niépce, Talbot) e di solito si sorprendono del risultato. L'insorgere di procedimenti inattesi, spesso complessi, in una società sempre più tesa alla divulgazione del sapere, produrrà concetti estranei al sistema delle immagini della metà del secolo: l'astrazione della rappresentazione monocromatica, abbinata a una verità formale senza errore, l'automaticità della riproduzione delle forme, la rapidità della messa in opera (rispetto alla rappresentazione manuale), l'estrema fedeltà e la stabilità dell'immagine. Quanto alla novità dell'uso della fotografia, poteva essere riassunta in due formule: «vedere a lungo» e «vedere lontano», cioè conservare e diffondere.

La fotografia sarà effettivamente un prolungamento dello sguardo individuale, basato su due assi: il tempo e la distanza. Nel 1839, quando Arago sottolinea le speranze legate al dagherrotipo, immagina soprattutto un ruolo nell'archeologia e nella scienza: copiare i geroglifici egiziani, i monumenti, le statue antiche, l'invisibile del microscopio e del telescopio. Certo, la fotografia infrangeva i limiti naturali della visione oculare, trasformava qualsiasi individuo in un testimone estremamente lucido. Ma quello che poteva essere un handicap – l'assenza di colori, la nitidezza troppo uniforme dei dettagli – sarebbe stato ben presto superato per diventare proprio la specificità della fotografia. È con l'irrealità del bianco e nero, con la verità costante della rappresentazione che la fotografia diventa rapidamente opera d'arte. Inglobando non solo gli ambiti riservati alla pittura, ma anche quelli finora rimasti inaccessibili: quali il ritratto istantaneo, le figure in movimento. Lo si vedrà all'inizio del Novecento, quando la fotografia avrebbe spinto in trincea la pittura, costringendola a cambiare terreno e regole di condotta.

Intanto, è con la fotografia che il mondo prende possesso di nuovi ambiti di conoscenze. Le primissime Esposizioni universali di Londra (1851, al Crystal Palace) e di Parigi (1855) esibivano i primi *atout* della fotografia e al contempo le novità dell'industria e il commercio internazionale degli imperi. L'immagine fotografica si vedeva ingiustamente rifiutare l'ingresso, da oppositori veementi, nelle stanze riservate alle Belle Arti, ma era il prezzo da pagare per un potere allo stesso tempo materiale e spirituale: mostrare e moltiplicare. Nella fotografia coesistono un «potere industriale», un artefatto e un messaggio: «Invece di una collezione, si poteva fare una pubblicazione», l'immagine e l'oggetto che essa rappresenta abbandonano lo spazio chiuso della bottega di antiquario per lo spazio pubblico di un libro, di una rivista, di una mostra... Anche se il *cliché* non può ancora essere riprodotto direttamente dalla stampa, è la fotografia a fornire la materia prima dell'illustrazione popolare: geografica, scientifica, etnica.

La nozione di immagine latente era stata messa in rilievo da Daguerre e Talbot per accelerare la *prise de vue*, utilizzando la forte sensibilità alla luce del ioduro d'argento; un altro elemento chimico avrebbe poi perfezionato quell'azione in termini di leggibilità, «rivelando» l'immagine con contrasti in bianco e nero. Nei primi decenni della fotografia, che si impone con un'estensione sociale ed economica senza pari, il mondo poteva essere colto come un vasto complesso di immagini latenti, un serbatoio naturale di dimostrazione spontanea, in attesa di essere rivelato dalla perseveranza della camera oscura.

L'INVENZIONE

L'invenzione della fotografia fu ufficialmente annunciata il 19 agosto del 1839 a Parigi, sotto la forma primitiva del dagherrotipo. Ma la comunicazione non faceva altro che rispondere al rito sociale del proclama. A questa data, effettivamente, ancora nulla lascia presagire quel che diverrà la «fotografia».

Nicéphore Niépce, morto nel 1833, aveva cominciato le sue ricerche nel 1816 e aveva sperimentato vari supporti: carta, vetro, pietra, metallo, impregnati di materiali fotosensibili (in particolare modo il bitume di Giudea), esposti alla luce nella camera oscura. I suoi risultati sono chiari, ma si intestardisce su un metodo troppo lento per essere veramente conveniente. Gli spetta comunque un doppio merito: è il primo a ottenere immagini stabili e a orientare la fotografia (la eliografia, come la chiama lui) verso i procedimenti a incisione di una lastra fotografica (che a lungo resterà lo scoglio della diffusione delle immagini).

