

Nessuno ha mai scoperto la bruttezza tramite le fotografie. Ma molti, tramite le fotografie, hanno scoperto la bellezza. A parte le 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 *kalós* 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».

È 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. Padroni di casa fieri della loro dimora possono sfoggiarne fotografie per mostrare agli ospiti quanto è splendida. Impariamo anche a vedere fotograficamente noi stessi: considerarsi attraenti significa infatti ritenere che si riuscirebbe bene in fotografia. Le fotografie creano il bello e – dopo alcune generazioni di fotografi – lo consumano. Certe meraviglie della natura, per esempio, sono state praticamente abbandonate dalle infaticabili attenzioni dei fanatici della macchina fotografica. Sazi di immagini, rischiano di trovare stucchevoli i tramonti: disgraziatamente assomigliano ormai troppo a fotografie.

Molte persone, quando stanno per essere fotografate, sono in ansia, ma non perché temano, come i primitivi, di essere violate, ma perché hanno paura della disapprovazione della macchina. Vogliono un'immagine idealiz-

zata: una fotografia nella quale appaiano al meglio di se stessi. E si sentono disapprovati quando la macchina non sforna un'immagine più attraente di quanto essi siano nella realtà. Pochi però hanno la fortuna di essere «fotogenici», cioè di far miglior figura nelle fotografie (anche senza essere truccati o abbelliti dall'illuminazione) che nella vita. Che si elogino spesso le fotografie per la loro veritiera obiettività significa, naturalmente, che di solito *non* sono affatto obiettive. Un decennio dopo che, intorno al 1845, il processo negativo-positivo di Fox Talbot aveva cominciato a sostituire il dagherrotipo (il primo procedimento fotografico pratico), un fotografo tedesco inventò la prima tecnica per ritoccare il negativo. Le sue due versioni di uno stesso ritratto – l'una ritoccata e l'altra no – sbalordirono le folle all'Exposition Universelle di Parigi del 1855 (la seconda fiera mondiale e la prima con una mostra fotografica). L'annuncio che la macchina poteva mentire rese assai più popolare il farsi fotografare.

Le conseguenze della menzogna sono necessariamente più importanti per la fotografia di quanto potrebbero mai esserlo per la pittura, perché quelle piatte immagini, quasi sempre rettangolari, che sono le fotografie avanzano pretese di veridicità che non potrebbe mai avanzare un quadro. Un quadro falso (cioè un quadro con un'attribuzione sbagliata) falsifica la storia dell'arte. Una fotografia falsa (cioè una fotografia ritoccata o manomessa, o accompagnata da una falsa didascalia) falsifica la realtà. 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 postromantico 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 ottocen-

A
QUI

teschi facevano propria la tesi di Millet che «le beau c'est le vrai». Acuti osservatori notarono che c'era qualcosa di nudo nella verità trasmessa da una fotografia, anche se chi l'aveva fatta non aveva voluto essere indiscreto. Nella *Casa dei sette frontoni* (1851), Hawthorne fa dire al giovane fotografo Holgrave, a proposito di un ritratto a dagherrotipo che, «mentre gli riconosciamo soltanto il merito di raffigurare la mera superficie, in realtà esso mette in evidenza la personalità segreta con una veridicità che nessun pittore mai oserebbe, anche se riuscisse a scorderla».

Liberati dalla necessità di dover fare scelte limitate (come i pittori) sulle immagini degne di contemplazione, grazie alla rapidità con la quale le macchine registravano qualsiasi cosa, i fotografi fecero del vedere un'arma di tipo nuovo: come se il vedere in sé, perseguito con sufficiente avidità e determinazione, potesse effettivamente conciliare le esigenze di verità e il bisogno di trovare bello il mondo. Dopo essere stata un tempo oggetto di meraviglia per la sua capacità di riprodurre fedelmente la realtà, e insieme di disprezzo per la sua volgare precisione, la macchina fotografica ha finito per far aumentare in misura straordinaria il valore delle apparenze. Delle apparenze cioè quali le registra la macchina. Non è solo che la fotografia rappresenti realisticamente la realtà. È la realtà che viene esaminata e valutata secondo la sua fedeltà alle fotografie. «A mio parere, — dichiarava nel 1901 Zola, al massimo ideologo del realismo letterario, dopo essere stato per quindici anni un fotografo dilettante, — non si può sostenere di aver veramente visto qualcosa finché non lo si è fotografato». Invece di accontentarsi di registrare la realtà, le fotografie sono diventate il modello di come ci appaiono le cose, modificando così il concetto stesso di realtà, e di realismo.

I primi fotografi parlavano come se la macchina fotografica fosse stata soltanto una copiatrice; come se, anche se erano persone che la facevano funzionare, fosse la macchina stessa a vedere. L'invenzione della fotografia

fu accolta con favore come mezzo per alleviare il peso delle informazioni e delle impressioni sensoriali che si andavano sempre più accumulando. Nel suo libro di fotografie *The Pencil of Nature* (1844-46), Fox Talbot racconta che l'idea di fotografare gli era venuta nel 1833, durante quel viaggio in Italia che era ormai un obbligo per gli inglesi di ricchezza ereditaria come lui, mentre faceva schizzi del paesaggio intorno al lago di Como. Disegnando con l'aiuto di una camera oscura, apparecchio che proiettava le immagini ma senza fissarle, fu indotto a riflettere, dice, «sulla bellezza inimitabile delle immagini dipinte dalla natura, che la lente di vetro della camera riversa sulla carta» e a chiedersi «se era possibile fare in modo che queste immagini naturali si imprimevano in maniera duratura». La macchina fotografica si proponeva a Fox Talbot come una nuova forma di notazione, la cui attrattiva era appunto l'impersonalità, in quanto registrava un'immagine «naturale», cioè un'immagine che prende vita «per opera della sola Luce, senza alcun aiuto del pennello dell'artista».

