



Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema
e della musica

Corso di Laurea Magistrale in
Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale

Titolo tesi

Il mito dell'oggettività fotografica
Idee e pratiche nella fotografia del XIX secolo

Relatore: Carlo Alberto Zotti Minici

Laureando: Paolo Signorato
Matr. 1242582

Anno Accademico
2020/2021

IL MITO DELL'OGGETTIVITÀ FOTOGRAFICA

Idee e pratiche nella fotografia
del XIX secolo

INDICE

	Introduzione	9
IL MITO DELL'OGGETTIVITÀ FOTOGRAFICA		
Capitolo 1	La referenza fotografica	17
Capitolo 2	Breve illustrazione del mito fotografico	25
Capitolo 3	L'invenzione, le prime idee e l'ambiente scientifico	29
Capitolo 4	L'invenzione e il suo contesto	43
PRATICHE FOTOGRAFICHE		
Capitolo 5	Le scienze e l'immagine meccanica	53
Capitolo 6	L'immagine alla scoperta del mondo	57
Capitolo 7	Fissare l'invisibile	75
Capitolo 8	Mostrare è dimostrare	93
UNA REALTÀ PIÙ COMPLESSA		
Capitolo 9	L'ideologia sottesa	113
Capitolo 10	Realtà e finzione	125
	Conclusione	147
	Bibliografia	151



INTRODUZIONE

Viviamo in un'epoca dove la fiducia e il rapporto verso ogni mezzo d'informazione è in una evidente crisi. Anche nel campo fotografico, da sempre associato ad una realtà di comunicazione credibile e veritiera, già dalla seconda metà del secolo scorso iniziano a diffondersi discorsi più critici, se non sfiduciati rispetto al *medium*. In prima linea tra gli autori che si esprimono più criticamente vi è indubbiamente Susan Sontag con il testo *Sulla fotografia*¹.

Una discussione sulla natura fotografica che resiste fervente tutt'ora, sviluppata in modo esponenziale negli ultimi decenni. Dibattito che continua data la complessità del rapporto realtà-fotografia, un legame piuttosto difficile, ricco di sfaccettature, non privo di contraddizioni e paradossi.

Fino dalla metà degli anni Settanta, quando iniziano ad essere sviluppati i primi prototipi di fotocamere digitali, ma soprattutto con l'inizio degli anni Ottanta quando la nuova tecnologia comincia a diffondersi tra il grande pubblico, iniziando a soppiantare la tecnologia analogica, si pone in primo piano una questione: ci si inizia ad interrogare sulla validità del nuovo mezzo.

Si formano schieramenti diversi, a favore e contro di chi sostiene una frattura tra la nuova e la passata generazione di strumenti. Lo scontro di opinioni ruota attorno ad una questione centrale, ossia il sospetto che

←
Eadweard Muybridge,
Crater of Volcano,
Quetzaltenango -
Guatemala, 1875

1

Publicato nel 1977 con il titolo originale *On Photography*.

il digitale elimini una caratteristica centrale della fotografia: l'affidabilità nella registrazione del reale, la sua *referenza*.

La discussione è acuita dal fatto che, negli stessi anni, la diffusione della nuova tecnologia è accompagnata dallo sviluppo dei primi *software* per la rielaborazione digitale dell'immagine. Fin dal principio, a seguito della nascita di questa nuova generazione di strumenti ottici e *software*, si è diffusa l'idea che la nuova tecnologia porti alla perdita della veridicità fotografica. Un concetto sollevato ripetutamente nelle discussioni riguardanti la cosiddetta *rivoluzione digitale*: il passaggio del *medium* fotografico dalla sua originale forma analogica alla nuova forma di registrazione digitale. Un cambio di paradigma enorme e fondamentale che porta con sé forti dubbi sulla continuità tra i mezzi e le sue funzioni.

Nel 1985, quando la *computer graphics* balbetta ancora, la *Whole Earth Review* già dichiara che "la fotografia come prova di qualsiasi cosa è morta". Certificati di decesso della "verità analogica" vengono autorevolmente firmati già nei primi anni Novanta, quando la tecnologia della manipolazione numerica è ancora nella sua infanzia e i suoi prodotti assai poco convincenti².

Ci si domanda se sia ancora possibile fidarsi della fotografia digitale come si faceva con quella analogica, ora che non esiste più un negativo da analizzare per controllare la autenticità dell'immagine finale.

