

Combattimento per un'immagine

Presentazione alla mostra – Galleria Civica d'Arte moderna, Torino – 1973

Pubblicato in "La faccia nascosta della luna" – ed. Allemandi

L'immagine fotografica, la prima nata, l'ha veduta *d'après nature* realizzata da Niépce, dà inizio ad un nuovo modo di vedere le cose; anzi, ad un nuovo modo di disegnarle. L'apparato fotografico insinua la sua presenza nel campo della rappresentazione del mondo, e la consolida oltre ogni immaginazione, perché appare come un medium, o come un remedium, offerto alla natura perché possa disegnare se stessa: perché possa collaborare al disegno di se stessa. Un album di fotografie di Talbot, pubblicato nel 1844, portava questo titolo: *The pencil of Nature*, Il pennello della natura.

L'aspetto della fotografia che più di ogni altro ha eccitato l'immaginazione dei contemporanei di Niépce, di Talbot, di Daguerre, di Nadar, è stato la sua apparente oggettività nella resa delle immagini di natura, la sua meccanica facoltà di produrre copie del vero, rispondendo, così, a un desiderio diffuso nell'aria.

Il tempo in cui compare la fotografia è infatti dominato nelle scienze e nelle arti dallo scrupolo dell'oggettività; dalla volontà di registrare metodicamente tutte le esperienze, nei loro più minuti particolari; per ricavarne il materiale di studio necessario per analizzare i modelli e le forme della realtà. La fotografia poteva perciò essere considerata come lo strumento rigoroso e maneggevole adatto alla ricognizione puntuale dei fenomeni naturali. Di fronte a questo nuovo mito la voce allarmata di Baudelaire fu una voce nel deserto. Nelle visite ai Salons egli sottolineava come incontri consolatori le opere degli artisti più scopertamente "posseduti" dallo spirito. La sua scelta era però la scelta di un uomo vivente in un'epoca che non è ancora la sua e, comunque, gli artisti che forse avrebbe potuto amare, i simbolisti, i rosa-croce, cercheranno anche loro in misura quasi ossessiva la microscopica resa fotografica della natura: il filo d'erba o il capello, distinti dai fili d'erba o i dai capelli vicini.

D'altra parte se un pittore visionario come Turner ha veramente detto quando ebbe sotto gli occhi per la prima volta una fotografia: da oggi la pittura è morta (ma forse a dirlo è stato il più modesto Delaroche); se Ingres ha veramente detto: questa è la precisione che vorrei raggiungere nel mio lavoro; se tanti pittori, come han detto Daguerre e Talbot, hanno abbandonato i pennelli e colori per darsi alla fotografia sospinti dalla speranza di trovare il modo di imprimere durevolmente sulla carta le immagini naturali, è facile capire il clima di idillio che ha caratterizzato i primi rapporti tra fotografi e pittori. Sulle pagine del Journal Amusant comparve, nel 1859, una vignetta disegnata da Nadar: la macchina fotografica e la tavolozza vanno ad una mostra d'arte tenendosi a braccetto. Negli studi dei pittori entra la fotografia o addirittura la macchina fotografica. La collaborazione tra Durieu e Delacroix non è un caso isolato, è soltanto l'esempio reso illustre dalla fama raggiunta dal pittore. Courbet dipinge il ritratto di Prudon da una fotografia, per necessità; ma Lenbach e von Stuch a cavallo del secolo, a Monaco dove erano considerati maestri insuperabili nell'arte del ritratto, ricorrevano abitualmente alla fotografia. L'archivio fotografico di Lenbach conta di 12.000 negativi.

La fotografia sostituisce il modello. È un modello di secondo grado: un modello che non sente la fatica; che può rammemorare quante volte si vuole, tra le cose vedute al passaggio, quelle che vogliamo ricondurre come fossero vive sotto i nostri occhi. Le attitudes delle apprendiste ballerine alla scuola di danza e delle stelle sul palcoscenico dell'Opera, la posizione delle gambe dei cavalli al galoppo sulla pista verde di Auteuil o di Longchamp, Degas le poté riprendere dalle fotografie. L'occhio di vetro o terzo occhio, non è ancora l'occhio come mestiere, ma ha cacciato di scena

