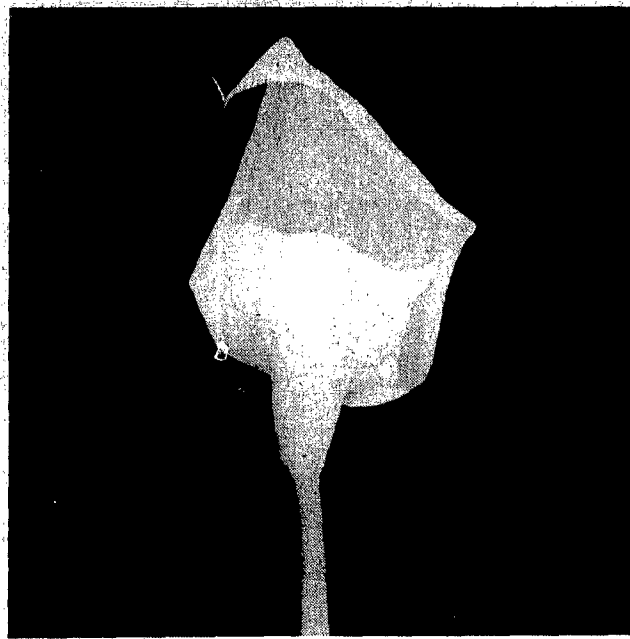
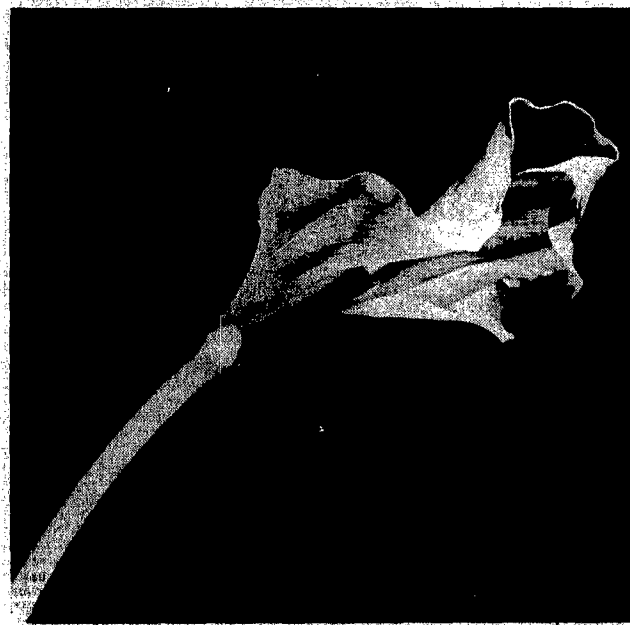
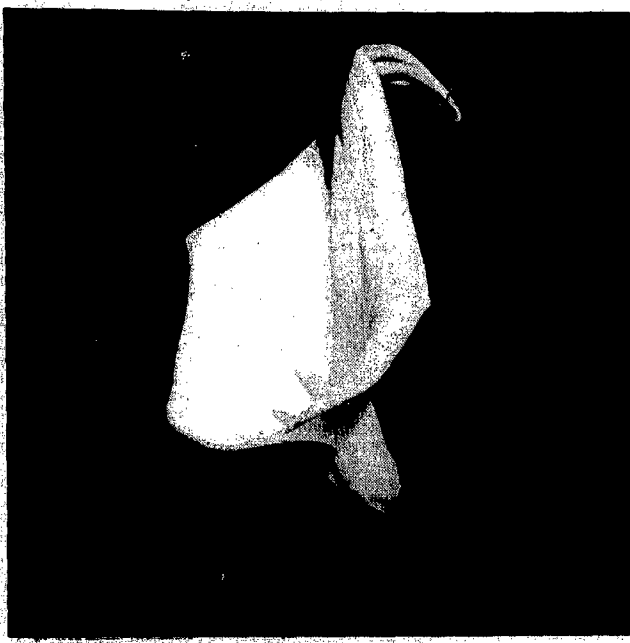