Nella storia dell'immagine, il passaggio dall'analogico al digitale instaura una rottura che nel suo principio è equivalente all'arma atomica nella storia degli armamenti o alla manipolazione genetica della biologia. Da via d'accesso all'immateriale, l'immagine informatizzata diventa essa stessa immateriale, informazione quantificata, algoritmo, matrice di numeri modificabile a volontà e all'infinito tramite un'operazione di calcolo³.

Mentre una fotocamera analogica sfrutta una pellicola fotosensibile per la registrazione dell'immagine, una fotocamera digitale impiega un sensore. Questo dispositivo, grazie a dei fotosensori, è in grado di codificare il segnale luminoso che lo colpisce in informazioni binarie. Successivamente queste informazioni vengono memorizzate in documenti informatici, ossia immagini virtuali.

Un funzionamento che, come spiega chiaramente Claudio Marra nel suo testo *L'immagine infedele*, non è in realtà troppo distante dalla sensibilizzazione attraverso la luce dei sali d'argento sulla pellicola. La più importante differenza sta nel fatto che nel sensore digitale

manca quel processo di mantenimento e di memorizzazione della traccia di luce che invece caratterizza il tradizionale negativo fotografico. Una

2 Michele SMARGIASSI, *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Milano, Contrasto, 2015, p.16.

3 Regis DEBRAY, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Il castoro, 1999, in Angela MADESANI, *Storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2005, p.341.

volta effettuato il "conteggio" degli elettroni l'informazione viene infatti trasferita ad altri componenti della macchina e CCD torna, per così dire, "vergine", pronto a effettuare una nuova registrazione⁴.

L'accusa di astrazione e della perdita di contatto con il reale, mossa verso l'immagine fotografica digitale, si basa sul fatto che il suo meccanismo non produce più un prodotto materiale, una prova tangibile, come invece avviene per la tecnologia analogica. Non esiste più un negativo su cui è possibile osservare la grana o i segni lasciati dalla macchina sulla pellicola per individuare eventuali alterazioni. A ciò si lega il fatto che nella fotografia digitale, concretamente, non esiste più un originale; anche confrontando la prima immagine con le copie successive risulta praticamente impossibile dire quale sia stata riprodotta successivamente⁵.

A causa della modalità di registrazione numerica sul sensore e della sua immaterialità, l'immagine digitale prodotta è spesso accusata di non avere legami con la realtà esterna e a sua volta, la fotografia digitale è accusata di una perdita di oggettività.

Diversamente da queste visioni di rottura, esistono altre scuole di pensiero. Tom Gunning, ad esempio, sostiene che *digitale* e *rispetto per il referente* non siano termini che si escludono vicendevolmente. Il metodo di registrazione dell'immagine sulla superficie fotosensibile, analogica o digitale che sia, non cambia il risultato. L'autore afferma che la differenza che sussiste tra i due sta nel modo in cui l'informazione è catturata e archiviata. Ma non è una difformità che si può individuare con un semplice colpo d'occhio. La differenza tra un'immagine formata grazie all'azione chimica o tramite la sensibilizzazione di un sensore digitale non stravolge la forma visiva dell'immagine fotografica⁶. Il nuovo metodo di registrazione, quindi, non si allontana, almeno nell'aspetto, dal metodo tradizionale e non elimina necessariamente la referenza. Questo è il motivo per cui le fotografie create attraverso la registrazione su sensore possono continuare ad essere utilizzate per identificare i proprietari dei documenti d'identità e passaporti, continuando a mantenere la loro utilità come prove giudiziarie⁷.

Altri autori sono invece in accordo a considerare l'esistenza di una netta frattura tra i due metodi di registrazione, arrivando a sostenere che la tecnologia digitale abbia prodotto un processo di smaterializzazione inarrestabile. La fotografia non si iscrive più su di un materiale fisico come una pellicola, una lastra di vetro o di metallo o un foglio di carta. Con il digitale svanisce questa tangibilità, uno sviluppo che, come spiegato da Joan Fontcuberta nel suo *La foto(camera) di Pandora*, implica una conseguente perdita di credibilità, poiché

4 Claudio MARRA, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milano, Mondadori, 2006, p.54.

5 SMARGIASSI, *Un'autentica bugia ...* op. cit., pp.34-35.

6 Tom GUNNING, *What's the Point of an Index? or, Faking Photographs*, in «Nordicom Review», XXV, 1-2, 2004, p.39.

7 *Ivi*, pp.39-40.

la foto digitale è sempre “ritoccata”, o “processata”, visto che per essere visualizzata, dipende da un programma di trattamento dell’immagine [...]. La fotografia tradizionale era definita dalla nozione di traccia luminosa prodotta dalle apparenze visibili della realtà. Sistemi di sintesi digitale foto-realista hanno sostituito la nozione di traccia con una registrazione senza traccia che si perde in una spirale di mutamenti⁸.