Si riteneva che il fotografo fosse un osservatore acuto, ma imparziale; uno scrivano, non un poeta. Ma quando la gente scoprì, e non le ci volle molto, che nessuno fotografa nello stesso modo una stessa cosa, l'ipotesi che le macchine fornissero un'immagine impersonale e oggettiva dovette cedere al fatto che le fotografie non attestano soltanto ciò che c'è, ma ciò che un individuo ci vede, che non sono soltanto un documento, ma una valutazione del mondo¹. Divenne allora chiaro che non si trattava

¹ Il limitare la fotografia a una visione impersonale ha ancora, naturalmente, i suoi sostenitori. Per i surrealisti, la fotografia era liberatoria, nella misura in cui si spingeva oltre la mera espressione personale: Breton inizia il suo saggio del 1920 su Max Ernst definendo l'esercizio della scrittura automatica «un'autentica fotografia del pensiero», considerando la macchina fotografica «uno strumento cieco» la cui superiorità nella «imitazione delle apparenze» ha «inferto un colpo mortale agli antichi modi d'espressione, in pittura come in poesia». Nello schieramento estetico opposto, i teorici del Bauhaus sostennero opinioni non dissimili, considerando la fotografia un settore del design, come l'architettura: creativa ma impersonale e libera da vanità quali la superficie pittorica e il tocco personale. Nel suo libro *Malerei, Fotografie, Film* (1923) Moholy-Nagy esalta la fotografia in quanto impone «l'igiene dell'ottico» che fini-

di un'attività semplice e unitaria chiamata «vedere» (registrata e aiutata dalle macchine fotografiche), ma di una «visione fotografica» che era insieme un nuovo modo di vedere e una nuova attività da svolgere.

Nel 1841, l'anno stesso in cui veniva pubblicato a Parigi *Excursions daguerriennes: Vues et monuments les plus remarquables du globe*, già vagava per il Pacifico un francese armato di dagherrotipo. Il decennio successivo fu l'epoca d'oro dell'orientalismo fotografico: Maxime Du Camp, effettuando con Flaubert il Grand Tour del Vicino Oriente tra il 1849 e il 1851, concentrò il suo lavoro di fotografo su attrazioni come i Colossi di Abu Simbel o il tempio di Baalbek, non sulla vita quotidiana dei *fellahin*. Ben presto, però, i turisti armati di macchina fotografica presero ad affrontare una tematica non più limitata alle località e alle opere d'arte famose. Per visione fotografica si cominciò a intendere la capacità di scoprire la bellezza in ciò che ognuno vede ma trascura, ritenendolo troppo banale. Si chiedeva ai fotografi di non limitarsi a vedere il mondo così come è, comprese le sue meraviglie già riconosciute: loro compito era suscitare interesse con nuove decisioni visive.

Da quando sono state inventate le macchine fotografiche, esiste nel mondo un particolare eroismo: l'eroismo della visione. La fotografia ha aperto una nuova forma di libera attività, dando modo a ciascuno di manifestare la propria avida sensibilità personale. I fotografi partivano per i loro safari culturali, classisti e scientifici in cerca di immagini sensazionali. E prendevano in trappola il mondo, a qualsiasi costo in termini di pazienza e disagi, con questa attiva, avida, lucida e gratuita modalità di visione. Alfred Stieglitz racconta con orgoglio di essere rimasto per tre ore sotto la bufera di neve del 22 febbraio 1893 «ad aspettare il momento adatto» a fare la sua famosa fotografia *Inverno nella Quinta Avenue*. Il momento adatto è quello in cui si possono vedere le cose (soprattutto quelle che tutti hanno già visto) in maniera

rà col tempo per «eliminare quel sistema d'associazioni pittoriche e fantastiche... che è stato impresso sulla nostra visione dai grandi pittori individuali».

nuova. Questa ricerca divenne il segno distintivo del fotografo nell'immaginazione popolare. Negli anni venti egli era ormai diventato un eroe moderno, come l'aviatore e l'antropologo, senza dover necessariamente allontanarsi da casa sua. I lettori dei giornali popolari erano invitati a unirsi al «nostro fotografo» in un «viaggio di scoperta» di nuovi regni come «il mondo visto dall'alto», «il mondo sotto la lente d'ingrandimento», «le bellezze di tutti i giorni», «l'universo invisibile», «il miracolo della luce», «la bellezza delle macchine», l'immagine che si può «trovare per la strada».

L'apoteosi della vita quotidiana e il tipo di bellezza che solo la macchina può rivelare – un angolo di realtà materiale che l'occhio non vede o non riesce normalmente a isolare; o anche la visione dall'alto, per esempio da un aereo – sono i principali obiettivi dei fotografi. Per un certo tempo parve che il primo piano fosse il metodo di visione più originale della fotografia. I fotografi avevano scoperto che, quando riuscivano a rifilare maggiormente la realtà, comparivano forme splendide. Subito dopo il 1840 il versatile e ingegnoso Fox Talbot non soltanto componeva fotografie nei generi propri della pittura – ritratti, scene di vita familiare, paesaggi urbani e campestri, nature morte – ma puntava la macchina anche su una conchiglia marina, sulle ali di una farfalla (ingrandite con l'aiuto di un microscopio solare), su una porzione di due file di libri nel suo studio. Ma questi soggetti sono ancora riconoscibili come una conchiglia, le ali di una farfalla, dei libri. Quando venne ulteriormente violata la visibilità consueta – e si isolò l'oggetto dal suo contesto, rendendolo astratto – entrarono in vigore nuove convenzioni su ciò che si considera bello. Bello divenne ciò che l'occhio non può vedere (o non vede): quella visione frantumata e dislocata che solo la macchina può dare.

