

LE METAMORFOSI DELLA FOTOGRAFIA

di Vincenzo Marzocchini

PAROLE CHIAVE:

FOTOGRAFIA - STORIA - TRASFORMAZIONI - PROBLEMI ETICO-SOCIALI - IMMAGINI WEB

L'articolo propone una riflessione sulla fotografia nell'attualità evidenziando il passaggio dalla registrazione del mondo (da specchio del reale con la memoria) ai nuovi punti di ancoraggio legati alla soggettività e all'individualismo (al selfie-lo specchio di se stessi). Viene sottolineata la perdita di valore autoriale e comunicativo nel trasferimento o sostituzione dell'icona dal cartaceo a quella fatica, evanescente del web.



1. Introduzione alla fotografia

Nata per restituire il mondo esterno a noi, la fotografia ha lentamente cambiato direzione, si è rivolta sempre più a rappresentare il mondo interiore, gli stati d'animo, i sogni, le idee, fino a rovesciare l'obiettivo verso noi stessi per mettere a fuoco l'immagine dell'apparenza attraverso l'immensa marea di selfie. Come sostiene Paul Virilio, il campo visivo si è ristretto e si è attuato un *rovesciamento topologico o toposcopico*: invece di proiettarsi lontano, attorno a sé, la vista si ab-

bassa per osservare soltanto la punta dei piedi...; si è verificata, continua l'autore: ...una catastrofe toposcopica ...una megalomania che colpisce non tanto alcuni individui perturbati, ma l'insieme dei viventi riuniti davanti ai loro schermi...una ipertrofia dell'ego...una sorta di intropatia che soppianta la simpatia reciproca. (cfr. **L'arte dell'accecamento**)

Si è inesorabilmente affermato un consumo fotografico autoreferenziale anziché collettivo, individuale e super narcisistico; il fine dal raccontare è

diventato il raccontarsi. La preoccupazione giornaliera non è vedere (per indagare e capire), ma esser visti.

Ammonisce Jean Baudrillard: *Ognuno cerca il proprio look. Non essendo più possibile estrarre argomenti dalla propria esistenza (incerta: né la miseria né la virtù né il lavoro sono ormai una prova) né dallo sguardo dell'altro, per trovarvi grazia (non ci si guarda più, è finita la seduzione!), non resta che fare atto d'apparenza senza preoccuparsi né di essere né di essere guardati. Non: esisto, sono qui! Ma: sono visibile, sono immagine –look, look! (cfr. **La morte dell'arte**)*

C'è comunque un sottile e profondo legame atavico, tra le prime e le contemporanee pratiche della fotografia: esorcizzare la paura della morte, il nichilismo che è presente nella cultura occidentale, prolungare la propria esistenza mediante il ricordo di se stessi attraverso il ritratto e il selfie. Restare in perenne bilico tra presenza e assenza, che è proprio lo statuto stesso della fotografia: attestare la presenza di un'assenza; mostrare una cosa che si vede, ma non c'è.

Io credo che la più grande metamorfosi che si è verificata nella storia della fotografia sia stata questo lento, tortuoso e lunghissimo cambiamento di prospettiva: esplorare l'interno dell'uomo e la propria immagine. Un percorso che inizia con la nascita stessa della fotografia, quando Lippolyte Bayard si ritrae da annegato come protesta per non aver visto riconosciuto il primato dell'invenzione fotografica con il suo positivo diretto su carta e per l'essere stato liquidato con una misera somma a confronto del lauto vitalizio accordato a Daguerre. Quell'immagine, se ci riflettiamo bene, assurge a icona dell'ingiustizia, a specchio della condizione di gran parte dell'umanità (1839). Due decenni più tardi prosegue con Virginia Oldoini contessa di Castiglione (autoritratti dell'apparire). La svolta arriva col nuovo secolo ad

opera di Duchamp i cui autoritratti del 1919 (scattati da Man Ray) intitolati *Tonsure* e *Rose Sélavy*, aprono la strada da una parte all'analisi individuale e dall'altra alle rappresentazioni femministe sulla condizione della donna che, da Madame Yvonne Cumbers negli anni quaranta, esplose nella seconda metà del Novecento con Cindy Sherman & Co.