La nuova tecnologia digitale ha messo in primo piano il problema della veridicità. Lo sviluppo di questo strumento visuale è stato «accolto con grande clamore come affermazione di una tecnologia che sembra fare della manipolazione e dunque della falsificazione e della menzogna, la sua arma migliore»⁹.

Una componente importante di questa sfiducia, come abbiamo già accennato, è la diffusione di *software* per la rielaborazione digitale dell’immagine. La facilità di modifica delle immagini appare come in forte contrasto con la “neutralità analogica”. La nuova modalità di registrazione e la simultanea possibilità di ritoccare l’immagine ha diffuso la convinzione che il nuovo *medium* sia un mezzo scivoloso, caratterizzato da una certa fluidità che permette alla fotografia una fuga dalla sua caratteristica fondamentale: il suo essere indice, traccia obbligata del reale, «contingenza assoluta», per usare le parole di Roland Barthes¹⁰. Tornando a Fontcuberta, il fotografo e teorico spagnolo sostiene che se anche la fotografia analogica poteva alterare le proprie immagini chimiche, lo poteva fare soltanto affidandosi «a un intervento esterno, a un intruso nel suo funzionamento tecnico (disegnatore, aerografo, colori, forbici ecc., ossia materiali e strumenti presi a prestito da un altro mezzo)»¹¹. I *software* per la modifica delle immagini sono quindi, secondo l’autore, uno strumento proprio del digitale, una sorta di appendice, una continuazione naturale e ovvia.

Una posizione apparentemente simile a quella sostenuta da Michele Smargiassi nel suo *Un’autentica bugia*, testo in cui afferma che la diffusione dei mezzi di modifica alla portata di tutti, grazie anche alla loro facilità d’uso, ha messo «alla portata di chiunque le pratiche negromantiche finora chiuse nelle camere oscure»¹². Diversamente però da Fontcuberta, Smargiassi non vede una spaccatura, una divisione netta tra analogico e digitale, ma al contrario mette a fuoco un’affinità tra le due forme. Una prossimità che si basa in un simile rapporto con la realtà. Il forte sospetto verso la tecnologia fotografica di nuova generazione, secondo l’autore, ha creato lo spunto per indagare e scavare più a fondo anche nella fotografia di analogica, permettendo di studiare con maggiore attenzione il *medium* tradizionale, evitando di cedere

8 Joan FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora*, Milano, Contrasto, 2010, p.11. Il testo di Fontcuberta è pubblicato nel 2010 con il titolo originale *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*.

9 MARRA, *L’immagine infedele ...* op. cit., pp.5-6.

10 Roland BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, p.6. Pubblicato nel 1980 con il titolo originale *La Chambre claire*.

11 FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora ...* op. cit., p.10.

12 SMARGIASSI, *Un’autentica bugia ...* op. cit., p.15.

alle consuetudini e alle convenzioni di pensiero che portano a leggere per contrasto il nuovo mezzo digitale, semplificando in modo troppo estremo entrambi i mezzi. L'acceso dibattito ha portato in alcuni casi ad estremizzare le considerazioni, finendo per dipingere la fotografia analogica come strumento depositario di una verità non discutibile, demonizzando la controparte come uno strumento capace soltanto di creare falsi.

Questa importante e complessa questione è ancora centrale e, nonostante la distanza temporale che ci separa dalla prima apparizione della tecnologia digitale nella fotografia, il dibattito non sembra ancora aver perso la sua forza. Una discussione da cui non appare ancora chiaramente nessun vincitore, ma che negli anni ha portato a sollevare una serie di questioni importanti, portando ad esplorare non solo la dimensione più vicina, ma allargando il campo alle zone limitrofe.

«La pratica di massa della manipolazione ha prodotto la consapevolezza di massa della manipolabilità»¹³.