ROBERT MAPPLETHORPE



Calla Lilies, 1986-1987

FOTOGRAFIA

GLI AUTORI

Gli autori di questo inserto, curato da Silvana Turzio, sono: Giovanni Anselmi; docente universitario, specialista di grafica e di problemi legati all'immagine, collaboratore di Alfabeto. Lewis Baltz; docente di fotografia nelle università della California, uno dei maestri del paesaggio americano, ha esposto nelle più importanti gallerie del mondo, tra queste Castelli a New York e Michelle Chomette a Parigi. Carlo Bertelli; docente universitario, storico dell'arte, ex sovrintendente della Pinacoteca di Brera a Milano. Régis Durand; storico della fotografia e critico fotografico. David Bidussa; storico e ricercatore presso la Fondazione Feltrinelli. Giorgio Fono; semiologo dei linguaggi visivi.

esperto di pubblicità, collaboratore di riviste di architettura e arti visive. André Rouillé; storico della fotografia, condirettore de la «Recherche Photographique», sta curando una biografia di Nadar attraverso la sua corrispondenza. Ferdinando Scianna; fotografo e giornalista, membro effettivo dell'agenzia Magnum, autore di numerosi libri fotografici. Renato Tronconi; docente di estetica all'Università di Trieste, specialista di istogrammi, sta preparando un lavoro su Lavater. Silvana Turzio; docente presso la Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Milano, scrive di fotografia su quotidiani e periodici (L'Arca, La Gola, Photo Italia, l'Unità). Il progetto grafico è dello studio Tangraf.

L'anima del commercio

GIORGIO FONIO

Sono passati ormai molti anni da quando Aranguren sosteneva che se è giustificato parlare di civiltà dell'immagine per definire la nostra epoca, perché questo assetto storico è andato sempre più assumendo una maggiore «organizzazione visuale» è altrettanto giustificato credere che la civiltà della parola non può considerarsi decaduta o esaurita. Queste riflessioni sono tuttora valide e con esse dobbiamo augurarci che il primato della parola non cada non fosse altro perché la lingua naturale (quella scritto-parlata, per intenderci) è lo strumento più idoneo e insostituibile per la formulazione concettuale del nostro patrimonio immaginativo e dei nostri processi conoscitivi. «Nonostante l'invasione delle immagini», afferma non a caso R. Barthes, «la nostra è più che mai una civiltà della scrittura».

È tuttavia indubbio che l'immagine è, nella società contemporanea, uno strumento di comunicazione invasivo e aggressivo al punto che l'80% delle comunicazioni mondiali pare attuarsi attraverso i linguaggi e i codici visivi.

In questo scenario la fotografia, ormai più che centenario, gioca un ruolo di grande importanza nel quotidiano bombardamento percettivo. Tale fortuna della fotografia è dovuta a molte ragioni che in

un articolo è difficile considerare per esteso. La ragione più apparentemente risiede però nel fatto che l'immagine fotografica possiede il massimo grado di capacità comunicativa in virtù della sua natura analogica, cosa che appare invece negata alla rappresentazione «virtuale» della parola. Insomma, la presa diretta dello scatto fotografico riproduce il soggetto ripreso in modo verosimile contrariamente al linguaggio parlato.

Ed è proprio partendo da questa differenziazione istituzionale che il linguaggio fotografico assume sue specifiche peculiarità; attraverso un processo di riduzione dei dati reali a una specie di «omologo» degli stessi su un supporto bidimensionale, la fotografia dichiara i propri intenti di comunicazione e di significazione che vanno ben oltre la semplice preoccupazione di riprodurre. La tensione comunicazionale insita in questo mezzo di «scrittura visiva» si evidenzia non fosse altro che per la vasta gamma applicativa del messaggio fotografico che va dal giornalismo, alla pubblicità, alla ricerca scientifica. In ognuno di questi ambiti si esplicano, o comunque si fanno particolarmente emergere, certe e non altre funzioni del linguaggio fotografico: in ambito scientifico si privilegiano le capacità descrittive dell'immagine (funzione descrittivo-documentaria), nella pubblicità e nella fotografia artistica quelle connotative