Questo è il periodo (anni 1970-80) nel quale i filosofi e gli storici iniziano a riflettere sull'enorme quantità di immagini che sommergono il mondo. Si sviluppa allora una metamorfosi alla rovescia: la fotografia non cambia pelle, la gira.

Il critico Andy Grundberg scriveva: *poiché la fotografia postmoderna implica l'esaurimento dell'universo iconico ... un fotografo può trovare tra le immagini già esistenti nel mondo, un numero più che sufficiente di immagini senza doversi disturbare a crearne di nuove.* (in Susie Linfield, **cfr. La luce crudele**)

Ma già si erano incamminati su questa strada Gerard Richter, John Baldessari (l'iniziatore dell'*appropriazionismo*), Sherry Levine, Richard Prince, Joachim Schmid. Quest'ultimo, uno dei massimi esponenti, sostiene: *Lavoro con immagini trovate e riciclate perché penso che in linea di massima tutto quello che c'è al mondo sia già stato fotografato e in tutti i modi possibili. ... continuare a produrre immagini non rappresenta nessuna sfida creativa. ... Non è l'ineluttabilità della produzione che deve preoccuparci, ma il cattivo uso cui le immagini sono sottoposte.* (**cfr. Bilder von der Straße**)

Si mettono in atto i prelievi dagli archivi, dai quotidiani e riviste; prende campo il prevalere dell'idea sull'opera materiale - considerata come oggetto estetico- e il prevalere dell'idea (del progetto) sull'esecutore dell'opera (una intuizione maturata con Duchamp e portata agli estremi da Warhol). Unitamente ai prelievi dal web, nella contemporaneità è entra-

ta in crisi la definizione di autorialità: l'autore non è più solo colui che scatta una foto, ma chi attribuisce nuovo valore, nuova destinazione e funzionalità a un'immagine già esistente.

Dice Barthes: *Ciò che caratterizza le società cosiddette avanzate, è che oggi tali società consumano immagini e non più, come quelle del passato, credenze; esse sono dunque più liberali, meno fanatiche, ma anche più 'false' (meno 'autentiche'). ... (le immagini) sono un mezzo per possedere la realtà e, al contempo, per annullarla, per consumarla, per trasformare questa stessa realtà in simulacro di se medesima. ... Uno dei segni distintivi del nostro tempo è forse questo rovesciamento: viviamo conformemente a un immaginario generalizzato.* (**cfr. La camera chiara**)

“Unitamente ai prelievi dal web, nella contemporaneità è entrata in crisi la definizione di autorialità: l'autore non è più solo colui che scatta una foto, ma chi attribuisce nuovo valore, nuova destinazione e funzionalità a un'immagine già esistente”

Ma già Feuerbach l'aveva intuito. Il vertiginoso uso e consumo di immagini, anziché rafforzare, derealizzano la realtà. Stiamo andando incontro a un rapido oblio e smarrimento del significato delle cose e del mondo in quanto tali. (Heidegger)

Secondo certi studi, su Flickr dal 2007 al 2013 si è passati da 541.759 immagini a 11.299.152. Su Facebook nel 2014 sono state scaricate in media 350 milioni di immagini al giorno. Ascoltiamo ancora Baudrillard: *“Come i barocchi, noi siamo creatori sfrenati di immagini ma segretamente siamo*

iconoclasti. Non di quelli che distruggono le immagini, ma di quelli che ne fabbricano una profusione dove non c'è niente da vedere. Nella maggior parte di ciò che vedo in America o in Europa -video, pittura, arti visive, audiovisivo, immagini di sintesi- vi sono letteralmente immagini dove non c'è niente da vedere, immagini senza tracce né conseguenze. Non si può accordare loro alcun valore (salvo per professionisti del mercato). (**cfr. La morte dell'arte**) Questa specie di corruzione dell'icona globalizzata (metastasi la definisce Fontcuberta nel suo recente lavoro **La furia delle immagini**) è stata ben rappresentata nell'installazione *Photography in Abundance* al FOAM di Amsterdam nel 2011 dall'artista Erik Kessels.