Daguerre lo conosce nel 1827. Pittore e direttore del Diorama, è un adepto della camera oscura, ma per il momento è interessato soltanto alla produzione di immagini. Dopo essere diventato socio di Niépce nel 1829, un vero e proprio lavoro di chimica e qualche fortunata combinazione gli permettono di mettere a punto un metodo ingegnoso, ma complesso, ribattezzato dagherrotipo. Immagine ottenuta sulla lastra di rame argentata, il dagherrotipo deve alla precisione e alla sua innegabile fedeltà alla natura (inconcepibile allora) la gloria troppo rapida di cui viene circondato. Invenzione transitoria, procedimento pregiato ma contorto, non cessa di essere perfezionato senza, però, poter superare le difficoltà del suo ripetuto uso.

Questo successo scatena le due altre «invenzioni» concomitanti. Nel gennaio del 1839, l'inglese W. H. Fox Talbot, al corrente del-

le scoperte di Daguerre, reclama la progenitura con prove fatte (e abbandonate) nel 1834, utilizzando carta impregnata di ioduro d'argento che, sottoposta alla luce, conserva l'impronta degli oggetti sopra posati (i *Photogenic Drawings*). Talbot si accorge di quanto il suo procedimento sia diverso rispetto al dagherrotipo e per più di un anno lavora su un supporto cartaceo da cui nascerà, alla fine del 1840, il processo moderno della fotografia, che compie una svolta con la nozione di negativo per moltiplicare le immagini.

È sempre nel febbraio del 1839 che Hippolyte Bayard comincia le sue ricerche fotografiche, probabilmente dopo aver sentito parlare del procedimento di Daguerre, concretizzando forse un interesse già maturo per la camera oscura. Dopo qualche mese giunge a un procedimento personale su carta, il positivo diretto, un'immagine senza intermediario, ma unica. L'insieme di tutte queste ricerche punta a: «Riprodurre spontaneamente con l'azione della luce, con le gradazioni dal nero al bianco, le immagini ricevute nella camera oscura» (Nicéphore Niépce, 1829). Il materiale è subito fissato nella camera oscura, già usata dal Seicento per il disegno. Il processo chimico, ancora da scoprire, deriva da numerose osservazioni sui prodotti fotosensibili in grado di conservare l'impronta di un'immagine ricevuta nella camera.

Ma la «fotografia» non è una scoperta, un qualcosa celato agli occhi degli uomini che un lavoro accanito e ingegnoso avrebbe rivelato. Non c'è determinismo per una delle maggiori scoperte del secolo. Ognuno procede a tentoni e i risultati vengono fuori per caso. E se l'idea generica della fotografia è unica, le concezioni si confrontano in una gran diversità di modi, di apparenza dell'immagine e dei suoi usi. In effetti, ogni inventore si appresta a raffinarlo, quando il suo procedimento sembra essere stato largamente adottato. E poi, tutti i protagonisti hanno spontaneamente – ma provvisoriamente – rinunciato a catturare i colori.

Nessuno, nel 1839, avrà la meglio individualmente. Il dagherrotipo, seppur perfezionato, non risponde a tutti gli auspici della maneggevolezza, il procedimento di Talbot è ancora rudimentale perfino agli occhi dei suoi difensori e Bayard è lasciato solo dai compatrioti che hanno troppo applaudito Daguerre.

La tappa dell'«invenzione» della fotografia permette almeno di vedere quale sia la posta in gioco di tale ambizione già antica, ma mai soddisfatta: vedere per procura, rimandare e conservare l'attimo dello sguardo, portare il suo segno personale su ciò che è comune: l'immagine.

Il documento fotografico

A metà dell'Ottocento, nel momento della sua espansione tecnologica con il negativo-vetro, la fotografia deve obbligatoriamente inventarsi un linguaggio. Questa nuova percezione, presente già nel ritratto fotografico è ancora più specifica nella fotografia di cronaca o documentaria che non può poggiare su nessuna tradizione.

Con la sua capacità di verità, la sua facoltà casuale (il dettaglio che non era stato colto durante l'inquadratura), la sua originalità di stampo meccanico e l'incapacità di rimodellare la realtà, la fotografia è il documento per eccellenza. Si vede quel che è, anzi, era. Per valutare l'impatto di un tale documento, bisogna conoscere i precedenti. Per descrivere, archiviare, riprodurre, concepire, diffondere, viene usato il disegno architettonico, illustrativo, secondo i codici grafici prestabiliti (veduta frontale, prospettiva, piano, proiezione). La fotografia, forma di proiezione piana, otticamente prodotta, sconvolge questi dati poiché applica sempre la stessa pratica, la stessa visione obiettiva, laddove i particolarismi professionali avevano stabilito usi specifici. La fotografia è inoltre universale: se il disegno è possibile, la fotografia lo è con maggiore efficacia - o meglio, investe ambiti delicati, quali la microscopia e l'astronomia.