(funzione poetico-espressiva). Nonostante tutto ciò sia ormai acquisito al pensiero contemporaneo, si deve tuttavia constatare la vistosa carenza di ipotesi statutarie relative all'immagine fotografica e non. Tale carenza di riflessioni è probabilmente dovuta da un lato all'oggettiva difficoltà che presenta questo problema, ma, d'altro lato, a una sorta di limitazione teorica dovuta al fatto che ogni volta che si parla di immagine si pensa automaticamente a essa come strumento per produrre «arte» e «arte», si sa, è per sua natura aliena e irriducibile alle normative teoriche. Si tratta allora di rivedere il luogo comune secondo il quale i linguaggi visivi non siano linguaggi e che essi non passino per le strettoie e le aperture delle interessenze automatiche messe in evidenza dagli psicologi e per le ipotesi di codificazione fatte emergere dai semiologi. Ed è proprio partendo dalla certezza che invece di linguaggi si tratti che crediamo sia più produttivo vedere l'immagine fotografica, e i procedimenti che la configurano, proprio dal punto di vista della significazione. Per questo motivo si rivolge particolare attenzione proprio alla fotografia pubblicitaria che palesa con più evidenza la presenza di una struttura linguistica e retorica. Pubblicità e retorica hanno in comune lo stesso scopo

dichiarato: quello di essere chiare e convincenti, di essere cioè comunicanti al più alto grado possibile. Pubblicità e retorica, ma quale retorica e a qual fine? Va subito detto che la retorica moderna, o «nuova retorica», riscatta la fama equivoca che ha caratterizzato questa disciplina nei secoli scorsi quando legava il suo nome a quella sorta di «arte della persuasione» maestra nel pilotare i discorsi attraverso un'eloquenza intralciata di luoghi comuni e di proposizioni enfatiche ed emotive. Il massimo grado del suo svilimento la retorica «ars inveniendi» nel XVIII secolo, come dimostra quel nefando «Rhetorique pour les demoiselles» di Gaillard che definisce il manuale più noto di utilità discorsiva per le signore del Settecento.

Nella di tutto ciò nella retorica attuale, l'antica «arte della persuasione» si è trasformata nel mondo contemporaneo in una nuova disciplina che si potrebbe definire come una specie di ciceroniana «ars inveniendi» (arte dell'inventare), o, come suggerisce Roland Barthes, una «proteoscienza» atta a condurre la creazione delle forme inventive. Questa proteoscienza dell'invenzione pare essere oggi il sistema interpretativo e operativo più accettato per deco-

dificare la fotografia e l'immagine in senso lato. Alcune ricerche sul messaggio persuasivo della pubblicità hanno già indagato la presenza di precise figure retoriche nella comunicazione pubblicitaria, anche se il problema di piegare la retorica letteraria all'immagine rimane ancora insoluto sotto vari punti di vista di metodo e di contenuto. L'immagine comunica a più livelli stratificati e il sistema pubblicitario la manipola per adempierle alle sue finalità persuasive. È noto, per esempio, quanto sia di largo uso la costruzione di molti messaggi merceologici attraverso l'applicazione della metafora e dell'iperbole che sono due tra le figure retoriche più note. Molte altre sono le figure retoriche usate, tra le più ricorrenti la ripetizione (che consiste nel ripetere un'immagine attraverso procedimenti seriali oppure facendo uso di sinonimi), il paradosso (dove l'immagine esprime una situazione o una valutazione rovesciata rispetto all'opinione comune), la similitudine (l'accostamento di due immagini che sottolinea le reciproche proprietà), l'antitesi (la contrapposizione di due immagini diverse per sottolineare un pensiero), la metonimia (una parte effigiata che sta per il tutto allusivo), l'ironia, il sarcasmo, l'allegoria e via di seguito. Insomma la foto pubblicitaria non esprime mai il solo contenuto primario (cioè che rappre-

sentia) ma rimanda a significati ulteriori che, di volta in volta, possono essere decodificati facendo appello al proprio bagaglio culturale relativo al passato o ai dati dell'attualità. Il pensiero si forma nella mente e viene espresso mediante immagini, e gli accostamenti nascono, immediati, naturali, spontanei, attraverso associazioni di idee. I meccanismi sono simili a quelli messi in atto dal pensiero verbale, ma non sono gli stessi. Arminio di ha esposti in modo esemplare in un suo famoso testo intitolato «Il pensiero visivo» dove sono descritti quei meccanismi formativi che agiscono in noi ogniqualvolta ci accingiamo a formare o a decodificare un messaggio visivo.

