

(Walter Benjamin L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Einaudi, Torino 1966; Heinrich Schwarz, Arte e fotografia, Bollati Boringhieri, Torino 1992; Franco Vaccari, Fotografia e inconscio tecnologico, Agorà, Torino 1992 (ed or. 1979); Diego Mormorio, Un'altra lontananza, Sellerio, Palermo 1997)

Claudia Provenzano

Le parole della filosofia, I, 1998

<http://www.apl.it/sf/recensio/foto.htm>

1. Se la fotografia sia un'arte o un documento oggettivo del reale e come essa si ponga in relazione all'arte visiva ad essa più affine, la pittura, è stato l'oggetto di un dibattito lungo e tormentato. Le soluzioni che ne sono scaturite non fanno che confermare il carattere 'aperto' ed essenzialmente ambivalente, di questo genere di immagini che da un lato - per ciò che concerne la loro origine - ci riconducono alle scienze fisiche e chimiche, dall'altro alle arti visive, poiché, per quanto strumento meccanico e automatico di produzione di immagini, la fotografia resta a disposizione dell'intenzionalità umana, del soggetto che in qualche modo ne è l'artefice. Del resto, da questa prima domanda ne scaturisce una seconda che si interroga sulle caratteristiche specifiche dell'attività produttiva del mezzo meccanico, in che modo l'attività fotografica possa ancora essere definita attività creativa, vale a dire libera e in grado di dar luogo a novità, a cose non preesistenti in natura.

I testi prescelti affrontano questi due aspetti, preliminari per la riflessione estetica e teorica contemporanea sulle immagini fotografiche: da un lato i saggi di Heinrich Schwarz e di Diego Mormorio, si occupano del rapporto arte-fotografia e della collocazione delle immagini fotografiche all'interno della tradizione naturalistica della pittura occidentale, attribuendo così alla fotografia lo statuto di arte, dall'altro L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica di Walter Benjamin e Fotografia e inconscio tecnologico di Franco Vaccari rivolgono le loro indagini sulla natura del processo meccanico di produzione delle immagini fotografiche, individuando un principio, quello di "inconscio tecnologico", che rimanda all'idea di un allargamento della dimensione percepibile del reale oltre le capacità 'naturali' dei nostri organi.

2. Il libro di Heinrich Schwarz, Arte e fotografia, Bollati Boringhieri, Torino 1992. è costituito da sette brevi saggi di scorrevole leggibilità, la cui ridondanza

facilita l'individuazione del nucleo della sua riflessione: per Schwarz la fotografia può essere considerata a pieno titolo artistica sia perché la macchina fotografica è "strumento di un atto spirituale", sia per il fatto che nasce e si conforma agli ideali estetici dell'arte ottocentesca.

La fotografia non è riconducibile alla sola macchina e anche se lo fosse, la macchina fotografica non si limita a duplicare la realtà, ma la trasforma; la fotografia è il risultato di un atto di astrazione da una porzione di realtà: "di fatto l'impronta della mente è di tale portata che ogni qualità, così come ogni mancanza di qualità risultante dall'attività fotografica dovrà essere fatta risalire non solo alla macchina, ma anche alla persona che la maneggia e le impone la propria volontà. Il fotografo è pienamente responsabile del risultato ottenuto in quanto egli non solo manipola il mezzo meccanico, ma determina anche le coordinate spaziali e temporali del procedimento scelto" (ivi, p.4). Dalle parole di Schwarz risulta immediato il riconoscimento attribuito alla supremazia dell'attività creativa dell'uomo sulla macchina, considerando che, nonostante le restrizioni imposte dal mezzo meccanico (che in quanto tale segue dei percorsi necessari), l'uomo ha una sua libertà di scelta relativa alle diverse possibili modalità di visione e all'uso di determinate tecniche piuttosto che altre. Nella prospettiva di questo studioso ciò che discrimina l'arte dalla non-arte è proprio la libertà del soggetto creatore, una libertà che certo non è, come nel caso della pittura, basata sull'idea del "forgiare", del mettere in forma una materia amorfa, tale da poter essere assimilata all'attività demiurgica, ma che si configura in maniera meno assoluta come una "scelta", un'attività di selezione da una serie di oggetti già dati. Qui Schwarz ci fa notare qualcosa che è sì ovvio ma, in realtà, determinante: l'immagine fotografica dipende, per essenza, dall'esistenza presente hic et nunc, nel momento della ripresa, di un soggetto reale. La differenza fondamentale fra l'attività creativa del fotografo e quella del pittore consiste proprio nella imprescindibilità del "modello"; una fotografia non potrà mai essere realizzata nello spazio chiuso dell'atelier, promanando da una pura e semplice immagine mentale, senza che un soggetto concreto si ponga di fronte allo sguardo dell'artista.