Nel 1915 Paul Strand fece una fotografia che intitolò *Disegni astratti fatti da bocce*. Nel 1917 Strand passò a fare primi piani di forme di macchine e negli anni venti di studi della natura. La nuova procedura – che ebbe il suo periodo di massimo fulgore tra il 1920 e il 1935 –

pareva promettere illimitate delizie visive. Funzionava, con effetti egualmente sbalorditivi, su oggetti familiari, sul nudo (soggetto che si sarebbe potuto ritenere praticamente esaurito dai pittori), sulle minuscole cosmologie della natura. La fotografia sembrava aver trovato una sua grandiosa funzione, come ponte tra arte e scienza; e i pittori venivano invitati a trarre insegnamenti dalle bellezze delle microfotografie e delle aereofotografie del libro *Von Material zur Architektur*, pubblicato dal Bauhaus nel 1928. In quello stesso anno 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. Strand e Weston, entrambi pronti a riconoscere una certa affinità tra il loro modo di vedere e quello di Kandinskij e Brancusi, subirono forse l'influenza della spigolosità dello stile cubista nel reagire alla morbidezza delle immagini di Stieglitz. Ma è altrettanto vero che ci furono influenze anche nella direzione opposta. Nel 1909 Stieglitz, nella sua rivista «Camera Work», constata l'impatto della fotografia sulla pittura, ma cita soltanto gli impressionisti, il cui stile di «definizione sfocata» aveva chiaramente ispirato il suo¹. E Moholy-Nagy in *Von Material zur Architektur*

¹ L'enorme influenza esercitata dalla fotografia sugli impressionisti è ormai un luogo comune della storia dell'arte. Non è poi esagerato dire, con Stieglitz, che «i pittori impressionisti si appropriano uno stile compositivo strettamente fotografico». La trasformazione, da parte della macchina, della realtà in aree fortemente polarizzate di luce e di ombra, il libero e arbitrario taglio delle immagini nelle fotografie, l'indifferenza dei fotografi per l'intelligibilità dello spazio, e in particolare dello sfondo: furono queste le maggiori fonti di ispirazione dei pittori impressionisti, quando affermavano un interesse scientifico per le proprietà della luce o quando facevano esperimenti di appiattimento della prospettiva, di angolazioni inconsuete e di forme decentrate tagliate via dal bordo del qua-

osserva correttamente che «la tecnica e lo spirito della fotografia influenzarono, direttamente o indirettamente, il cubismo». Ma, nonostante i vari modi nei quali, a partire dal 1840, pittori e fotografi si sono reciprocamente influenzati e hanno rubato gli uni dagli altri, le loro procedure restano sostanzialmente opposte. Il pittore costruisce, il fotografo rivela. In altri termini, l'identificazione del suo soggetto è sempre alla base della nostra percezione della fotografia, cosa che non avviene necessariamente per un quadro. Il soggetto di *Foglia di cavolo* di Weston, una foto del 1931, sembra il ricadere di un tessuto increspato: per identificarlo è necessario un titolo. In tal modo l'immagine raggiunge il suo obiettivo in due maniere. La forma è gradevole, ed è (sorpresa!) la forma di una foglia di cavolo. Se fosse tessuto increspato, non sarebbe così bello. Sarebbe una bellezza che conosciamo già, dalle belle arti. Di conseguenza le qualità formali dello stile – che sono fondamentali in pittura – in fotografia hanno al massimo un'importanza secondaria, mentre ha sempre importanza primaria il soggetto. Il presupposto che sta alla base di tutti gli usi della fotografia – secondo il quale ogni fotografia è un pezzo di mondo – comporta la nostra impossibilità di reagire a una fotografia (quando l'immagine è visivamente ambigua, cioè vista troppo da vicino o troppo da lontano), finché non sappiamo di quale pezzo di mondo si tratti. Quella che (nella famosa fotografia fatta da Harold Edgerton nel 1936) sembra una semplice corona diventa molto più interessante quando scopriamo che è una macchia di latte.

La fotografia è comunemente considerata uno strumento per conoscere cose. Quando Thoreau diceva «Non puoi dire più di quello che vedi», dava per scontato che la vista avesse una posizione di preminenza tra i sensi. Ma quando, alcune generazioni dopo, la frase di Thoreau viene citata da Paul Strand per esaltare la foto-

dro. («Dipingono la vita a pezzi e frammenti», osservava Stieglitz nel 1909). Un particolare storico: la primissima mostra degli impressionisti venne fatta, nell'aprile 1874, nello studio fotografico di Nadar sul Boulevard des Capucines di Parigi.

grafia, assume un significato del tutto diverso. Le macchine fotografiche non si limitano a rendere possibile un maggiore apprendimento attraverso la visione (grazie alla microfotografia e alla telefotografia): hanno cambiato la visione in sé, favorendo l'idea del vedere fine a se stesso. Thoreau viveva ancora in un mondo polisensuale, anche se in esso l'osservazione aveva già cominciato ad acquisire la statura di un dovere morale. Parlava di una visione non isolata dagli altri sensi, di una visione inserita in un contesto (contesto che chiamava Natura), cioè di una visione collegata a certi presupposti su ciò che, a suo avviso, era degno di essere visto. Quando invece Strand cita Thoreau, presuppone un atteggiamento diverso di fronte al sensorio: quella coltivazione didattica della percezione, indipendentemente da qualsiasi concetto su ciò che val la pena percepire, che anima tutti i movimenti modernisti nelle arti.

La versione più autorevole di questo atteggiamento la troviamo in pittura, cioè nell'arte che la fotografia violò sin dagli inizi senza rimorsi e plagì con entusiasmo, e con la quale coesiste tuttora in una febbrile rivalità. Secondo la tesi abituale, ciò che la fotografia fece fu di appropriarsi del compito del pittore di fornire immagini che trascrivessero accuratamente la realtà. Di questo «il pittore dovrebbe essere profondamente grato», insiste Weston, ritenendo, come molti altri fotografi prima e dopo di lui, che questa appropriazione sia stata di fatto una liberazione. Assumendosi il compito della rappresentazione realistica, sino allora monopolio della pittura, la fotografia lasciò libera quest'arte di seguire la sua grande vocazione modernista, cioè l'astrazione. Ma l'impatto della fotografia sulla pittura non è stato soltanto questo. Quando infatti entrò in scena la fotografia, la pittura aveva già iniziato per proprio conto la lunga ritirata dalla rappresentazione realistica — Turner nacque nel 1775, Fox Talbot nel 1800 — e il territorio che la fotografia andò a occupare con un successo così rapido e completo sarebbe stato probabilmente abbandonato in qualunque caso. (L'instabilità degli esiti strettamente rappresentativi della pittura ottocentesca è dimostrata

con particolare chiarezza dalla sorte del ritratto, che divenne sempre più un fatto pittorico anziché una raffigurazione di modelli, e cessò col tempo di interessare i pittori più ambiziosi, tranne rilevanti e recenti eccezioni, come Francis Bacon e Warhol, che attingono copiosamente dal repertorio d'immagini fotografiche).