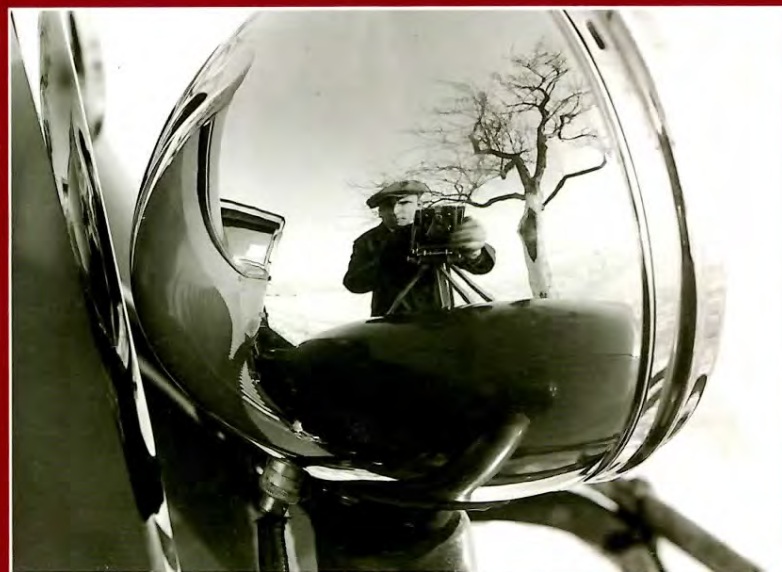
In un certo senso, malgrado la pesantezza dell'apparecchiatura e la lentezza dei preparativi, la fotografia è in grado di sostituirsi all'occhio dell'osservatore e quasi in sincronia. Ma il suo più grande vantaggio è la capacità di operare in modo automatico. I primi osservatori di dagherrotipi si stupivano di vedere «disegnati» tutti i mattoni di un muro dove potevano immaginarsi la compiutezza manuale. Tutto è esatto: né dimenticanze, né aggiunte.

Si capisce allora perché la fotografia, che è un particolare modo di vedere, anch'essa retta da regole non scritte, abbia sovvertito le forme precedenti di documentazione, senza per questo eliminarle. Le sostituisce e così modifica completamente la visione che abbiamo del mondo circostante. Mettendo a confronto le fotografie degli anni intorno al 1860 e le illustrazioni di vent'anni prima (scene di battaglia, panorami esotici, facciate di chiese, gruppi etnici, erbari), si nota che cosa distingua una visione ricreata per conformarsi agli standard da una visione universalista che si affida alla verità della macchina. Ben presto la fotografia sostituirà anche il disegno dei viaggiatori o degli scienziati con illustrazioni «disegnate da fotografie» che troviamo sulla maggior parte delle riviste educative: *Le Monde illustré* in Francia, *l'Illustrated London News* in Inghilterra, *Harper's Weekly* negli Stati Uniti.

Ovviamente la visione fotografica non è esente da individualismi ed è ciò che ne fa il senso creativo. Contrariamente a un'opinione molto discussa all'epoca, due fotografi davanti a uno stesso soggetto non restituiscono una immagine identica. Il potere della fotografia rientra nei suoi parametri di mira: punto di vista, distanza, lunghezza focale, sensibilità, tempo di posa, formato della lastra. Il documento fotografico, per quanto scientifico esso sia, è sempre sede di interpretazione e di individualità. Socialmente, segna uno storico passaggio dal «tutto leggibile» di un tempo al «tutto visibile» attuale; si comincia allora a credere che il mondo possa essere decrittato in immagini.

Numerose biblioteche e archivi conservano ancora, talvolta senza saperlo, «opere» fotografiche riunite all'epoca solo per il loro valore informativo. Dopo un secolo di modifiche della visione, oggi ritrovano la loro intelligenza originale.