l'accademia, l'arcadia, e tutte le situazione retoriche che regolavano dal tempo dei greci l'azione drammatica. Per un altro verso, la manipolazione e l'integrazione degli elementi pittorici e fotografici consentono effetti mirabolanti. Rejlander combina abilmente le intenzioni didascaliche anzi pedagogiche, di *two ways of Life*, cioè l'affronto del bene e del male, su uno schema figurale che ricorda da lontano la Scuola di Atene o il soffitto della Cappella Sistina. Con espliciti montaggi fotografici e nello spirito dei Diorama che erano a suo tempo di moda, Pierr Petit illustra nel *Panorama du Sieclè* le brillanti parate della società rappresentativa sotto il secondo impero

L'artificio usato da Rejlander, da Disderi, da Petit per creare scacchiere mosaici e diorami, suggerisce un valido modello operativo ai pittori di grandi composizioni a tema storico o sociale. Le opere di Francesco Paolo Michetti, per fare un esempio italiano, che è vistoso, ma non spregevole, sono state minuziosamente elaborate, nella loro struttura figurativa portante come nei particolare, con l'aiuto della fotografia. Ogni particolare dei suoi dipinti più famosi, dalla *Figlia di Jorio*, al *Voto*, a *Gli storpi* ha il suo riscontro in una piccola patetica immagine fotografica che il tempo ha scolorito. In questi casi la fotografia non è soltanto una garanzia dell'autenticità dell'immagine pittorica; è un elemento che collabora attivamente alla verifica dei rapporti tra intuizione, osservazione e mestiere. In altri casi l'immagine fotografica ripresa dal repertorio della cronaca o da una precedente elaborazione estetica agisce quale innesco di un'esplosione emotiva. Di questo modo di agire c'è un esempio tipico nella relazione evidente tra certe dominanti della iconografia di Bacon e le tavole di *Animal Locomotion* di Muybridge e i fotogrammi più violenti de *La corazzata Potenchin* di Eiseistein.

La prima esposizioni degli Impressionisti improvvisata nel 1874 nello studio di Nadar è una testimonianza forse del tutto casuale dei buoni rapporti tra fotografia e pittura. Mezzo secolo più tardi il fotografo americano Alfred Stieglitz, avendo piena consapevolezza del significato della sua azione, ripropone in nuovi termini i rapporti fra fotografia e pittura, ch'egli considera espressioni equivalenti rispetto alla dignità dell'esercizio dell'arte. Nella sua galleria di fotografia, al numero 291 di Madison Av. a New York, con qualche anno di anticipo sulla famosa Armory Show (la prima mostra d'arte moderna europea allestita negli Stati Uniti, nel 1913) presenta, alternandoli ai fotografi del gruppo Photo-Secession da lui fondato nel 1902, artisti europei d'avanguardia: Matisse, Picasso, Brancusi, Picabia, Severini, oltre che artisti d'avanguardia americani, Marsden Hartley (promotore poi dell'Armory Show), John Marin, Georgia O'Keeffe, Artur Dove, Charles Demuth. Vale la pena di ricordare che all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative Moderne, proprio qui a Torino nel 1902, al gruppo, del quale facevano parte Edward Steichen, Clarence White, Alvin L. Coburn, Gertrude Kasebier, Frank Eugene, Jcraig Annan, fu assegnato il premio istituito dal re d'Italia. Al principio di questo secolo molte cose erano mutate. L'esigenza di oggettività e di verismo che aveva condizionato le espressioni, molte, se non tutte, certo quelle privilegiate nel corso dell'800, s'era ormai sfuocata. Le ricerche scientifiche, il pensiero filosofico, le aspirazioni artistiche rigettavano come una matrice d'inerzia l'oggettività che era stata accarezzata dagli impressionisti. Ora i fauves, gli espressionisti, i cubisti, i futuristi la deformavano colpendola dall'interno; o la frantumavano. Del resto, proprio le ricerche "scientifiche" dei fotografi, da Marey a Muybridge a Eakins, avevano offerto ai pittori la combinazione adatta perché l'osservazione del vero potesse passare dall'esterno all'interno dell'immagine, e raggiungere il punto focale della sua segreta dinamica.