Un altro punto fondamentale che conferma la collocazione della fotografia nell'ambito dell'arte è lo stretto legame che si instaura, nel corso della storia dell'arte almeno dal Rinascimento, fra arte e scienza. Schwarz parla esplicitamente di una riformulazione degli ideali estetici dell'arte del XIX secolo sulla base delle nuove conoscenze scientifiche. La prospettiva di questo studioso individua nel progresso scientifico (nell'esplosione proliferante delle scoperte scientifiche che dominano questo secolo) e, più in generale, nella visione scientifica del modo che vi soggiace, una sorta di causa fondamentale nell'evoluzione dell'arte verso il naturalismo: l'arte si concentra nel desiderio di raggiungere la più assoluta esattezza e verosimiglianza al modello naturale nella rappresentazione che ne dà, conformando con ciò i propri ideali estetici a quelli della scienza: "pittori e disegnatori cominciarono ad usare gli strumenti ottici nelle loro diverse versioni nel momento in cui la realtà per loro divenne un insieme di fatti visibili e non più un sistema di simboli, quando il desiderio di ottenere una riproduzione scientificamente corretta della natura si sostituì all'approccio di matrice radicalmente opposta che l'artista medievale aveva verso le cose" (ivi, p.26). La preoccupazione maggiore dell'arte e della scienza nell'Ottocento è la conoscenza dei fenomeni, la loro registrazione oggettiva, e l'invenzione della fotografia deriva e risponde perfettamente a questa esigenza laddove nasce e si pone come nuovo mezzo di visualizzazione e di riproduzione dei fenomeni.

3. Lo studio di Diego Mormorio (Un'altra lontananza, Sellerio, Palermo 1997) si colloca sullo stesso piano del precedente per ciò che concerne il rapporto fra fotografia e pittura occidentale. Il libro è costituito da due parti, di cui solo la prima (Breve genealogia della fotografia) ha carattere unitario ed un tono teorico sostenuto, mentre la seconda, nonostante il titolo ambizioso (Fondamenti fotografici), risulta, ad eccezione del piccolo saggio sulla bellezza e la verità, più eterogenea e dispersiva. Preziosissima, tuttavia, l'appendice che riporta per intero il discorso di presentazione ufficiale della fotografia al parlamento francese, da parte del fisico François Arago, incaricato di vagliare la validità della nuova scoperta - discorso risalente al 1839 e non ancora pubblicato in italiano.

La specificità della riflessione di Mormorio, rispetto a quella di Schwarz, consiste non tanto nel collocare la fotografia all'interno della tradizione naturalistica, (l'autore parla di "tradizione illusionistica"), quanto nel rintracciare le radici di tale tradizione nell'arte della Grecia del V secolo a.c. piuttosto che in quella rinascimentale. La fotografia è un'invenzione che ha i suoi presupposti non già nel Rinascimento, ma addirittura nelle origini del pensiero occidentale, con la

teoria platonica della mimesis. In essa l'arte è descritta come riproduzione della realtà nella sua verità ottica, come immagine fenomenica: alla rappresentazione viene riconosciuto uno statuto fenomenico.