L'altro importante aspetto del rapporto tra pittura e fotografia trascurato dai consueti rendiconti è che le frontiere del nuovo territorio conquistato dalla fotografia cominciarono immediatamente ad allargarsi, poiché alcuni fotografi non si accontentavano di sfornare quei trionfi di ultrarealismo con i quali i pittori non potevano competere. Così, dei due famosi inventori della fotografia, se Daguerre non pensò mai di spingersi oltre la gamma rappresentativa del pittore naturalista, Fox Talbot s'accorse immediatamente della capacità della macchina fotografica di isolare forme che sfuggono normalmente all'occhio nudo e che la pittura non aveva mai registrato. A poco a poco i fotografi parteciparono alla ricerca di immagini sempre più astratte, professando scrupoli che ricordavano il rifiuto del mimetico, in quanto puramente descrittivo, da parte dei pittori modernisti. Fu, se si vuole, la vendetta della pittura. Il fatto che molti fotografi professionisti affermino di fare ben altro che una mera registrazione della realtà è il più evidente indice dell'enorme influenza che la pittura ha, a sua volta, avuto sulla fotografia. Ma per quanto i fotografi siano arrivati a condividere, in parte, i medesimi atteggiamenti sul valore intrinseco della percezione, esercitata come fine a se stessa, e sulla (relativa) non importanza del soggetto, che hanno dominato per oltre un secolo la pittura più avanzata, le loro applicazioni di questi atteggiamenti non possono essere eguali a quelle dei pittori. È infatti nella natura di una fotografia l'impossibilità di trascendere del tutto il soggetto, come invece può fare un quadro. E non può neanche andare oltre il visuale, cosa che in un certo senso è l'obiettivo supremo della pittura modernista.

La versione dell'atteggiamento modernista più pertinente alla fotografia non la troviamo nella pittura — neanche com'era allora (all'epoca della sua conquista, o

liberazione, da parte della fotografia) e men che meno com'è adesso. A parte fenomeni marginali come l'iperrealismo, un recupero del fotorealismo che non s'accontenta di imitare le fotografie ma tende a dimostrare che la pittura può pervenire a un'illusione di verisimiglianza anche maggiore, la pittura è ancora in gran parte dominata dalla diffidenza per ciò che Duchamp definiva come «meramente retinico». L'ethos della fotografia – quello di educarci (come diceva Moholy-Nagy) a una «visione intensiva» – sembra più vicino a quello della poesia modernista che a quello della pittura. Se la pittura è diventata sempre più concettuale, la poesia (a partire da Apollinaire, Eliot, Pound e William Carlos Williams) si è sempre più definita come attività interessata al visivo. («Non esiste verità che nelle cose», diceva Williams). La dedizione della poesia alla concretezza e all'autonomia del linguaggio poetico è parallela alla dedizione del fotografo alla pura visualità. Entrambe comportano discontinuità, forme disarticolate e unità compensatoria: strappare le cose dal loro contesto (per vederle in modo nuovo) e metterle assieme ellitticamente, secondo le esigenze, imperiose ma spesso arbitrarie, della soggettività.

Mentre la maggior parte della gente che fa fotografie si limita a perpetuare i propri preconcezioni sul bello, i professionisti ambiziosi ritengono solitamente di contestarli. Secondo eroici modernisti come Weston, la disciplina fotografica è elitista, profetica, sovversiva, rivelatrice. I fotografi sostenevano di svolgere il compito Blakeiano di purificare i sensi, «rivelando ad altri il mondo vivo che li circonda, – come diceva Weston a proposito del proprio lavoro, – mostrandogli ciò che è sfuggito ai loro occhi ciechi».

Benché Weston (come Strand) si dicesse anche indifferente al problema se considerare o no la fotografia come un'arte, in ciò che egli chiedeva alla fotografia c'erano ancora i presupposti romantici sul fotografo come artista. Entro il secondo decennio del secolo, alcuni fotografi avevano baldanzosamente fatto propria la retorica

dell'arte d'avanguardia: armati delle loro macchine, batteglavano aspramente con le sensibilità conformistiche, impegnati a obbedire all'imperativo poundiano di Fare del Nuovo. La fotografia, «non la molle e smidollata pittura», dice Weston con virile disprezzo, è l'arte meglio attrezzata a «scavare nello spirito di oggi». Tra il 1930 e il 1932 i diari, o *Daybooks*, di Weston abbondano di eloquenti premonizioni di un mutamento imminente e di affermazioni dell'importanza di quella terapia di shock visivo che i fotografi stavano somministrando. «I vecchi ideali crollano da ogni parte, e la precisa intransigente visione della macchina fotografica è già, e lo sarà sempre di più, una forza mondiale per la rivalutazione della vita».

L'idea di Weston sull'agone del fotografo ha molti punti in comune con il vitalismo eroico degli anni venti, popolarizzato da D. H. Lawrence: l'affermazione della vita dei sensi, la rabbiosa rivolta contro l'ipocrisia sessuale borghese, la convinta difesa dell'egotismo al servizio della propria vocazione spirituale, i virili appelli a un'unione con la natura. (Weston definisce la fotografia «un modo di sviluppare se stessi, un mezzo per scoprirsi e identificarsi con tutte le manifestazioni delle forze basilari, con la natura, con la fonte»). Ma, mentre Lawrence voleva ristabilire la totalità della percezione sensoria, il fotografo – anche quello la cui passione, a prima vista, ricorda tanto quella di Lawrence – insiste necessariamente sulla preminenza di un unico senso, la vista. E, contrariamente a ciò che afferma Weston, l'abitudine alla visione fotografica – al vedere nella realtà uno schieramento di fotografie potenziali – provoca un distacco dalla natura, anziché un'unione con essa.

La visione fotografica, se si prendono in esame le sue pretese, si rivela soprattutto come l'esercizio di una sorta di visione dissociativa, come un'abitudine soggettiva rafforzata dalle discrepanze oggettive tra la maniera in cui la macchina e l'occhio umano mettono a fuoco e valutano la prospettiva. Queste discrepanze saltavano agli occhi di tutti già agli albori della fotografia. Ma quando cominciò a pensare fotograficamente, la gente non parlò

ta e una collinetta in modo che sembri il corpo di una donna incinta.