2. La fotografia serve ancora

Viviamo in un periodo nel quale si producono più immagini rispetto al passato, ma anche in quello dove le immagini contano meno, incidono meno in profondità sulla vita degli uomini. Oggi, le fotografie, più che a mettere in crisi le coscienze della gente, sembra che mettano in crisi i fotografi stessi più sensibili.

Quando si è diffusa, a partire dalla metà dell'Ottocento, la fotografia ha modificato la sensibilità della gente, il modo di vedere, di percepire il mondo e se stessi. La macchina fotografica ha orientato l'obiettivo sul vicino e il lontano, è stata utilizzata in tutti i settori: scientifici, geografici, astronomici, al servizio del sapere e ancella dell'arte, non sua rivale, come voleva Baudelaire.

La vera metamorfosi, con la diffusione della fotografia, si è verificata nel campo della percezione e del visivo, nel rapportarsi col mondo.

Ci fu un periodo in cui la fotografia riuscì a “cambiare il mondo”: quello che va dagli anni Sessanta dell'Ottocento alle prime due decadi del Novecento. Furono le fotografie di Jackson,



Gardner, O'Sullivan, Watkins che spinsero il Congresso degli Stati Uniti d'America a creare i Parchi nazionali naturali. Furono le documentazioni visive di Jacob Riis e di Lewis Hine che portarono all'abolizione del lavoro minorile negli USA. I reportages dell'inglese Annan sulle misere condizioni degli operai nelle catapecchie sovraffollate di Glasgow, Londra e Dublino indussero i governanti ad un piano di abbattimento e risanamento delle abitazioni. Le immagini riportate da missionari e giornalisti non corrotti incideranno sull'opinione pubblica fino alla condanna di re Leopoldo del Belgio per i crimini commessi nel Congo a cavallo tra '800 e '900. La fotografia protagonista di una delle storie di Delia Falconer ambientata in Australia ai primi del Novecento, dice: *Ho pensato che, se trovassi il posto giusto, la giusta luce, potrei scattare foto così dolorose da far venir voglia alla gente di distogliere lo sguardo; da indurli a entrarci dentro per raddrizzare il mondo che rappresentano.* (in **cfr. Susie Linfield, La luce crudele**)

Dall'impiego del mezzo, dalle intenzioni a cui viene sottoposto dipendono le metamorfosi: basti pensare all'utilizzo del fotomontaggio durante

i regimi totalitari nazi-fascisti e comunisti e alle immagini di propaganda. Le mutazioni, o meglio le evoluzioni tecnologiche del mezzo, pur connesse con i cambiamenti nel modo di pensare e di percepire il visibile, riguardano più prettamente problemi di selezione dei materiali da un lato e squisitamente estetici per un altro verso.

La storia della metamorfosi della Fotografia, sotto questo aspetto, inizia da subito, con la sua invenzione; infatti, due metodi, due processi si contrappongono: l'immagine unica o *dagherrotipo* (direttamente positiva) e l'immagine riproducibile (negativo/positivo) nelle versioni della *talbotipia* o *carta salata* e *albumina* (positivo)/*collodio* (negativo). Il passaggio dal dagherrotipo al processo collodio/albumina costituì una rivoluzione, una metamorfosi su più fronti: *tecnologica* (non più lastra di rame e sostanze chimiche quali il mercurio che provocava - oltre alla morte come tutti gli altri prodotti chimici utilizzati quali lo iodio, cianuro, ossalato potassico, acido nitrico, citrico, solforico - la cecità); *estetica* (la durezza e il dettaglio del dagherrotipo scompaiono nei confronti delle carte albuminate e il

ritratto è più accettabile e accattivante); *socio-economica* (vengono ridotti i prezzi e accresciuto l'accesso al possesso del proprio ritratto da parte di più classi sociali quando Disdéri brevettò il formato *carte de visite*, anche se è con l'immissione sul mercato della *Kodak* nel 1888 l'inizio di un vero processo di democratizzazione dell'immagine che nella contemporaneità trionferà con la diffusione dello *Smartphone*).