Questa tesi vuole indagare una questione in qualche modo già venuta a galla in questo breve preambolo. Un argomento scaturito, come si è potuto constatare, proprio dai discorsi sulla rivoluzione digitale, ma che riguarda un aspetto se vogliamo laterale o di fondo a tutta la questione. I discorsi sul cambio di paradigma causato dalla rivoluzione digitale sembrano dipingere l'epoca pre-digitale come un'era dove l'informazione, almeno quella visiva data dalla fotografia analogica, era affidabile, radicata nella realtà, scevra da grandi dubbi.

Ma nemmeno l'immagine digitale, nonostante le incertezze, sembra completamente spogliata da una simile associazione con la verità. Il carattere testimoniale o documentale dell'immagine fotografica resiste tutt'ora, sebbene in una forma diversa.

Questa tesi nasce da una domanda, cresciuta negli anni di studio universitario. Come mai ci sentiamo traditi quando scopriamo che la fotografia che stiamo osservando non è "autentica"? Con questo aggettivo si vuole intendere tutta una serie di pratiche che in qualche modo allontanano l'immagine dalla sua qualità di testimone affidabile. «La reazione è di rigetto: la nostra fiducia è offesa, la nostra delusione è bruciante»¹⁴. Una reazione che sembra essere comune a tutti i generi e gli usi della rappresentazione fotografica, non soltanto verso la fotografia che si pone un intento documentario: la mia domanda è stata infatti sollevata non da questo tipo di applicazione, ma dallo studio della pratica di vari artisti che producevano le proprie opere unendo alla pratica fotografica "tradizionale", l'utilizzo di *software* per la manipolazione digitale dell'immagine.

Non soltanto la fotografia documentaria quindi, ma il *medium* fotografico nella sua interezza sembra aver stretto un patto con l'osservatore. Perché ci si sente traditi? Da dove nasce questo automatismo mentale che collega inevitabilmente foto e verità?

Se la fotografia digitale è vista con occhio sospetto per il suo allontanamento dal reale, per la sua fuga dalla rappresentazione del referente,

13 *Ibidem.*

14 *Ivi*, p.92.

quali sono le motivazioni, storiche e culturali che hanno portato in primo luogo a fidarsi dell'immagine prodotte tramite la fotografia? In quale contesto si è creata questa convinzione che pensa all'immagine fotografica come equivalente ad un testimone neutrale? Ed infine, si tratta di una reputazione veramente degna di fede?

Ciò che segue è un tentativo di rispondere a queste domande, concentrando l'attenzione sul XIX secolo, il periodo storico in cui vede la luce lo strumento fotografico e, come indicato da diversi autori contemporanei e dallo studio delle fonti dell'epoca, il periodo in cui è più saldo il pensiero che avvicina la fotografia alla verità.

IL MITO DELL'OGGETTIVITÀ FOTOGRAFICA

Capitolo 1

La referenza fotografica

«Ogni fotografia è un certificato di presenza»
Roland Barthes

Perché ci si sente traditi da una fotografia manipolata? O rovesciando la domanda, come mai ci si fida così profondamente della fotografia? Rispetto agli *medium* visivi, la fotografia è senza dubbio considerata la più votata alla rappresentazione del reale ed è anche la più creduta nell'affermazione della sua verità.

Come scrive Susan Sontag «una fotografia – qualunque fotografia – sembra avere con la realtà visibile un rapporto più puro, e quindi più preciso, di altri oggetti mimetici»¹.

John Berger spiega chiaramente quale sia la qualità della fotografia che porta ad essere differente dagli altri *medium*.

Il disegno è una traduzione. Vale a dire che ogni segno sulla carta è coscientemente riferito non solo al “modello” reale o immaginario, ma anche a ogni segno e spazio già tracciato sulla carta. Un'immagine disegnata o dipinta è intessuta dunque dall'energia [...] di innumerevoli giudizi. Ogni volta che un disegno evoca una figura, tutto in essa è mediato dalla coscienza. In un disegno un mela è *fatta* rotonda e sferica; in una foto, la rotondità e la luce e l'ombra della mela sono accolte come un dato di fatto².

Un dipinto o un disegno mostrano chiaramente l'interpretazione e l'azione del suo autore. L'immagine fotografica viene invece accettata come una verità corretta e neutrale, colta direttamente dall'esterno, senza filtri. Ciò dipende fortemente dalla conoscenza del processo fotografico, che ci informa di come sia legata, indubbiamente, alla realtà. Continua Berger:

Diversamente dal disegno, la fotografia non possiede un linguaggio. L'immagine fotografica è prodotta istantaneamente dal riflesso della luce [...] le fotografie forniscono informazioni senza avere un linguaggio proprio. Le foto non traducono dalle apparenze. Le citano³.