Ma un'accresciuta familiarità non basta a spiegare perché certe convenzioni della bellezza si consumino e altre rimangano. È un logoramento insieme morale e sensoriale. Difficilmente Strand e Weston potevano immaginare che le loro idee di bellezza sarebbero diventate così banali, e tuttavia sembra inevitabile che ciò avvenga quando si insiste, come faceva Weston, su un così molle ideale della bellezza come perfezione. Mentre il pittore, secondo Weston, «ha sempre cercato di migliorare la natura imponendo se stesso», il fotografo ha «dimostrato che la natura offre un numero infinito di "composizioni" perfette, un ordine onnipresente». Dietro la bellicosa presa di posizione del modernista per la pura estetica c'è sempre l'accettazione, sbalorditivamente generosa, del mondo. Per Weston, che passò quasi tutta la sua vita di fotografo sulla costa californiana, vicino a Carmel, la Walden degli anni venti, trovare bellezza e ordine era relativamente facile, mentre per Aaron Siskind, fotografo della generazione post-Strand e newyorkese, che iniziò la carriera facendo foto architettoniche e foto di genere a gente di città, il problema era quello di creare un ordine. «Quando faccio una fotografia, — scrive Siskind, — voglio che sia un oggetto del tutto nuovo, completo e autonomo, che abbia come condizione essenziale l'ordine». Per Cartier-Bresson fare fotografie significa «trovare la struttura del mondo — godere della voluttà della forma», rivelare che «in tutto questo caos c'è l'ordine». (Forse è impossibile parlare della perfezione del mondo senza apparire untuosi). Ma il rivelare la perfezione del mondo era un'idea di bellezza troppo sentimentale e troppo astorica per poter sottendere la fotografia. Sembra inevitabile che Weston, assai più proteso di quanto lo fosse mai stato Strand verso l'astrazione e la scoperta delle forme, abbia prodotto un insieme di opere assai più limitato di quello di Strand. Weston per esempio non sentì mai l'impulso a fare fotografie socialmente impegnate e, fatta eccezione per gli anni tra il 1923 e il 1927 che trascorse nel Messico, evitò sempre le città. Strand invece

fu attratto, come Cartier-Bresson, dal pittoresco squalore e dai disastri della vita urbana. Ma anche quando sono lontani dalla natura Strand e Cartier-Bresson (si potrebbe citare anche Walker Evans) continuano a fotografare con lo stesso occhio meticoloso che scorge l'ordine dappertutto.

L'opinione di Stieglitz, Strand e Weston — secondo la quale le fotografie dovrebbero essere anzitutto belle (vale a dire perfettamente composte) — sembra oggi poco persuasiva, troppo insensibile alla verità del disordine: come sembra quasi pernicioso l'ottimismo sulla scienza e la tecnologia che sta alla base della concezione fotografica del Bauhaus. Le immagini di Weston, per quanto belle e ammirevoli, sono diventate per molti meno interessanti, mentre affascinano più che mai quelle riprese dai fotografi primitivi inglesi e francesi della metà Ottocento, per esempio da Atget. Il giudizio su Atget — «non un buon tecnico» — che Weston annotò nei suoi *Day-books* rispecchia perfettamente la coerenza delle sue idee e la sua lontananza dal gusto contemporaneo. «L'alone distruggeva molte cose e il ritocco a colori non è buono, — scrive Weston, — il suo istinto per i soggetti era acutissimo, ma la sua registrazione è debole e la sua costruzione imperdonabile... tanto che si ha spesso la sensazione che gli sia sfuggita la cosa più importante». Il gusto contemporaneo critica Weston, per la sua devozione alla perfezione della stampa, più che non Atget e gli altri maestri della tradizione demotica della fotografia. L'imperfezione tecnica viene oggi apprezzata proprio perché spezza la pacata equazione tra Natura e Bellezza. La natura è diventata un soggetto di nostalgia e di sdegno più che un oggetto di contemplazione: lo sottolinea la distanza di gusto che separa sia i maestosi paesaggi di Ansel Adams (il più noto discepolo di Weston), sia l'ultimo importante corpus di fotografie nella tradizione del Bauhaus — *The Anatomy of Nature* (1965) di Andreas Feininger — dalle attuali immagini fotografiche della natura profanata.

Come questi ideali estetici formalisti sembrano, retrospettivamente legati a un certo clima storico, cioè all'ot-

timismo sull'epoca moderna (la nuova visione, la nuova era), così il declino delle norme della purezza fotografica, rappresentata da Weston e dalla scuola del Bauhaus, ha coinciso con la delusione morale vissuta negli ultimi decenni. Nell'attuale clima storico di disillusione, è sempre più difficile trovare un senso nell'idea formalistica di una bellezza eterna. Hanno acquistato invece importanza determinante modelli di bellezza più cupi e più transeunti, ispirando una rivalutazione della fotografia del passato; e, in un'evidente rivolta contro il Bello, le più recenti generazioni di fotografi preferiscono mostrare il disordine e distillare un aneddoto, il più delle volte allarmante, anziché isolare una «forma semplificata» (l'espressione è di Weston) alla lunga consolatoria. Ma 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. La realtà ha, per lo meno, un pathos. E questo pathos è... bellezza. (La bellezza del povero, per esempio).