Con ciò, con questa prospettiva genealogica che risale ben oltre le tracce primigenie del mezzo fotografico nella "camera obscura" cinquecentesca, Mormorio intende, più precisamente, definire la fotografia innanzitutto come un modo di pensare. Essa incarna "l'ideologia dell'istantanea" in cui è dominante un pensiero che è stato formulato per la prima volta da Platone e che riconosce uno statuto fenomenico proprio alla rappresentazione figurativa (le immagini dell'arte sono ancora più lontane dall'essere di quanto non lo sia il mondo fenomenico naturale: esse sono "copia di copia"). In tal modo la teoria platonica sancisce l'abbandono di un tipo di rappresentazione concettuale, quello dell'arte egizia che, ritenendo magicamente vi fosse una coincidenza fra l'essere e l'apparire, mirava ad una "sistemazione logica dell'immagine": l'artista egizio non aspira ad una somiglianza esteriore, ma ad una verosimiglianza logica" che ha la funzione di ordinare le cose rappresentate "in modo da meglio rispondere alla conoscenza del soggetto rappresentato"; ed è questo rapporto magico tra l'immagine e il suo contenuto a dare alla figurazione egizia una connotazione antinaturalistica. "Gli antichi egizi [...] concepivano l'immagine non come il segno di un momento irripetibile [...]; ad esempio, per ritrarre la figura umana, l'artista egizio disegnava il volto di profilo, perché questo permetteva di vedere meglio la testa, l'occhio lo immaginava di fronte e lo dava piano sul volto di profilo; perché si vedesse l'attaccatura degli arti superiori al tronco, dava di questo e delle braccia una rappresentazione frontale mentre delle gambe e dei piedi dava una rappresentazione laterale"(ivi, p.19). Mentre è "dal V secolo a.c., in Grecia, che l'imitazione della natura subisce un radicale mutamento. L'artista mira [...] a riportare il più possibile ciò che l'occhio vede in un determinato momento da un determinato punto di osservazione" (ivi, p. 31). La fotografia, secondo Mormorio, è il prodotto di questo illusionismo, per cui è sostenibile che se si fosse continuato a rappresentare la natura in modo concettuale, la fotografia non sarebbe stata in alcun modo possibile.

La prospettiva di questo studio non è però limitata, come sembrerebbe a prima vista, al solo terreno della storia dell'arte, ma si ramifica anche nei campi della filosofia, della scienza e della tecnica, rispondendo adeguatamente all'istanza genealogica mossa dal titolo e dall'imperativo goetheano apposto sul frontespizio: "né la cosa più insignificante, né quella più ammirevole scaturiscono immediatamente da un solo uomo, da una sola epoca; al contrario si potrebbe, pensandoci bene, ricostruire per l'una come per l'altra un albero genealogico" (J.W. Goethe, Viaggio in Italia).

Mormorio ritiene che vi sia una stretta connessione fra la nascita della fotografia e quello che, riprendendo una

formulazione tratta dalla neuropsicologia, egli descrive come il "processo di meccanizzazione del pensiero". Lo studioso traccia la linea di percorso che, dall'antichità all'epoca industriale ottocentesca, segna il progressivo affermarsi di questo fenomeno, definito come tipicamente occidentale e che trova il suo nucleo di germinazione nell'alleanza fra scienza e tecnica. Figure emblematiche sono, in questo senso, Francesco Bacone, che concentra i propri sforzi intellettuali nel superamento della tradizione teorico-letteraria a favore di una tecnico-scientifica e Galileo Galilei che, assumendo un atteggiamento aperto nei confronti delle conoscenze tecnico-artigianali, condusse ad una fusione reale fra la meccanica teorica e quella empirica.

A conclusione, e con taglio nettamente heideggeriano, Mormorio parla della "cultura del dominio" e dell'"ideologia della macchina" che ha permeato il pensiero occidentale a partire dall'antichità greca. In tal senso la storia del riconoscimento dell'affermazione e della diffusione della tecnica, nonché il suo legame con la scienza e l'arte, rappresentano "il cammino di un'arrestabile volontà di dominio". Di questa volontà di dominio sulla natura e sul tempo, la fotografia costituisce una "penetrante metafora".