L'apparenza realistica del prodotto finale, l'aderenza al reale dell'immagine fotografica è ciò che crea la base per il rapporto tra fotografia e realtà, tra immagine e verità.

La fotografia non è una traduzione, ma l'impronta del reale, una traccia del soggetto, un'emanazione congelata dal fluire del reale. Queste sono alcune delle espressioni con cui spesso viene definito il funzionamento della fotografia, la caratteristica che la distingue dagli altri mezzi visivi: la referenzialità, la sua capacità mimetica. Una qualità che la lega indissolubilmente al reale, da cui non può mai sfuggire completamente.

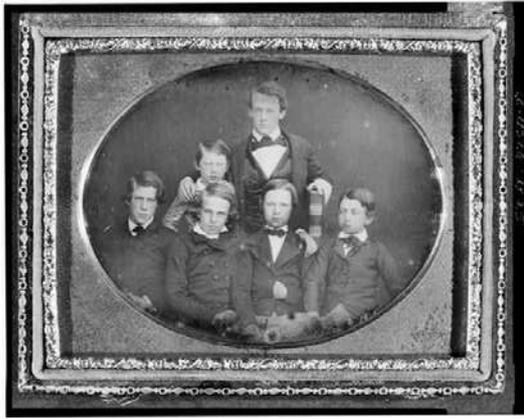
La luce arriva dal soggetto al sensore o alla pellicola attraversando l'obiettivo. L'energia luminosa sensibilizza la struttura fotosensibile andando a formare l'immagine del soggetto.

Il suo meccanismo di funzionamento non può catturare qualcosa che non sia reale, qualcosa che non sia stato presente nel momento dello

1 Susan SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004, p.6.

2 John BERGER, *Capire una fotografia*, Milano, Contrasto, 2014, p.91.

3 *Ivi*, p.92.



Fotografo non identificato,
William Cassidy Cattell,
holding large Bible, with
five page boys,
c. 1848-1860

che è stata posta dinanzi all'obbiettivo». Da questa qualità o esigenza tecnica, nasce una delle fondamentali associazioni del mezzo con la realtà. «Nella Fotografia [...] io non posso mai negare che *la cosa è stata là*. Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato. [...] Il nome del noema della Fotografia sarà quindi: "È stato"⁵».

Questa compresenza di realtà e passato, il fatto che quel soggetto o quell'azione sia stata presente, almeno per il momento dello scatto, davanti alla fotocamera, comporta una seconda interessante peculiarità, meno tangibile della prima, ma che si basa ugualmente sulla referenza. L'immagine fotografica, per la sua capacità di catturare il soggetto in modo così esatto, fedele e infallibile, rispetto ad un disegno o ad un dipinto, è caratterizzata da una capacità *magica*, per usare il termine adoperato da Susan Sontag. Secondo l'autrice «non è soltanto una



Fotografo non identificato,
Henry and William Pinkney
Rodgers,
c. 1840-1854

raffigurazione del suo soggetto, un omaggio ad esso. Ne è parte integrante, ne è un prolungamento, ed è un potente mezzo per acquisirlo, per assicurarsene il controllo»⁶.

Per tale motivo, ponendo l'attenzione sulla modalità di fruizione, la fotografia è associata profondamente al ricordo e all'immaginazione del singolo osservatore.

Si evidenzia uno statuto ambiguo della fotografia, legata, in modo quasi paradossale, al referente reale ma anche alla magia o all'immaginazione, se vogliamo chiamarla in altro modo.

La mimesi del suo soggetto, fa scattare un meccanismo nello spettatore, che non si comporta più come di fronte ad una rappresentazione normale. Non è più soltanto l'immagine nella sua forma o nella sua costruzione ad essere osservata, ma si è portati ad indagare il referente. Non avviene soltanto una lettura denotativa, ma si va oltre, più in profondità rispetto alla superficie, cercando il mondo oltre i bordi dell'immagine. Si è spinti a domandarsi cos'è rap-

4 BARTHES, *La camera chiara* ... op. cit., p.7.

5 *Ivi*, p.77, p.78.