La famosa fotografia di Weston di uno dei suoi amatissimi figli, *Torso di Neil* (1925), sembra bella per la grazia del suo soggetto nonché per l'arditezza della composizione e la squisita illuminazione: la bellezza, insomma, è frutto di abilità e di gusto. Le rozze fotografie fatte con il flash da Jacob Riis tra il 1887 e il 1890 sembrano belle per la forza del loro soggetto – arcigni e informi individui di età indeterminata, abitanti degli slum newyorkesi – e per la giustezza delle inquadrature «sbagliate» e i netti contrasti derivanti da un mancato controllo dei valori tonali: la bellezza è frutto del diletterismo o dell'inavvertenza. La valutazione di una fotografia è sempre determinata da questo duplice criterio estetico. Inizialmente giudicati secondo le norme della pittura, che presumono un progetto consapevole e l'eliminazione di tutto ciò che non è essenziale, si considerarono, sino a poco tempo fa, successi tipici della visione fotografica le opere di quel numero relativamente ristretto di fotografi che, attraverso sforzi e riflessioni, riuscivano

a trascendere la meccanicità della macchina fotografica per soddisfare le norme dell'arte. Oggi invece è evidente che non esiste un contrasto intrinseco tra un uso meccanico o ingenuo della macchina e una bellezza formale di primissimo ordine, e neanche un tipo di fotografia nel quale non possa rivelarsi questa bellezza: un'istantanea funzionale e priva di pretese può essere visivamente interessante, eloquente e bella quanto le fotografie artistiche più acclamate. Questa democratizzazione dei criteri formali è il logico complemento della democratizzazione dell'idea di bellezza che la fotografia ha prodotto. Tradizionalmente associata a modelli esemplari (nella Grecia antica le arti rappresentative mostravano soltanto giovani, il corpo nella sua perfezione), la bellezza, come hanno dimostrato le fotografie, esiste invece dappertutto. Accanto a coloro che si fanno belli per presentarsi davanti all'obiettivo, si sono visti conferire una loro bellezza anche i non attraenti e gli insoddisfatti.

Per i fotografi, insomma, non c'è differenza – e neanche un vantaggio estetico – tra lo sforzo di abbellire il mondo e quello di strappargli la maschera. Anche quelli che si rifiutavano di ritoccare i loro ritratti – un punto d'onore per i ritrattisti ambiziosi, da Nadar in poi – tendevano in vari modi a proteggere il modello dallo sguardo troppo rivelatore della macchina. E uno dei tipici sforzi dei fotoritrattisti, professionalmente protettivi nei confronti di visi famosi (come quello della Garbo) che sono effettivamente ideali, è la ricerca di volti «reali», da reperire generalmente tra gli anonimi, i poveri, gli indifesi, i vecchi, i pazzi, tutte persone indifferenti alle aggressioni della macchina (o impotenti a protestare). Due ritratti di vittime della città, fatti da Strand nel 1916, *Donna cieca* e *Uomo*, sono tra i primi risultati di questa ricerca condotta attraverso i primi piani. 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. I modelli a pagamento di quelli che Lerski definiva i suoi «studi oggettivi di caratteri» – e che mostravano con crudeltà pori ingigantiti, rughe e macchie della

pelle – erano serve disoccupate fornite da un'agenzia di collocamento, mendicanti, spazzini, venditori ambulanti e lavandaie.

La macchina fotografica può essere clemente, ma sa anche essere crudele. Questa sua crudeltà, però, produce soltanto un altro tipo di bellezza, secondo i dettami surrealisti che governano il gusto fotografico. Così, se la fotografia di moda si basa sul fatto che una cosa può essere più bella in fotografia che nella realtà, non sorprende che alcuni fotografi al servizio della moda siano anche attratti dal non fotogenico. C'è una perfetta complementarità tra le fotografie di moda di Avedon, che tendono ad adulare, e le opere nelle quali egli si presenta come l'Uomo che si rifiuta di adulare, per esempio gli eleganti e spietati ritratti fatti nel 1972 al padre morente. La funzione tradizionale della ritrattistica, quella di abbellire o idealizzare il soggetto, è ancora l'obiettivo della fotografia quotidiana e di quella commerciale, ma ha uno spazio assai più limitato nella fotografia intesa come arte. Generalmente gli onori sono andati alle Cordelie.

Come veicolo di una certa reazione alla bellezza convenzionale, la fotografia ha contribuito a dilatare enormemente la nostra idea di ciò che è esteticamente gradevole. A volte questa reazione avviene in nome della verità. Altre volte in nome della raffinatezza o di bugie più graziose: così la fotografia di moda sta compilando, da più di un decennio, un repertorio dei gesti parossistici che rivela l'inconfondibile influenza del surrealismo. («La bellezza, – scriveva Breton, – sarà *convulsa* o non sarà»). Persino il fotogiornalismo più partecipe è sollecitato a soddisfare contemporaneamente due tipi di aspettative, quelle derivanti dal nostro modo, in gran parte surrealista, di guardare tutte le fotografie e quelle create dalla convinzione che certe immagini forniscano informazioni reali e importanti sul mondo. Le fotografie fatte da W. Eugene Smith, alla fine degli anni sessanta a Minamata, un villaggio di pescatori giapponese i cui abitanti sono in massima parte paralizzati e stanno lentamente morendo avvelenati dal mercurio, ci commuovono perché documentano una sofferenza che suscita la nostra in-

dignazione, ma ci tengono anche a distanza perché sono splendide immagini dello Strazio secondo i criteri surrealisti della bellezza. La foto del ragazzo morente che si torce sul grembo di sua madre è una Pietà per quel mondo di vittime della peste che Artaud auspica come vero soggetto della drammaturgia moderna; anzi tutta questa serie di fotografie è una possibile raccolta d'immagini per il teatro della crudeltà artaudiano.

Poiché ogni fotografia è soltanto un frammento, il suo peso morale ed emotivo dipende da dove viene inserita. Una fotografia, insomma, cambia a seconda del contesto nel quale noi la vediamo: così, le immagini di Minamata di Smith appariranno diverse su un foglio a contatto, in una galleria, in una manifestazione politica, in un dossier della polizia, in una rivista di fotografia, in un periodico illustrato, in un libro o sulla parete di un soggiorno. Ognuna di queste situazioni suggerisce un uso diverso delle fotografie, ma nessuna può fissarne il significato. Vale per ogni fotografia ciò che Wittgenstein diceva delle parole: che il significato è l'uso. Ed è in questo modo che la presenza e la proliferazione delle fotografie contribuiscono all'erosione del concetto stesso di significato, a quella parcellizzazione della verità in tante verità relative che è uno degli assiomi della coscienza liberale moderna.