La corretta lettura e la fabbricazione del messaggio fotografico, e, in generale, dell'immagine, prevedono quindi l'acquisizione di strutture linguistiche specifiche indagate a livello accademico (studi avanzati sono in atto al Mit e in altre parti del mondo) ma non ancora diffuse e legittimate a livelli didattici più ampi. E questa inadempienza culturale lascia perplessi soprattutto se si pensa, come è stato accennato, che ben l'80% dell'ammontare mondiale delle comunicazioni si attua attraverso le immagini, e se si pensa altresì che questo valore numerico è rappresentato in buona parte dalla fotogra-

Ritratti perversi

RENATO TRONCONI

S e la tecnica degli inizi della fotografia costringeva chi voleva farsi fare il ritratto a fissare per lunghi minuti l'obiettivo rendendo impossibile ogni postura e mimica naturale, l'accorciamento dei tempi d'esposizione rese possibile l'istantanea, il ritratto di attimi fuggenti. Con ciò vennero poste le basi per un conflitto oggi non ancora risolto e probabilmente irrisolvibile: il conflitto tra mobilità e immobilità, tra casualità e spontaneità da un lato e costruzione e artificio dall'altro, in genere tra espressività e inesplicitività. Questo conflitto si distribuisce su tutte le fasi e circostanze della produzione fotografica e non mancò d'investire soprattutto il volto delle persone da ritrarre. Il ritratto fotografico dovette imparare - come già aveva fatto il ritratto pittorico - a dominare il dilemma tra espressivo e inesplicito.

Il pensiero di questo conflitto, come un po' tutto quello che è dato di sapere e soffrire a questo mondo, non è poi così nuovo come si crede. Una delle migliori esposizioni e definizioni di ciò che sia il volto e di cosa siano rispetto a esso espressività e inesplicitività la troviamo infatti già all'inizio del Seicento, nella fisiognomica del Della Porta. Al cap. IX del Libro II, con il titolo *Del volto*, egli ci dice questa semplice frase: «Il volto è veramente testimone dimostratore della nostra coscienza, il

quale è incerto, incostante e vario, e si forma dalla configurazione dell'animo, anzi è suo simulatore e dissimulatore». Testimone e dimostratore - interpretiamo noi - il volto è tale nella sua prossimità all'anima. E infatti continua il Della Porta: «Onde non è fuori di ragione in ogni ora poter giudicare dal volto l'uomo che quando sarà raffreddato dai movimenti dell'animo» (Libro II, cap. IX).

L'indicazione poetica di questa definizione del Della Porta, che possiamo assumere come l'indicazione classica della ritrattistica, è quella per la quale «la faccia è quella che rappresenta le passioni» (ivi) e non va distaccata dall'animo. Eppure - nonostante gli fosse tecnicamente possibile - a questa indicazione non si attenne subito il ritratto fotografico. Tanto che negli anni Venti e Trenta si registrò un notevole conflitto tra il menzionato condurre il volto in prossimità dell'anima e l'espresso, e significative soluzioni. Dalla storia fotografica e sociale della Germania (mi limito a questo perché è il Paese di cui conosco meglio le vicende) possiamo indicare tre interessanti esempi, quello di Hugo Erfurt, di Martin Munkacsi e infine di Heinrich Hoffmann. Così anzitutto un esempio di distacco, o meglio di «raffreddamento» del volto. Secondo la testimonianza del figlio del primo dei personaggi citati, Hugo Erfurt, famoso fo-

tografo della società tedesca di istantanee, questi cercava di produrre una sorta di *indifferenza* nel volto dei personaggi da lui ritratti, per garantirsi però in questo modo un miglior accesso all'anima, una rilassatezza che fosse di questa eloquente: «Nel corso delle sedute fotografiche egli espone i suoi soggetti per diversi secondi, e nel frattempo si annuncia sul loro volto una trasformazione e un rilassamento. In questo modo egli cercava di ottenere quella espressione definitiva che il pittore raggiunge solo nel corso di lunghe sedute». Hugo Erfurt rappresenta in questo senso un'epoca della fotografia ritrattistica e una concezione dei rapporti tra anima e volto. Un suo album, fotografico ristampato nel 1977 a Seebruck am Chiemsee riproduce suoi famosi ritratti: Konrad Adenauer, Walter Gropius, Kaethe Kollwitz, Oskar Kokoschka, Oskar Schlemmer, Franz Werfel.