La Kodak apre la strada ad una *metamorfosi teorico-concettuale* sull'utilizzo del mezzo fotografico quando nello slogan pubblicitario si sottolinea *"Voi premete il bottone, noi pensiamo al resto."* Walter Benjamin con *l'inconscio ottico* e Franco Vaccari con *l'inconscio tecnologico* completeranno l'operazione. Alla Kodak è connessa un'altra metamorfosi squisitamente concettuale: l'affermazione dell'idea della *snapshot-photo* con i suoi caratteri di bassa qualità e di arte povera e antiestetica negli anni ottanta del Novecento. Sul piano tecnico è una involuzione, un recupero della referenzialità, dell'oggettività pura, il fine è la documentazione delle condizioni esistenziali (Goldin, Tillmans, Moriyama, Killip, Petersen...).

3. Il ruolo delle donne nell'arte (e nella fotografia).

La Kodak utilizzando nelle locandine pubblicitarie la figura femminile, oltre a quella dei bambini, per sottolineare la facilità d'uso del mezzo, ha avvicinato e attirato alla fotografia sempre più il mondo femminile. In tutte le espressioni artistiche le donne sono state valorizzate tardivamente e solo dopo la conquista dei diritti socio-politici gli studiosi incominciano a inserirle nelle varie storie: in pittura, scultura, fotografia e nella letteratura hanno guadagnato un posto in prima linea a partire dal XX° secolo, per merito delle avanguardie artistiche. Finalmente possono partecipare ai corsi accademici, alle esposizioni ufficiali (nel secolo precedente l'unica mostra al femminile fu quella di Amsterdam del 1884). La fotografia sin dalle origini vide tante donne impegnate nella nuova arte, ma la storia le ha rivalutate solo recentemente. Tanti primati e scoperte attribuiti ai fotografi spettano invece alle fotografe: il primo libro è da attribuire alla Atkins e non a Talbot, il fotocollage e il recupero delle immagini d'archivio è una pratica delle donne borghesi della seconda metà dell'800, il travestimento alla Virginia Oldoini e non a Duchamp, la pseudo solarizzazione a Lee Miller e non a Man Ray. Tra i fondatori del famoso Club f.64 assieme a Weston, Adams e altri c'è Imogen Cunningham che ha fatto della rappresentazione del nudo un cavallo di battaglia. Weston ha ottenuto il successo molto presto, la Cunningham il suo primo importante riconoscimento all'età di novant'anni. Agli inizi degli anni Trenta, Madame Yevonde Cumbers, fu una pioniera nella sperimentazione del colore, ma nei libri di storia si parlò molto del contemporaneo Paul Outbridge. Le innovazioni tecnologiche che portano ad apparecchi di piccole dimensioni, otturatori più rapidi, obiettivi più

luminosi e lastre e pellicole più sensibili, rivoluzionano il reportage (dal 1924 al 1928 escono i modelli *Ernox*, *Lunar* e *Leica*).

Più complesse e inquietanti sono le metamorfosi che scaturiscono dai rapporti tra fotografia e pittura, un susseguirsi di contrapposizioni e utilizzazioni reciproche che porterà entrambe ad un allontanamento dai canoni tradizionali e a una riflessione sulle proprie, intrinseche caratteristiche.