Storie di sguardi



Il mezzo dei tempi moderni
(1880-1939)

LA FOTOGRAFIA NELLE AVANGUARDIE

Le emozioni della lastra sensibile

Se il pittorialismo era stato un tentativo, talvolta maldestro, di integrare la fotografia nelle arti plastiche con procedimenti forzati, in cui il fotografo non riconosceva più la sua autonomia di espressione, sono i movimenti avanguardisti e quelli sorti tra le due guerre a offrirle un riconoscimento del tutto naturale. Non è stata la fotografia, a dire il vero, a rinnegare i suoi principi ma piuttosto l'arte ad aver cambiato obiettivi. Già il futurismo, intorno al 1910, mettendo l'accento sul tempo, la velocità, l'espressione della dinamica, si era basato sulla cronofotografia di Marey per accreditare la sua visione del movimento. Marcel Duchamp col suo *Nu descendant un escalier* (1912) sfrutta la temporalità della fotografia, poi con i suoi *ready-made* denuncia la banalizzazione dello spazio artistico e le convenzioni dello sguardo rivolto alle cose. Le interpretazioni divergenti del cubismo sintetico, in Picasso o Braque, l'apologia del colore in Matisse, le tensioni dell'espressionismo tedesco, l'improvvisa comparsa del nichilismo dadaista (1916) nel marasma bellico, le prime manifestazioni dell'astrazione (geometrica o lirica): tutte rotture teoriche o formali che si concretizzano (nel contesto della rivoluzione russa) in altrettanti *Isms de l'art* (titolo di un libro di El Lissiskij e Arp). Il suprematismo, il purismo, il costruttivismo, il surrealismo, il produttivismo, il neoplasticismo, ecc., vogliono di volta in volta, o congiuntamente, portare soluzioni radicali in un mondo alle prese con la tecnologia, la pubblicità commerciale, la circolazione dell'informazione o il design industriale.

Intorno al 1925, la fotografia è al centro di numerose riflessioni e sembra voler portare il suo sostegno a pratiche in crisi. Agli astrattisti che vedono profilarsi il pericolo di un formalismo, porta un'evasione concreta nella realtà, senza rimettere in questione i

codici pittorici; ai produttivisti costretti ad abbandonare le speculazioni estetiche, offre uno strumento di adattamento sociale che non rinnega le conquiste formali del costruttivismo. A tutti, la fotografia apre un campo di sperimentazione quasi scientifico che sfocia subito sulla produzione di nuove immagini: *rayographs*, solarizzazioni, sovrapposizioni, fotomontaggi.

Come su *Camera Work*, ma con una presentazione ben più popolare, la narrazione fotografica – che non subisce più la subordinazione alle arti «maggiori» – è largamente diffusa da riviste, libri e mostre. Moholy-Nagy pubblica (nell'ambito del Bauhaus) *Malerei, Fotografie, Film* nel 1925, Franz Roh e Jan Tschichold, *Foto Auge* nel 1928 e la mostra «Film und Foto» – grande evento degli anni Trenta –, organizzata a Stoccarda nel 1929, riunisce tutti i sostenitori di questo nuovo internazionalismo dell'arte.

Nel momento in cui la Nuova Obiettività appare come il denominatore comune della giovane fotografia, il potere di metamorfosi visiva, che risponde alle immediate preoccupazioni degli «artisti plastici» di ogni latitudine, colloca la fotografia in prima fila tra le immagini mediatiche degli anni Trenta. Si accinge a invadere la stampa, l'editoria, la pubblicità, la moda, mentre vediamo un fotografo (André Kertész) entrare dall'antinaturalista Mondrian per ritrarre gli occhiali e il tulipano artificiale dell'artista, o Charles Sheeler fotografare il ponte di un piroscalo prima di farne un dipinto.

Storie di sguardi

Dall'istante all'immaginario (1930-1970)

La fotografia ha oltre 150 anni. Ma queste *Storie di sguardi*, organizzate in tre volumi, non vogliono celebrare nessun possibile anniversario ma ricostruire il senso e la portata del primo secolo e mezzo in cui la fotografia è nata e si è progressivamente imposta. Del resto, il principio della collezione FotoNote – monografie dedicate a soggetti e autori – impone al lettore la parcellizzazione dei temi e dei modi che hanno costituito, nel tempo, il cammino della fotografia. Per rintracciare le tappe di questo cammino, ecco *Storie di sguardi*: una panoramica a volo d'uccello su un secolo e mezzo d'invenzione e creazione fotografica, per esplorare i diversi "modi di vedere" attraverso una serie di immagini chiave, le più significative delle diverse tendenze e delle idee, messe qui in sequenza e analizzate nei loro reciproci rapporti. L'unico scopo di *Storie di sguardi*, in sostanza, è di invitare a guardare.

La fotografia del XX secolo è prima di tutto un mezzo per allargare il concetto di società. Gli studi fotografici nei villaggi, il fotogiornalismo, l'inchiesta sociale restituiscono della comunità un'immagine sempre trasmissibile e modificabile. In questo modo, la fotografia diventa oggetto di potere e insieme sintomo di cambiamento: il gusto dei ritratti, lo star-system, il fascino della carta stampata e il culto degli oggetti appaiono sottomessi all'uso della fotografia. Dalla fotografia soggettiva degli anni Cinquanta alla fotografia concettuale degli anni Settanta, la fotografia non è solo un materiale elementare ma anche un *medium*, nel senso etimologico di *mezzo* (il solo possibile) in grado di dare corpo a un'idea, attualizzare il passato e trasformare il reale in immagine.