4. Il saggio di Benjamin (L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Einaudi, Torino 1966) rappresenta un punto di riferimento fondamentale per l'indagine ontologica sulle immagini fotografiche, e perché il concetto di "riproducibilità" tecnica, ha nella fotografia un caso esemplare. Tale concetto di "riproducibilità" risulta determinante nella distruzione contemporanea del valore dell'opera d'arte, tradizionalmente fondato proprio sul carattere di unicità e irripetibilità (il suo "hic et nunc"). Secondo Benjamin, si possono distinguere due tipi di valore dell'opera d'arte: quello culturale e quello espositivo. Il primo - anche cronologicamente - è il valore dell'opera d'arte in quanto questa è al servizio del culto e deriva dal fatto che l'opera d'arte non è accessibile a tutti in ogni momento e in ogni luogo: "la riproduzione artistica comincia con figurazioni che sono al servizio del culto. Di queste figurazioni si può ammettere che il fatto che esistano è più importante del fatto che vengano viste. [...]. Il valore culturale come tale induce a mantenere l'opera d'arte nascosta: certe statue degli dei sono accessibili soltanto al sacerdote nella sua cella. Certe immagini della Madonna rimangono invisibili tutto l'anno" (ivi, p.27). Il valore espositivo è, all'opposto, il valore dell'opera d'arte in quanto questa è accessibile a tutti in ogni momento e in ogni luogo; è il valore che l'opera assume nella modernità (l'epoca del trionfo della scienza e della tecnica sulla magia e dunque sul culto) grazie all'avvento degli strumenti di

riproduzione meccanica, prima fra tutte la fotografia: "con l'emancipazione di determinati esercizi artistici dall'ambito del rituale, le occasioni di esposizione dei prodotti aumentano. L'esponibilità di un ritratto a mezzo busto, che può essere inviato in qualunque luogo, è maggiore di quella di una statua di un dio che ha la sua sede permanente all'interno di un tempio" (ivi, p. 28).

Ma il concetto di riproducibilità non è il solo concetto chiave di questo testo; secondariamente e brevemente, ma in maniera persuasiva, viene sottoposto al lettore anche un altro oggetto di riflessione, che è altrettanto determinante per l'indagine sull'essenza del processo fotografico: quello di "inconscio ottico". Benjamin ne parla in riferimento al cinema, ma è chiaro che la traslazione alla fotografia è immediatamente giustificata, se si tiene presente che il cinema altro non è, ad eccezione della presenza del sonoro, che una sequenza di fotogrammi fotografici, esposti ad una velocità tale da indurre nel nostro occhio (in grado di 'registrare' a non più di un cinquantesimo di secondo) una percezione illusoria di movimento. L'analisi del filosofo tedesco si rivolge sui processi tecnici più comuni a fotografia e cinema, dal primo piano che "dilata lo spazio", all'ingrandimento e al rallentatore (omologabile al congelamento fotografico) che rivelano elementi nuovi prima ignoti all'occhio - e qui il lettore che sia anche fruitore di cinema non può non pensare a Blow up di Michelangelo Antonioni. Benjamin descrive gli effetti percettivi di questi strumenti ottici, trovando in essi una sorta di estensione o di "approfondimento" delle nostre facoltà sensoriali: "col primo piano si dilata lo spazio, con la ripresa al rallentatore si dilata il movimento. E come l'ingrandimento non costituisce semplicemente una chiarificazione di ciò che si vede comunque, benché indistintamente, poiché porta luce su formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non fa apparire soltanto motivi del movimento già noti. In questi motivi noti se ne scopre di completamente ignoti. [...] Si capisce così come la natura che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla all'occhio. Diversa specialmente per il fatto che uno spazio elaborato dalla coscienza dell'uomo interviene uno spazio elaborato inconsciamente" (ivi, p.41). Qui Benjamin, a conclusione di questo breve capitoletto dedicato al cinema, lancia la sua definizione di "inconscio ottico", che non viene più in seguito sviluppata né rinominata, ma che per la sua ricca pregnanza concettuale, si è ripresentata in modo molto simile e più elaborato nello studio di Franco Vaccari. Benjamin comincia, coerentemente all'oggetto della sua indagine, con un'immagine: "Se di solito ci si rende conto, sia pure approssimativamente, dell'andatura della gente, certamente non si sa nulla del suo comportamento nel frammento di secondo in cui affretta il passo. Se siamo più o meno abituati al gesto di afferrare l'accendisigaro o il cucchiaio, non sappiamo pressoché nulla di ciò che effettivamente avviene tra la mano e il metallo [...]. Qui interviene la cinepresa coi suoi mezzi ausiliari, col suo scendere e