I fotografi socialmente impegnati presumono che la loro opera possa trasmettere un qualche significato permanente e rivelare la verità. Ma, anche perché una fotografia è sempre un oggetto in un contesto, questo significato è destinato a consumarsi; in altre parole, al contesto che determina i possibili usi immediati – politici, nel caso particolare – della fotografia succedono inevitabilmente altri contesti nei quali questi stessi usi perdono in concretezza e diventano a poco a poco meno rilevanti. Una delle caratteristiche fondamentali della fotografia è quel processo mediante il quale gli usi originali vengono modificati e successivamente sostituiti da altri, in particolare dal discorso artistico in cui qualunque fotografia può essere conglobata. Inoltre, essendo delle immagini, certe fotografie ci rimandano sin dall'inizio ad altre immagini,

e non solo alla vita. La foto che le autorità boliviane trasmisero ai giornali di tutto il mondo nell'ottobre 1967, raffigurante il cadavere di Che Guevara, disteso su una barella sopra il trogolo di cemento di una stalla e circondato da un colonnello boliviano, da un agente del servizio segreto statunitense e alcuni soldati e giornalisti, non riassumeva soltanto l'amara realtà della storia dell'America latina contemporanea, ma aveva anche qualche involontaria somiglianza, come fece notare John Berger, con il *Cristo morto* di Mantegna e con la *Lezione d'anatomia del professor Tulp* di Rembrandt. L'irresistibilità della fotografia deriva in parte da ciò che ha in comune, in termini di composizione, con quei quadri. Anzi, nella misura stessa in cui è indimenticabile, denota una potenzialità di spolicizzarsi e di diventare un'immagine eterna.

Le pagine migliori sulla fotografia le hanno scritte moralisti – marxisti o aspiranti tali – affascinati dalle fotografie ma turbati dall'inesorabilità con la quale la fotografia abbellisce qualsiasi cosa. 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.

I moralisti che amano le fotografie sperano sempre che le parole salvino l'immagine. (L'atteggiamento opposto è quello del curatore di museo che, per fare del lavoro fotogiornalistico un'arte, presenta le fotografie senza le loro didascalie originarie). Così Benjamin pensava che una giusta didascalia ai piedi di una foto poteva «salvarla dai danni della moda e conferirle un valore d'uso rivoluzionario». E incitava gli scrittori a diventare fotografi, per mostrare come bisognava fare.

Gli scrittori socialmente impegnati non sono ricorsi alle macchine fotografiche, ma hanno spesso accettato, o

si sono offerti, di esprimere a chiare lettere la verità attestata dalle fotografie, come fece James Agee nei testi d'accompagnamento alle fotografie di Walker Evans per *Let Us Now Praise Famous Men* o John Berger nel suo saggio sulla foto del cadavere di Che Guevara, saggio che era di fatto una lunga didascalia e che tentava di fissare i riferimenti politici e il significato morale di una fotografia da lui considerata esteticamente troppo soddisfacente e iconograficamente troppo suggestiva. Il cortometraggio *Une lettre à Jane* (1972) di Godard e Gorin costituisce una sorta di antididascalia di una fotografia, una caustica critica a un'immagine di Jane Fonda scattata durante un viaggio nel Vietnam del Nord. (Il film è anche una lezione-modello su come leggere una fotografia, su come decodificare la natura tutt'altro che innocente dell'inquadratura, dell'angolazione e della messa a fuoco). Ciò che la fotografia significava – vi si vede Jane Fonda nell'atto di ascoltare con un'espressione di sofferenza e di compassione un non identificato vietnamita che sta descrivendo le devastazioni dei bombardamenti americani – quando fu pubblicata sulla rivista illustrata francese «L'Express» è, sotto certi aspetti, l'opposto del significato che aveva per i nord-vietnamiti che la diffusero. Ma un'importanza ancor più determinante del modo in cui la fotografia era stata modificata dalla sua nuova collocazione era la maniera in cui il suo valore d'uso rivoluzionario per i nord-vietnamiti era stato sabotato dalla didascalia appostavi dall'«Express». «Questa fotografia, come tutte le fotografie, – osservano Godard e Gorin, – è fisicamente muta. Parla per bocca del testo che vi si scrive sotto». In effetti le parole parlano più forte delle immagini. Le didascalie tendono a sovrapporsi alla testimonianza dei nostri occhi, ma non esiste didascalia che possa limitare o fissare permanentemente il significato di un'immagine.

Ciò che i moralisti chiedono a una fotografia è ciò che nessuna fotografia può mai avere: la parola. La didascalia è la voce mancante, e ci si aspetta che esprima la verità. Ma anche una didascalia perfettamente esatta è solo una possibile interpretazione, necessariamente limitati-

va, della fotografia alla quale è unita. È un guanto che s'infila e si sfilà con facilità. Non può impedire che il ragionamento o l'appello morale che una fotografia (o una serie di fotografie) intende appoggiare venga eroso dalla pluralità di significati che è propria di ogni fotografia, dalla mentalità acquisitiva implicita nel fare fotografie – e nel collezionarle – e dal rapporto estetico con i propri soggetti che tutte le fotografie inevitabilmente propongono. Persino quelle che esprimono, in termini laceranti, uno specifico momento storico ci danno una possessione vicaria dei loro soggetti sotto l'aspetto di una specie d'eternità: il bello. La fotografia di Che Guevara è tutto sommato... bella, come l'uomo che essa raffigura. Così i pescatori di Minamata. Così il ragazzino ebreo fotografato nel 1943 durante una retata nel ghetto di Varsavia, con le braccia alzate e un viso reso solenne dal terrore: l'immagine che l'eroina muta di *Persona* di Bergman si era portata nell'ospedale psichiatrico per meditare, come foto-ricordo dell'essenza della tragedia.

In una società dei consumi, persino le opere fotografiche meglio intenzionate e accompagnate dalle didascalie più corrette hanno come risultato la scoperta della bellezza. L'attraente composizione e l'elegante prospettiva delle fotografie di Lewis Hine dei bambini sfruttati nelle fabbriche e nelle miniere americane fine secolo resistono al tempo certamente più della rilevanza della loro tematica. I ben protetti borghesi degli angoli più ricchi del mondo – le regioni nelle quali si fa e si consuma la maggior parte delle fotografie – vengono informati degli orrori del pianeta soprattutto mediante la macchina fotografica: 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. Le macchine fotografiche miniaturizzano l'esperienza, trasformano la storia in spettacolo. Nella stessa misura in cui creano simpatia, le fotografie cancellano la simpatia e distanziano le emozioni. Il loro realismo produce una confusione sul reale che è (alla lunga) moralmente analgesico e nello stesso tempo (a breve e a lunga scadenza) sensorialmente stimolante.