6 SONTAG, *Sulla fotografia* ... op. cit., p.133.

presentato, le modalità con cui è avvenuto lo scatto, si tenta di immaginare il suo contesto. Se si ha familiarità con il contenuto si scavano i ricordi, si osservano i cambiamenti avvenuti; se si tratta di un ritratto si prova ad individuare o indovinare chi è il suo soggetto, l'età, l'epoca o la classe sociale a cui appartiene. Se le immagini mostrano scene concitate o violente si cerca di immaginare la dinamica dell'azione, gli stati d'animo di chi è coinvolto, perfino lo sgomento dei conoscenti delle vittime. Si tenta, a volte, di interpretare il movimento del soggetto nel momento precedente e successivo al frammento catturato, arrivando a giocare con la fantasia, fino a provare a immaginare l'aspetto nel tempo presente di ciò che è rappresentato nell'immagine⁷.

Questo comportamento è indotto dal fatto che l'immagine è solidamente e indubbiamente ancorata al reale, ma allo stesso tempo viene strappata da un ambiente molto più ricco di quello raccolto nel limitato spazio dell'inquadratura. Proprio perché viene isolata dal suo contesto e perché si è coscienti di ciò, si è spinti a fantasticare sulla realtà a cui apparteneva la particella isolata.



Mathew Brady o studio,
Roger S. Baldwin,
c. 1844-1860

Per quanto sia un'azione che può essere effettuata su qualsiasi fotografia, la facilità con cui questo automatismo mentale spinge ad immaginare, dipende dal modo in cui riverbera con il vissuto personale. Se l'immagine presenta qualche tipo di collegamento con il soggettivo che la osserva sarà molto più probabile che questi si lasci andare alla fantasia.

Barthes parla di questo aspetto nel suo testo già precedentemente citato, *La camera chiara*. Scrive del *punctum*, il particolare soggettivo di una fotografia che porta chi guarda a rimandi ulteriori, a volte slegati dalla stessa foto, spingendo l'immaginazione ad aggiungere qualcosa all'immagine. Il *punctum* è definito come il particolare che «trascina lo spettatore dalla sua cornice», spingendolo ad immaginare il fuori-

campo dell'inquadratura, fino a immaginare situazioni poco realistiche⁸. Barthes ne parla in modo approfondito nella seconda parte del testo, dove dedica una porzione dello scritto al ricordo della madre da poco deceduta e al rapporto con la sua immagine bidimensionale. Le immagini non lo aiutano a ricordare perché la riconosce soltanto in pezzi. *Ritrova* la madre in una sola fotografia in cui lei è una piccola bambina di cinque anni. Una fotografia molto personale in cui ritrova il pieno ricordo della madre, una fotografia che però decide di non pubblicare, chiarendo che non avrebbe alcuno interesse per lo spettatore, perché si tratta di un ritratto che ha significato solo nell'intimo legame che ha per il figlio e il suo ricordo.

Io non posso mostrare la Foto del Giardino d'Inverno. Essa non esiste che per

7 GUNNING, *What's the Point ...* op. cit., p.46.

8 BARTHES, *La camera chiara ...* op. cit., pp.59-60.

me. Per voi, non sarebbe altro che una foto indifferente, una delle mille manifestazioni del “qualunque” [...] tutt'al più potrebbe interessare il vostro *studium*: epoca, vestiti, fotogenia; ma per voi, in essa non vi sarebbe nessuna ferita⁹.

La fotografia per Barthes è sempre un'emanazione del suo referente, ma può essere anche di più: una *reliquia*. Questo è il termine che viene utilizzato da Claudio Marra per evidenziare la forza dell'immagine fotografica, la sua qualità *magica* di catturare il soggetto stesso all'interno dell'immagine bidimensionale.

Una qualità che si evidenzia con soggetti particolari, come abbiamo visto, soprattutto ritratti di persone care, o più in generale immagini che si legano ad un immaginario passato ma ricco di nostalgia dell'osservatore; più evidente nel caso si tratti di soggetti che non sono più raggiungibili, come persone scomparse (questo è il caso preso ad esempio anche dall'autore italiano), o luoghi irrimediabilmente trasformati dal tempo. Per Marra questa è una *convinzione culturale* ancora viva e vegeta, che rende la fotografia più efficace e più desiderabile di qualsiasi altra rappresentazione. La fotografia è il *medium* perfetto per il ricordo.