Ancora dalla Germania - anche su iniziativa di un inglese - vennero i primi impulsi contrari, quelli di un avvicinamento all'anima per la via del movimento e della improvvisazione. La via contraria a quella esposta venne presa da quel Martin Munkacsi, fondatore della fotografia di moda, che nel 1935 diede un consiglio che smentiva tutte le consuetudini fino allora vigenti: «Rinunciate a tutte le pose artificiali. Fate muovere libe-

ramente i vostri modelli. Tutte le grandi fotografie sono oggi istantanee. Non permettete che la ragazza carina che state fotografando si riassetti i capelli...». Munkacsi lavorò per la «Berliner Illustrierte Zeitung» fino al 1934, quando accettò un'offerta di «Harper's Bazaar» trasferendosi per le solite ragioni politiche, in America. Le fotografie di Munkacsi mostrano giovani modelli che corrono o saltano, e che in questo modo esprimono la loro gioia di vivere e la loro naturalezza. Uno scopo che ancora non lo oppone a Hugo Erfurt, al quale nonostante tutto stava a cuore l'anima e le sue movenze...

Fin qui, per vie diverse, lo scopo era evidentemente tutto sommato lo stesso: una certa alleanza tra volto, corpo e anima. La vera opposizione a questa via della naturalezza del ritratto fotografico venne dal lavoro di Heinrich Hoffmann, il fotografo personale di Hitler e del regime nazista. Una frase del dittatore, riportata da Hoffmann a pp. 27 delle sue memorie apparse a Monaco di Baviera nel 1974, dichiara perfettamente l'ispirazione del suo committente. Hitler disse un giorno a Hoffmann, ancora agli inizi della loro amicizia: «Da Lei pretendo che non provi più a fotografarmi di suo iniziativa». L'avversione di Hitler per l'istantanea non potrebbe essere stata espressa in maniera più netta e categorica... E non avrebbe

potuto essere stata accolta meglio che da Hoffmann. Dai lavori fotografici di Hoffmann si vede che cosa Hitler e il suo fotografo si propossero: *il distacco aggressivo del volto dall'anima*. In un volume del 1933 dal titolo *Das braune Heer* (L'esercito in camicia bruna), che ebbe la prefazione di Hitler stesso, Hoffmann fissa una sorta di iconografia del ritratto «bruno». In evidenza consono al proprio capo e datore di lavoro (Hoffmann si arricchì non male) egli ritrae una serie di 8 volti di membri delle SA e il commento osservando che su di essi si trova «l'impronta della decisione» (pp. 34-35), l'impronta della freddezza e durezza di chi aveva patito nel proprio popolo le umiliazioni inflitte da borghesi e bolscevichi...

Di questa impronta di freddezza e durezza il capo dava con il suo volto l'esempio. I ritratti di Hitler offrono in effetti uno dei più notevoli esempi a nostra disposizione di aggressivo distacco del volto dall'anima, e per questo andrebbero inseriti in ogni museo fotografico. I ritratti di Hitler sono la messa in scena di un volto aggressivamente immobile. Le labbra sono serrate, i muscoli del viso tesi, lo sguardo fisso. Un'immobilità che deve naturalmente significare «purificazione» e «trasversamento di ogni esperienza», come ricorda la prefazio-

Un debito di pittura

DAVID BIDUSSA

«D a oggi la pittura è morta», aveva esclamato il 10 agosto 1839 (esattamente centocinquanta anni fa) il pittore Paul Delaroche uscendo dalla seduta comune dell'Accademia delle scienze e dell'Accademia delle belle arti durante la quale il grande scienziato François Arago, deputato dei Pirenei orientali e conoscente di Louis-Jacques Mandé Daguerre, aveva illustrato il procedimento del dagherrotipo.

La profezia non si è avverata. Ma i fotografi hanno sofferto per lungo tempo di un senso d'inerferiorità di fronte ai pittori, i soli capaci di esercitare a pieno una delle belle arti. Quest'impressione era tanto più diffusa in quanto numerosi pittori avevano depresso i pennelli per lavorare con l'apparecchio, ma, significativamente, non avevano la coscienza tranquilla. Il solo mezzo per riscattarsi sembrava essere quello di ottenere delle immagini che potessero reggere il raffronto coi quadri e perciò

trattare soggetti nobili ammessi dalle esposizioni e dalla critica ufficiale. È anche per questo motivo che a lungo, almeno per tutta la seconda metà dell'Ottocento, si ha ancora della fotografia un'immagine di «ancella infelice», di «mostro» che deve guadagnare in dignità, di prodotto privo di «cittadinanza». Una concezione che contrappone direttamente e antitetivamente fotografia e pittura e che considera al più il mezzo fotografico come un elemento esterno intervenuto per sconvolgere il corso della pittura. Convenzione, peraltro, da cui discenderebbe una radicata convinzione sulle trasformazioni della pittura e le sue tendenze: se è stata la fotografia ad adottare (o, ancor peggio, ad usurpare) la funzione rappresentativa della pittura, ecco allora spiegarsi la tendenza (ovvero l'obbligo) della pittura a farsi astratta.