All'inizio è pura battaglia: il dagherrotipo e l'ambrotipo, si presentano addirittura come opera unica, subito i fotografi cercano di dipingere le loro opere e di ottenere composizioni simili a un quadro mediante le esposizioni multiple e il fotomontaggio. Alla fine dell'Ottocento si perviene al secondo pittorialismo che cerca la texture pittorica attraverso le antiche tecniche di stampa (carbone, bromolio, gomma-bicromata). La pittura risponde prima col realismo, poi la ricerca estetica si concentra sulle qualità intrinseche legate alla percezione visiva del colore, della forma e alla tecnica allontanandosi dalla nitidezza, dalla precisione, dall'oggettività della visione, dalla dipendenza dal referente e nascono in successione i movimenti uniti dal suffisso *-ismo*: *impressionismo*, *espressionismo*, *dadaismo*, *cubismo*, *simbolismo*, *surrealismo*, *astrattismo*. Anche la fotografia era pronta a mutare la pelle: le sperimentazioni di Christian Schad, Man Ray e Laszlo Moholy-Nagy, riconducono la fotografia alle motivazioni delle origini: scrivere con la luce. Con le schadografie, i rayogrammi e i fotogrammi la fotografia riscopre il *fotografico* e con il successivo *chimigramma* è in grado di fare a meno della referenzialità. La pittura, se vuol competere, deve uscire fuori dal quadro, non è più sufficiente aggiungerci elementi prelevati dall'esterno, perché il collage era già stato utilizzato alla metà

dell'Ottocento e perfezionato durante le dittature politiche del Novecento, dalla fotografia stessa.

4. Fotografia e contemporaneità.

Il contemporaneo ci offre un quadro confuso: tutto può diventare opera d'arte. Il *pittorico* e il *fotografico* si trasformano in ibrido in una perenne lotta tra *apollineo* (forma e limite) e *dionisiaco* (eccesso e sconfinamento), secondo l'interpretazione di Nietzsche.

A cavallo tra il secondo e il terzo millennio, si verifica un'altra metamorfosi per la fotografia, una mutazione i cui sintomi si erano manifestati a partire dagli anni ottanta del Novecento: l'affermazione del digitale che, però, è un ritorno evoluto di una pratica ottocentesca; una nuova forma di pittoricismo simbolizzata dall'icona del pennello nei programmi di ritocco dell'immagine. In un certo senso tutte le immagini digitali sono pittoriche. Penso che la mutazione più consistente si sia verificata sul piano dell'approccio emotivo: il pathos dell'attesa di come sarà l'immagine si è dissolto e tramutato in una fredda, distaccata visione. Credo che l'analisi di Joan Fontcuberta sullo sviluppo storico della fotografia sia appropriata: *...ogni società ha bisogno di un'immagine a sua somiglianza. La fotografia argentea mostrava l'immagine della società industriale e adottava gli stessi protocolli del resto della produzione che si svolgeva al suo interno. La materialità della fotografia argentea concerneva l'universo della chimica, lo sviluppo dell'acciaio e della ferrovia, le macchine e l'espansione coloniale, promossa dall'economia capitalista. Viceversa, la fotografia digitale è la conseguenza di un'economia che privilegia l'informazione come merce, i capitali opachi e le invisibili transazioni telematiche. ... Risponde a un mondo accelerato, alla supremazia di una velocità vertiginosa e alle richieste di imme-*

diatezza e globalità. Si inserisce, in definitiva, in una seconda realtà o in una realtà di finzione ... sprovvista di senso e di destino, convertita in difesa e in cultura della distrazione. Assistiamo a un processo inarrestabile di smaterializzazione. ... non ha un luogo perché è ovunque... Sistemi di sintesi digitale fotorealista hanno sostituito la nozione di traccia con una registrazione senza traccia che si perde in una spirale di mutamenti. Siamo, così, combattuti tra la malinconia per la perdita dei valori intrinseci alla fotografia argentea e la gioia per le stupefacenti possibilità offerte dal nuovo mezzo digitale. (cfr. **La furia delle immagini**)

La fotografia è stata proteiforme sin dalle sue origini: non ha mai avuto una sola vocazione, bensì tante aspirazioni. I problemi della fotografia oggi sono ben altri e non solo e non tanto quale via scegliere per darle credibilità o per riempire le pagine delle riviste e dei corsi accademici con il già visto sotto nuove forme. La maturità della fotografia consiste nel saper affrontare tutte le situazioni, nel sapersi adattare ai tempi. La fotografia è malleabile al fine che ci

proponiamo. Bisogna saper discernere i fini e allora è chiaro il suo utilizzo. Per esempio, le immagini del telefonino sono immagini che devono vivere solo lì, perché create per la comunicazione web e non per la loro fruizione in una sala espositiva. Queste immagini sono instampabili se ingrandite e assumono un'altra estetica su un diverso supporto che non sia il display.