Ritorniamo perciò ad un punto espresso in precedenza: rispetto, ad esempio, ad un ritratto a matita o ad un dipinto, la fotografia ha una caratteristica di intimità maggiore con il soggetto. Questo perché si tratterebbe non di un'immagine tradotta dalla mano di un artista, ma di «un'emanazione diretta del soggetto»; perciò possedere un ritratto fotografico di una persona sarebbe come possedere una parte della stessa¹⁰. Questa è la sensazione immediata, istintuale, che si ha guardando una fotografia. Una convenzione culturale che porta a concepire l'immagine come più della sola rappresentazione, più di un vuoto simulacro o di un'ombra del soggetto.



Henry Fox Talbot, *The Ladder*, 1844

Se il sospetto contro la fotografia digitale è così profondo è a causa della grave accusa che le viene rivolta. La possibilità o, per altri autori, la certezza della manipolazione viene considerata un tradimento del linguaggio fondamentale del *medium* fotografico.

La fotografia, o sarebbe forse meglio dire, l'idea che si ha della fotografia, è quello di un *medium* che «non inventa; essa è l'autenticazione stessa [...]». Ogni fotografia è un certificato di presenza¹¹.

Vedere un oggetto in una fotografia prova che quell'oggetto esiste o perlomeno è esistito. È la conoscenza del meccanismo di scatto e di creazione dell'immagine che lo attesta.

Se non sapessimo come si fa una fotografia, la scala fotografata da Talbot e quella dipinta da un miniaturista medievale avrebbero per noi lo stesso valore.

9 *Ivi*, p.75.

10 MARRA, *L'immagine infedele ...* op. cit., p.159.

11 BARTHES, *La camera chiara ...* op. cit., p. 87.

Invece, avendola vista in fotografia, *sappiamo* che la scala di Talbot è esistita veramente, non è una scala, ideale, è proprio *quella scala lì* [...] potremmo giurare¹².

La rivoluzione digitale ha messo in primo piano proprio la questione della referenza fotografica che, a causa delle possibilità tecnologiche, potrebbe andare perduta. L'immagine catturata potrebbe non essere più il "reale", la presenza che si osserva potrebbe non avere quell'aspetto o addirittura non essere mai stata presente di fronte all'obiettivo, in quel determinato momento. Questo è il motivo per cui si parla di fotografia digitale come di un nuovo *medium* che non presenta più le caratteristiche sostanziali e distintive della fotografia tradizionale: il mezzo diventa scivoloso e perciò non ci può più essere fiducia cieca. Ma siamo certi che il problema sia una questione che riguarda soltanto lo strumento digitale?

Si parla della questione in termini netti, sicuri ma forse troppo semplificati. La questione del rapporto tra realtà e fotografia è un argomento problematico, molto complesso e di lungo corso, che si è visto, si muove tra una convinzione culturale e una sicurezza indubitabile data dalla conoscenza del funzionamento meccanico ma che si arricchisce dell'intervento immaginativo soggettivo che ne scruta le forme, facendo filtrare nella rappresentazione la propria personale visione. Ma per il momento lasciamoci alle spalle questi dubbi e continuiamo a osservare il *medium* nelle sue complesse dinamiche.

Capitolo 2

Breve illustrazione del mito fotografico

Come si è potuto osservare nel capitolo precedente, vari teorici parlano molto frequentemente del funzionamento della fotocamera. Il particolare meccanismo di cattura della luce permette la creazione di immagini realistiche e mimetiche. Per questa ragione la fotografia è spesso associata alla capacità di attestare la verità.

Una convinzione, un *mito fotografico* sviluppato fin dalle origini dello strumento, poi finito per diventare una caratteristica fondamentale associata al *medium*, e tuttora, in parte, creduto. Il mito porta la fotografia ad essere riconosciuta come un *medium* oggettivo, capace di fornire una conoscenza perfetta, pura, scevra da implicazioni ideologiche o altro tipo di inquinamento: un «semplice riflesso meccanico della realtà»¹. Ovviamente un'affermazione così forte e se vogliamo anche ingenua, non si è mantenuta inalterata fino ai nostri giorni in questa sua forma così audace. Si è trasformata dalla sua origine ottocentesca, in parte alterata dallo sviluppo tecnologico e dalla nascita di nuovi campi di utilizzo, adattata alle nuove riflessioni teoriche. Ma è resistita, in una forma più recondita e sotterranea, passando inosservata nei decenni e per questo motivo raramente messa sotto esame o criticata. Il dibattito sull'affermazione della verità, nello scontro tra fotografia analogica e fotografia digitale, ne è un esempio eloquente.