Amare Picasso e Brancusi e al tempo stesso mantenere formalmente i modelli ideali dell'armonia classica è stato, per Stieglitz e per i suoi compagni uno dei modi di affermare l'autonomia delle espressioni dell'arte fotografica. La fotografia, la fotografia pura, la *stright photography*, non può non essere in una certa misura oggettiva. Lo esige la sua natura, la sua stessa conformazione tecnica:

un diaframma che aprendosi a scatto lascia che lo spettacolo della realtà si proietti con la velocità e la pressione della luce sulla lastra; una trappola al fondo di una camera-gabbia oscura. Stieglitz e i suoi compagni, considerati, nell'insieme del loro lavoro, come testimonianza di una certa apertura, intervengono sulla parte oggettiva obbligata dell'apparato fotografico con le regole classiche dell'espressione artistica, la sensibilità di percezione, l'intensità dei motivi poetici, l'equilibrio o bilanciamento armonioso della luce e dell'ombra.

Attraverso un nuovo medium di espressione e in un'epoca di profonde modificazioni dei rapporti dell'attualità con la tradizione, i fotografi sentono di agire come continuatori di una tradizione e di acquisire, proprio attraverso le loro caratteristiche strumentali, un'area che soltanto apparentemente appartiene al mondo già conosciuto: l'area in cui le cose compaiono soltanto come fenomeno di una graduazione della luce e dei suoi rapporti con l'ombra e perciò come definizioni in bianco e nero. La strana magia del bianco e nero è una rivelazione originale della fotografia e conferisce all'immagine collocata su uno schermo di rappresentazione del quale è difficile stabilire la reale distanza da ciò che essa rappresenta e da noi. Una fotografia in bianco e nero, nella sequenza di un film a colori, come capita a volte di vedere, è una macchia che apre una voragine. Il bianco e nero non esiste infatti in natura, appartiene piuttosto al sogno; se esiste in natura, esiste come un artificio. Così, la fotografia trasforma tutta la realtà in un artificio. Che si muova all'interno dell'oggettività del vero è illusione provocata da affinità meramente ideografiche.

Le dita di due mani incrociate sulla ginocchia, inquadrata in una fotografia di Stieglitz, al tempo dei suoi famosi "equivalenti", sono un esempio assoluto del carattere meramente ideografico delle affinità che possono ricorrere tra le immagini prodotte dalla fotografia e quelle della realtà naturale, e al tempo stesso rivelano ed esaltano l'elemento più tipico del linguaggio del fotografo: il taglio o inquadratura.

L'immagine vi appare bloccata non dall'impatto della pelle illuminata del vero sulla lastra o sulla pellicola, ma dalla scelta ispirata o meditata dei suoi limiti: sicché non è una porzione del vero, staccata dalla sua grande sfera come un assaggio di anguria, ma è tutto il vero, nel senso di tutto il vero che ci riguarda in un certo momento, condensato, compresso all'interno di una figura che ha la concisione della matematica e della poesia.

La capacità di testimoniare sugli avvenimenti della cronaca. E attraverso la cronaca documentare la storia, è un altro carattere peculiare della fotografia. Il mondo di immagini che oggi ci aggrediscono, dal campo della cultura a quello del prodotto di consumo quotidiano, e che fanno anche della cultura un prodotto di consumo, è l'effetto lontano di un servizio reso dalla fotografia alla richiesta di informazione, di comunicazione, di impegno. È l'effetto lontano dalla risposta ch'essa ha sempre potuto dare, quando l'uomo ha desiderato sapere la verità. Come documento o testimonianza la fotografia è insostituibile perché elimina l'indefinitezza residua del suono delle parole, anche quando le parole sono state scelte nel modo più scrupoloso e pedante, e restituisce con immediatezza quello che ha perso della realtà.

Le fotografie che O'Sullivan e Jackson riportavano dalle loro lunghe meticolose campagne di ricognizione territoriale, poterono finalmente mostrare ai cittadini di Brooklyn l'esatta icona dei mitici cañons del mitico West. Con la stessa nitidezza, con la stessa apparente indifferenza, Arnold Genthe ha registrato per tutti le rovine di Chicago, le case in fiamme, le strade sconvolte dal terremoto, e Jacob Riis ha illustrato la desolazione dei ghetti sociali, la vita infame e degradante degli slums di New York.