salire, col suo interrompere e isolare, col suo ampliare e contrarre il processo, col suo ingrandire e ridurre. Dell'inconscio ottico sappiamo qualche cosa soltanto grazie ad essa, come dell'inconscio istintivo grazie alla psicanalisi" (p.42). Il confronto con la psicanalisi rimanda all'idea di uno strumento in grado di scavare fra gli interstizi della percezione cosciente raggiungendo una dimensione più profonda, nuovi strati del reale. E' proprio questo nucleo concettuale di un principio di "estensione" o "prolungamento" delle nostre facoltà sensoriali che sta alla base del famoso studio di Marshall McLuhan su Gli strumenti del comunicare (Understanding media, nel titolo originale) che argomenta questa tesi per ogni strumento tecnico di comunicazione, dalla macchina da scrivere al telegrafo, dalla fotografia, al cinema, dalla radio alla televisione, sostenendo l'analogia fra ognuno di essi e un nostro organo sensoriale isolato e potenziato.

5. Il piccolo saggio di Benjamin (una quarantina di pagine) che dà il titolo all'intero libro, comprendente anche una Piccola storia della fotografia ed altri testi sul teatro e la poesia, ha dato esplicitamente vita allo scritto di Vaccari (Fotografia e inconscio tecnologico, Agorà, Torino 1992), che in modo dichiarato riprende la riflessione benjaminiana sulla nozione di "inconscio ottico". Vaccari non è primariamente un filosofo, ma un artista. Un artista concettuale per la precisione, e questo già chiarisce in parte l'importanza che per lui assume la riflessione teorica. In sintonia col principio fondamentale di questo movimento d'avanguardia, che mira a scomporre il proprio strumento espressivo nei suoi momenti essenziali e specifici, a svolgere una vera autoriflessione dell'arte su se stessa, Vaccari si concentra sull'analisi del processo fotografico come mezzo meccanico di produzioni di immagini cercando di puntare dritto al nucleo essenziale che lo costituisce e differenzia dagli altri. L'autore della nota formula di "inconscio tecnologico" guarda alla definizione benjaminiana di "inconscio ottico" come ad un principio ispiratore e le dedica un singolo capitolo. Vaccari ritiene che questo concetto, avendo da molto tempo costituito una "frontiera nell'analisi del fatto fotografico" ed essendo stato usato in modi e con significati diversi e spesso contraddittori, debba essere riesaminato attentamente. In questo riesame individua tre punti fondamentali: in primo luogo, l'inconscio ottico è responsabile di una percezione dello spazio elaborato da una macchina anziché dalla coscienza; è quindi un'attività di svelamento di ciò che sfugge all'attività cosciente del soggetto e produce una traslazione del punto di osservazione dal soggetto allo strumento tecnologico. La nozione di "inconscio tecnologico" vuole dunque proporre "l'abbandono del continuo e implicito riferimento all'uomo per sostenere un radicale spostamento verso lo strumento, che deve