Di conseguenza ci libera gli occhi. È questa la nuova visione di cui tutti parlano.

Qualunque siano le pretese morali avanzate in nome della fotografia, la sua conseguenza principale è quella di trasformare il mondo in un grande magazzino, o in un museo senza pareti, dove ogni soggetto è degradato ad articolo di consumo e promosso a oggetto d'ammirazione estetica. Grazie alla macchina fotografica, diventiamo tutti clienti o turisti della realtà – o delle «Réalités» come suggerisce il nome di una rivista illustrata francese, perché la realtà è intesa al plurale, affascinante e immediatamente arraffabile. Avvicinando l'esotico e rendendo esotico il familiare e il consueto, le fotografie mettono a disposizione il mondo intero come oggetto d'apprezzamento. Per i fotografi che non si limitano a proiettare le proprie ossessioni, ci sono ovunque momenti avvincenti e bei soggetti. I più eterogenei vengono poi riuniti nell'unità fittizia offerta dall'ideologia umanistica. Così, secondo un critico, la grandezza delle foto dell'ultimo periodo di Paul Strand – quando passò dalle brillanti scoperte dell'occhio astrattizzante ai compiti turistici e antologizzanti della fotografia – consiste nel fatto che «i suoi soggetti, siano essi derelitti della Bowery, peones messicani, agricoltori del New England, contadini italiani, artigiani francesi, pescatori bretoni o delle Ebridi, fellahin egiziani, l'idiota del villaggio o il grande Picasso, sono tutti partecipi di una stessa qualità eroica: l'umanità». Ma che cos'è l'umanità? È una qualità che hanno in comune le cose quando le vediamo in fotografia.

L'impulso a fotografare è sostanzialmente indiscriminato, perché l'esercizio della fotografia si identifica ormai con la tesi secondo la quale tutto al mondo può essere reso interessante dalla macchina. Ma la qualità di essere interessante, come quella di manifestare umanità, non significa nulla. L'invasione fotografica del mondo, con la sua produzione illimitata di appunti sulla realtà, omologa ogni cosa. La fotografia non è meno riduttiva quando fa della cronaca di quando rivela belle forme. Mostrando

gli esseri umani come cose e le cose come esseri umani, essa trasforma la realtà in una tautologia. Quando Cartier-Bresson va in Cina, ci fa vedere che in Cina ci sono uomini e che questi uomini sono cinesi.

Le fotografie vengono spesso citate come aiuto alla comprensione e alla tolleranza. Nel gergo umanistico, la loro suprema vocazione è quella di spiegare l'uomo all'uomo. Ma le fotografie non spiegano: constatano. Robert Frank era assolutamente sincero quando affermava che «per produrre un documento contemporaneo autentico, l'impatto visivo dovrebbe essere tale da invalidare qualunque spiegazione». Se le fotografie sono messaggi, il messaggio è insieme trasparente e misterioso. «Una fotografia è un segreto su un segreto, - osservava Arbus. - Quanto più ti dice, tanto meno tu sai». Nonostante l'illusione di favorire la comprensione ciò che la visione fotografica realmente sollecita è un rapporto acquisitivo con il mondo che alimenta la consapevolezza estetica e incoraggia il distacco emotivo.

La forza di una fotografia è nel conservare passibili di indagine momenti che il normale fluire del tempo sostituisce immediatamente. Questo congelamento del tempo - la stasi insolente e straziante di ogni fotografia - ha portato a canoni estetici sempre più inclusivi. Ma le verità che si possono rappresentare in un momento dissociato, per quanto significanti e decisive, hanno un rapporto assai limitato con le esigenze della comprensione. Contrariamente a quanto ci dicono le tesi umanistiche proposte per la fotografia, la capacità della macchina fotografica di trasformare la realtà in qualcosa di bello proviene dalla sua relativa debolezza come mezzo per trasmettere la verità. La ragione che ha fatto dell'umanesimo l'ideologia dominante degli ambiziosi fotografi professionisti - soppiantando le giustificazioni formalistiche della loro ricerca della bellezza - è che esso maschera le confusioni sulla verità e la bellezza che sono alla base della disciplina fotografica.

Vangeli fotografici

Come altre attività in costante sviluppo, la fotografia ha ispirato ai suoi maggiori esponenti la necessità di spiegare e rispiegare ciò che essi fanno e perché è importante. L'epoca nella quale la fotografia veniva attaccata da più parti (come parricida rispetto alla pittura e come predatoria rispetto alla gente) dirò poco. La pittura, ovviamente, non morì nel 1839 come un pittore francese aveva troppo frettolosamente predetto; gli schizzinosi smisero in fretta di liquidare la fotografia come umile copiatura; e nel 1954 un grande pittore, Delacroix, espresse cortesemente il proprio rammarico perché questa mirabile invenzione era arrivata così tardi. Niente è oggi più accettabile del riciclaggio della realtà ad opera del fotografo: accettabile sia come attività quotidiana, sia come settore artistico. E tuttavia nella fotografia c'è qualcosa che ancora induce i professionisti di primo piano a un atteggiamento difensivo ed esortativo: sino a oggi quasi tutti i fotografi importanti hanno scritto manifesti e dichiarazioni per esporre la missione etica ed estetica della loro arte. E danno le definizioni più contraddittorie del tipo di conoscenza che posseggono e del tipo di arte che praticano.

La facilità sconcertante con la quale si può fotografare e l'inevitabile, anche se involontaria, autorità dei prodotti della macchina fotografica fanno pensare a un rapporto assai tenue con la conoscenza. Nessuno può contestare che la fotografia ha dato un impulso enorme alle aspirazioni conoscitive della vista, avendo straordinariamente ampliato - grazie al primo piano e alla percezione a di-