La fotografia distrugge la retorica, persino quando la retorica sembra un vizio necessario. Le storie di guerra raccontate da Cuccioni, o D'Alessandri, o Feston, Brady e Barnard, con immagini fissate direttamente sui campi di battaglia del Risorgimento italiano, della Guerra di Crimea e della Guerra di Secessione in America, sono raccontate con un linguaggio profondamente diverso da quello usato dai pittori (anche quando sono pittori onesti, non intenzionalmente epici, come Bossoli, Fattori, Winslow Homer; figuriamoci gli Induno, i Cammarano, i De Albertis!) cioè un linguaggio crudo, scabro, attento ai particolari. Le loro fotografie sono monumenti fatti di cenere.

Forse la più bella fotografia del mondo è ancora quella realizzata da Niépce, la veduta *d'après nature* ottenuta con una esposizione durata otto ore. L'immagine catturata con la macchina posata sul davanzale della finestra e rivolta verso il cortile o la strada è veramente un'immagine nuova; nuova appunto, come gli uomini sognano sempre di poterne realizzare. È un'immagine che annulla una lunga assenza nel momento stesso che ci rende consapevoli di tale assenza; che continua a esercitare il suo incantesimo perché è il segno di una rivelazione fatta dall'uomo a se stesso; non il dono di un dio, ma il frutto di una paziente sperimentazione.

Se analizziamo la natura di questo incantesimo ci accorgiamo che esso consiste soprattutto nel fatto che in una piccola, apparentemente povera e stentata icone coesistono, e si fondono gli elementi, razionali, di una ricerca condotta a fili di logica e gli elementi irrazionali di un effetto di magia. Nella veduta *d'après nature* di Niépce la fotografia registra le sue prerogative e al tempo stesso le mette in crisi. Dimostra già di essere esatta alla sua vera destinazione, istituire un termine di conoscenza ed un "momento" della conoscenza, che affiora isolato dentro il fluire della nostra percezione e dentro il modificarsi degli aspetti del mondo, in parallelo con il continuativo modificarsi dell'ambiente e dei modelli dell'esistenza. La lunga esposizione della lastra, smuovendo lentamente le ombre conferisce all'immagine fotografica quel senso di apparizione fantomatica, che non si perderà mai del tutto e che qui, in un piccolo campo quasi magnetico, dove i muri, i tetti, gli alberi emergono dall'indistinto a piccoli punti e la luce corrode e sgrana i contorni, rivela la sua vera origine. Il tempo di esposizione potrà infatti accorciarsi, ma sarà sempre una misura suscettibile di ulteriori divisioni. Le apparenze dunque non possono produrre che apparenze. Se il ritratto di Lincoln, eseguito al campo da Brady, riesce a darci la presenza, l'assenza dell'uomo in termini più vivi e veri di quelli raggiunti da tanti pittori, è perché, in realtà, la fotografia non è in grado di fissare l'attimo fuggente. Per breve che sia il tempo della sua esposizione alla luce, la lastra coglierà sempre un tempo reale e fonderà in una sola delicatissima variazione delle linee di un volto, di un ambiente, di una situazione.

Il fascino di fondo dell'immagine fotografica è nella sua effettiva disponibilità a riprodurre il mistero della vita. È un fascino pericoloso. Il successo della fotografia nell'epoca della formazione della coscienza collettiva o, almeno, della sensibilizzazione collettiva delle coscienze, è dovuto proprio alla sua straordinaria capacità di suggestione; al fatto di essere un vizio capace di produrre e educare vizi. La pellicola nera, bruciata di Carena; i fotogrammi neri di Mulas intitolati "Omaggio a Niépce", trentacinque tutti neri bruciati su trentasei di un rullino, possono forse essere interpretati come una forma disperata di rifiuto. O come una forma di rigetto del mito alienante della fotografia. E nella prospettiva complessa e controversa, condizionata dalla vista da cui oggi possiamo riguardare e ripercorrere una vicenda lunga un secolo e mezzo, può non apparire strano che l'ottica fotografica più accademica sia realizzata, quasi à rébours, col medium classico della pittura. Cioè con il disegno minuzioso di Estes, di un Going o di Chuck Close. Lo stesso disegno di un Lopez-Garcia, di un Magritte, di un Haberle. Un disegno che fotografa una pittura

Luigi Carluccio