Un'opinione divergente ha espresso uno storico, Peter Galassi, in un libro che arriva ora anche in Italia («Prima della fotografia. La pittura e l'in-

venzione della fotografia», edito da Bollati Boringhieri). Il problema che motiva Galassi è a partire da che cosa, e attraverso quale filo logico è possibile superare l'opposizione e individuare i nessi che permettono a fotografia e pittura di co-operare e non solo di co-esistere. La questione è dunque dove si trova il punto di connessione e cioè come si struttura quel canale *binuovico* tra due «visioni» spesso contrapposte e che il senso comune ha voluto, e tuttora spesso vuole, naturalmente e reciprocamente escludersi.

Galassi nella sua indagine tiene conto di un principio molto lontano da questo: a suo giudizio le radici della fotografia furono più vicine al mondo dell'arte che non a quello della tecnica. Più precisamente, «la fotografia non fu una creatura bastarda abbandonata dalla scienza sulle soglie dell'arte, ma una legittima erede della tradizione pittorica occi-

dentale». Per far questo Galassi avrebbe potuto procedere seguendo varie strade: per esempio quella di indagare il rapporto fra fotografia e pittura in quegli artisti che coltivano entrambe contemporaneamente. Ma così facendo sarebbe ancora rimasto all'interno di una richiesta di «legittimazione». Per questo motivo egli era obbligato a scegliere un altro criterio, estrinseco alle scelte personali, ma immediatamente inerente alla rappresentazione della pittura e della fotografia. Galassi individua questo criterio nella prospettiva lineare e nei suoi processi di trasformazione, ovvero tra un procedimento che presuma una visione dal particolare verso il tutto (che Galassi esemplifica nella famosa *Città ideale* della scuola di Pier Della Francesca e nella *Caccia* di Paolo Uccello) o quella che dal tutto individua un particolare (ed è il procedimento moderno che Galassi esemplifica nelle opere di Degas). La fotografia nasce solo in questo secondo modulo, cioè

spostando il cono visivo da un punto e concentrandolo su un aspetto che possa rinviare a una totalità. La fotografia, così, inverte il sistema prospettico rinascimentale (visione come base razionale per la produzione di immagini) e si colloca al suo opposto (trarre un'immagine dichiaratamente piatta partendo da una realtà che è tridimensionale). In questo senso Galassi individua non la contrapposizione, ma la *funzionalità* tra fotografia e pittura, laddove la prima può esprimere le sue potenzialità solo all'interno di quella trasformazione fondamentale nella strategia pittorica che ha alla sua base una tecnica di approssimazione al dipinto (lo schizzo) in una sua particolare funzione e accettazione. Approssimativamente si danno due categorie fondamentali di schizzo: 1) lo schizzo compositivo, che ha la funzione di tradurre la prima idea che il pittore ha di una composizione nella sua forma iniziale, soggetto a successive elaborazioni; 2) lo studio (*étude*) da un modello o dal vero

e che registra ciò che l'artista osserva. La fotografia per Galassi si avvicina a partire da questo secondo tipo di schizzo, in quanto nell'*étude*, registrazione della realtà, si determina quella strategia visiva capace di unificare ciò che è recepito dalla vista con quello che viene elaborato dalla mente. Negli schizzi di Constable, di Corot e dei loro contemporanei su cui Galassi costruisce il suo itinerario di scavo, finemente proposti in questo volume edito da Bollati Boringhieri, è certo l'elemento paesistico a prevalere, proprio per illustrare più direttamente del nesso tra studio e foto. Ma non solo. In questa concezione dell'arte, esplorativa più che didattica, ciò che Galassi indaga è l'emersione, più che di una scuola, di una nuova sintassi pittorica, fondamentalmente moderna, fatta di percezione immediate, sintotiche, e di forme discontinue e inusuali. È la sintassi di un'arte volta al singolare e al contingente, piuttosto che all'universale e all'immutabile. Una sintassi che appartiene anche alla fotografia.