essere visto come dotato di una propria autonoma capacità di organizzazione dell'immagine in forme che sono strutturate simbolicamente, indipendentemente dall'intervento del soggetto. All'inconscio ottico di Benjamin con polarità sull'umano suggeriamo di aggiungere l'inconscio tecnologico con polarità sullo strumento" (ivi, p.34). Vaccari descrive la sua idea di "inconscio tecnologico" scomponendo la formula nei termini che la costituiscono. Il concetto di inconscio, allora, si riferisce ad un tipo di attività che avviene secondo leggi che si sottraggono al controllo della coscienza, un'attività produttiva indipendente che dà struttura e forma, agli elementi inarticolati che lo attraversano. L'inconscio umano è "plastico", quello tecnologico è "bloccato", vale a dire dominato dalla coazione a ripetere: la macchina viene "innestata su un flusso (di materia, di energia, di informazione) sul quale interviene effettuando una serie di operazioni predeterminate e inscritte in un codice bloccato. [...]. Qualunque sia il flusso su cui la macchina è innestata essa tende a sottoporlo alle stesse operazioni, inesorabilmente fedele al codice che la possiede". In questo senso si può proseguire nell'analogia con la psicanalisi parlando di "tendenza psicotica" della macchina, che tende a "marchiare il reale secondo il proprio codice, a uniformarlo secondo la cattiva molteplicità della serie" (ivi, p. 28). Un altro elemento essenziale che caratterizza il processo meccanico è la sua autonomia dall'intervento umano: una volta innescato procede nella produzione dell'oggetto, senza che di volta in volta un "autore" debba istituire un codice, una forma simbolica. Come l'inconscio umano, quello tecnologico svolge fondamentalmente una funzione simbolica, ma diversamente da esso non si avvale di forme simboliche individuali, bensì collettive. In questo senso l'immagine fotografica, strutturata com'è sulle leggi della fisica ottica, riflette i concetti di spazio, di tempo, di rappresentazione, propri dell'uomo occidentale. La fotografia è dunque "scrittura automatica", indipendente dall'attività cosciente del soggetto (non è importante che il fotografo sappia vedere), ed è quindi dotata di una sua portata conoscitiva: la fotografia aiuta a "scoprire quello che noi sappiamo invece che a confermarci in quello che già conosciamo" (p.28), poiché fornisce "informazioni involontarie, informazioni parassite, nicchie di mistero, dove il rapporto fra gli elementi è in gran parte ignoto, strutturato a nostra insaputa dal mezzo stesso che usiamo" (ivi, p.31); inoltre scardina la tradizionale, logica, concezione spazio-temporale, liberando le cose dal nesso di successione causale nelle quali normalmente "hanno l'obbligo di iscriversi senza scampo", aprendo così nuovi livelli di percezione.

Qui le riflessioni di Benjamin, quelle di Vaccari e quelle di McLuhan sull'espansione, a mezzo di prolungamento tecnologico, delle facoltà umane (formatrici, kantianamente, l'esperienza), sembrano convergere. Con l'estetica dello sguardo ottico la percezione ordinaria dell'uomo viene radicalmente modificata; l'innesto delle tecnologie sulla sensorialità umana trasforma le categorie dello spazio e del tempo,

modella nuovi paradigmi dell'esperienza e con ciò conduce ad una vera e propria rivelazione di nuovi mondi, prima inaccessibili alla vista umana, apre nuove sfere di possibilità della visione che vanno oltre i limiti della percezione naturale. Fondamentalmente, in quanto estensione di una facoltà preesistente, inventata a partire dal modello naturale dell'occhio, la macchina fotografica non fa che potenziare, integrare e perfezionare la visione ordinaria: l'invisibile viene sollevato a dimensioni percepibili; l'infinitamente piccolo e l'estremamente lontano, le cose appartenenti ad un tempo che non è più, quelle situate in luoghi distanti fra loro o quelle separate dalla scansione temporale si rendono visibili nella presenza della superficie fotografica.

Giugno 1998

Claudia Provenzano