FOTONOTE **contrasto**

4

Storie di sguardi



FOTONOTE **contrasto**

Storie di sguardi



Dall'istante all'immaginario
(1930-1970)

FOTONOTE **contrasto**

LA PRESENZA DELL'ALTRO

Realismo e società

Il «realismo» sociale della fotografia non nasce alla fine dell'Ottocento con Riis e Zola. Quando Courbet dipinge *Les Casseurs de pierre*, i fotografi rappresentano anche gli operai al lavoro (i copritetti e gli scalpellini di Charles Nègre del 1853). Non è, tuttavia, una denuncia della loro condizione nella società. Ciò che manca alla fotografia per diventare efficace, è la larga diffusione e il fotografo potrà impegnarsi nella difesa degli interessi altrui solo quando avrà acquisito due condizioni: avere accesso al quotidiano, con mezzi tecnici limitati (le scene d'interno di Riis hanno bisogno di luci artificiali) e poter diffondere le immagini attraverso i libri o la stampa. Il realismo sociale in fotografia è possibile e plausibile soltanto attraverso la diffusione: una unica immagine di un bambino cencioso (Humbert de Molard, circa 1850) o di un agricoltore (Emerson, circa 1890) rientra nel quadro delicato o nella poesia naturalista. Se l'intenzione prima è di denunciare, bisogna che l'immagine raggiunga coloro che non vogliono (o non sanno) vedere. Quando Lewis Hine fotografa i bambini al lavoro nelle fabbriche, ha la certezza di poter far conoscere le condizioni di vita a un vasto pubblico, convincere attraverso le immagini e far modificare attraverso le leggi i dati economici di questa realtà sociale.

Il programma della Farm Security Administration (FSA) degli anni 1935-1942 obbedisce alla medesima logica. È elaborato da Roy Stryker, assistente al dipartimento di economia dell'università della Columbia, che conosce i lavori di Riis e Hine. Assume, talvolta per brevi periodi, una dozzina di fotografi (tra i quali Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Rothstein, Ben Shahn) con l'intento di mettere a disposizione della stampa una documentazione composita ma obiettiva sulla Depressione, la povertà contadina e lo stato dell'economia rurale. Questi fotografi sembrano es-

sere scelti per il loro altruismo e la loro vocazione a comprendere e a trasporre le immagini (Walker Evans, proprio per questo lavoro, condividerà, insieme a James Agee, la vita di tre famiglie del Sud. Questa esperienza sarà poi raccontata nel loro libro *Sia lode ora agli uomini di fama*, 1941). Gli «script» di Stryker indicano soggetti e luoghi (il più articolato si intitola «elementi da fotografare per render conto della realtà americana»): le attività quotidiane della popolazione, le chiese, i bar, i club... In questo modo elaborano anche un quadro della cultura oriunda americana, in modo quasi accidentale. Tutti questi fotografi sono legati da una medesima motivazione, un impegno sociale e politico personale (come anche a Sander, seppur più radicale nella sua impresa *Uomini del XX secolo*), come se per cambiare l'ordine delle cose fosse prima necessario mostrarle per quello che erano.

Un'altra corrente, che propone un atteggiamento meno caparbio o rivendicativo, si definisce attraverso un più agile adeguamento alla presenza dell'altro: il fotografo deve accogliere, lasciar venire a sé, accettare l'altro così com'è e spingerlo a imporsi alla macchina fotografica. Non c'è in questo senso incompatibilità tra un Ghisoland che accoglie un cliente in bicicletta nel suo studio e una Diane Arbus che fissa un appuntamento con uno psicotico. Il rapporto di alterità è diventato una motivazione della fotografia del Novecento: desiderio di sapere come vive l'altro, quel che pensa, che prova; impossibile identificazione con se stesso (Arbus) o proiezione della propria solitudine, o ricerca degli standard indefinibili dell'umanità (Winogrand).

Il fotografo è un mediatore, uno strumento di reciprocità: l'immagine riecheggia un messaggio ricevuto col libro, la pubblicazione, la mostra. Parte della fotografia di questo secolo rende tangibile un predatore di segni e di esseri «percepiti» – i quali ignorano le condizioni reali della registrazione fotografica – ed espone la difficile scomparsa dell'osservatore, la sua effettiva presenza nella realtà dell'altro.