In sintesi la fotografia, dalle certezze ottocentesche, nel novecento è diventata instabile (Jean-Marie Schaeffer la definisce *precaria*) e attualmente confusa. Di conseguenza anche le teorizzazioni attorno alla fotografia sono diventate confuse e precarie.

5. L'ipertrofia delle immagini

Sostiene Joan Fontcuberta, fotografo e critico, nella sua citata opera: *La massificazione delle immagini ha sconvolto le regole con cui ci relazioniamo ad esse. Diventa urgente quindi disporre di una nostra teoria quantitativa dell'immagine, se non vogliamo che i suoi effetti ci sfuggano di mano. In un momento in cui l'immagine costituisce lo spazio sociale dell'uomo, non possiamo permetterci che vada*

fuori controllo, non possiamo permettere che le immagini diventino furiose contro di noi. Se prima erano schermi tranquilli che regolavano l'ordinario ciclo delle nostre vite, ora corriamo il rischio che esplodano e i loro frammenti dispersi vengano lanciati in tutte le direzioni: l'immagine oggi è soprattutto un proiettile. Ci siamo figurati la fine della nostra specie in un combattimento dall'esito incerto contro una tecnologia che ci disobbedisce, contro l'intelligenza artificiale o contro nemici alieni. C'è una coscienza di e dentro le immagini che le predisponga a sopraffarci? Da dove deriva la loro furia? Da che affronto deriva la loro ostilità. Forse dall'iconoclastia con la quale le abbiamo maltrattate? È chiaro che abbiamo perso la sovranità sulle immagini, e vogliamo recuperarla.

A questi interrogativi può rispondere la scuola con l'incentivazione di programmi finalizzati alla razionalizzazione e all'analisi delle icone. Bisogna inserire nei programmi educativi l'educazione all'immagine con la sua istituzionalizzazione e non lasciata alla sensibilità e alla disponibilità di singoli operatori scolastici.

VINCENZO MARZOCCHINI



È nato ad Ancona nel 1948, nel 1971 si laurea in Pedagogia ad Urbino. Si occupa di fotografia a partire dalla fine degli anni 1970. Nel 2007 ha contribuito alla creazione del Museo Storico Fotografico di Montelupone (Mc). Ha fatto parte dello staff redazionale della rivista *Gente di Fotografia* per la quale ha scritto numerosi testi critici. Ha pubblicato: *Oltre il visibile*, Campanotto Editore 1998; *Letteratura e fotografia. Scrittori poeti fotografi*, Edizioni Clueb 2005; *La fotografia stenopeica in Italia. Storia tecnica estetica delle riprese stenoscopiche*, Edizioni Clueb 2006; *La fotografia stenopeica in Italia* (con Luigi Cipparrone): Ed. Le Nuove 2008; *L'immagine di sé. Il ritratto fotografico tra '800 e '900*, Ed. Lanterna Magica 2010; *Camera obscura. La lentezza dell'istantanea* (con Marco Mandrici), Lanterna Magica Edizioni 2011; *Scritture di versi e di luce* (con Daniele Papa), Lanterna Magica Edizioni 2012; *Attorno a una poesia di Mario Giacomelli*, Ed. Polyorama 2012; *Ritratti al plurale. Fotografi anconetani tra '800 e '900*, Ed. Polyorama 2015; *Fotografi nelle Marche dal dopoguerra a oggi*, Grafiche Bieffe 2016; *Fotografi nelle Marche 1900-1950*, Ed. MarVin 2018.