Il mito fotografico celebra la straordinarietà di alcune caratteristiche della fotografia, specificamente legate al suo essere uno strumento meccanico.

La prima è la capacità della fotocamera di catturare una scena in modo autonomo, fondamentalmente escludendo l'intervento umano. Una capacità che viene celebrata fin dai primi esperimenti, ancor prima della sua nascita ufficiale, come la sua qualità più importante, in evidente rottura con la pratica umana, sia in campo artistico, che in campo scientifico. In quanto meccanico, lo strumento era percepito come non suscettibile a errori o alla pigrizia.

La seconda qualità che viene esaltata è la sua potenza di osservazione. L'occhio meccanico è in grado di catturare in modo permanente l'immagine, escludendola dal flusso continuo del tempo. Il frammento è inoltre caratterizzato da una nitidezza straordinaria, carico di numerosi e minutissimi dettagli che nella quotidiana percezione umana sfuggirebbero all'osservatore.

Oliver Wendell Holmes, a circa due decenni dalla nascita dello strumento, descrive così una stereoscopia scattata ad una folla di persone che si muove lungo una trafficata strada di Broadway:

Sotto i nostri occhi si materializza la leggenda orientale della città pietrificata [...]. Ogni piede è fissato nel suo movimento con una repentinità tale da sembrare fermo. In una, ci sorprendiamo della lunghezza della falcata; in un'altra, la curva del ginocchio [...].

In questa immagine centinaia di oggetti potrebbero essere riconosciuti dai loro legittimi proprietari perfino in tribunale².

1 FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora ...* op. cit., p.8.

2 Oliver Wendell HOLMES, *Sun Painting and Sun Sculpture*, «Atlantic Monthly», IIX, 1861, pp.13-29, in Giovanni FIORENTINO, *Il flaneur e lo spettatore*,

Strettamente legata a questa capacità e alla precedente, viene esaltata anche la velocità con cui essa opera, sempre in esplicito contrasto con l'attività rappresentativa umana.

La somma di queste caratteristiche, qui solo brevemente elencate, va a costruire l'idea di una ulteriore e fondamentale qualità, che fungerà da principale fondamento per la costruzione del mito: l'*obiettività fotografica*.

Grazie a queste capacità la fotografia si offrì come un ottimo strumento di lavoro e di ricerca. Come suggerito da Baudelaire, nella sua invettiva contro la fotografia, scritta vent'anni dopo la nascita ufficiale dello strumento, lo scopo per cui inizialmente verrà sfruttata sarà come mezzo di registrazione, di archiviazione e strumento per copiare documenti di varia natura, «il segretario e il taccuino di chiunque abbia bisogno nella propria professione di un'assoluta esattezza materiale». La fotografia venne sfruttata come «ancella delle scienze e delle arti», un compito che le si addice e che svolge efficacemente, proprio per la sua capacità di riproduttrice perfetta³.

Venne anche suggerito l'utilizzo nella pratica artistica, ma anche in questo caso, almeno per i primi tempi, il suo impiego sarà quello di mezzo ad uso strumentale degli artisti. Come propose François Arago nel suo discorso di presentazione dell'invenzione di Daguerre alla Camera dei Deputati nella Parigi del 1839:

Disegnatori e pittori, anche i più abili, troveranno in questa perfetta riproduzione della natura un costante oggetto di osservazione. Dall'altro lato, questo procedimento offrirà loro un facile e veloce metodo per creare collezioni di schizzi e disegni, che non potrebbero procurarsi se non con dispendio di tempo e fatica nel farli a mano, e in questo caso essi sarebbero molto meno perfetti⁴.

Milano, FrancoAngeli, 2014, pp.72-73.

3 Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, «Revue Française», 1859, in Giuseppe GUGLIELMI ed Ezio RAIMONDI, *Il pubblico moderno e la fotografia*, in «Scritti sull'arte», Torino, Einaudi, 1981, in FIORENTINO, *Il flâneur e lo spettatore ...* op. cit., p.47.

4 François-Dominique ARAGO, *Bill Presented to the Chamber of Deputies*, 15 giugno 1839, in Louis-Jacques Mandé DAGUERRE, *An Historical and Descriptive Account of the Various Processes of the Daguerreotype and the Diorama*, London, McLean, 1839, in Vicki GOLDBERG, *Photography in Print*, New York, Simon and Schuster, 1981, in Roberta VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Milano, Mondadori, 2008, p.22.

Capitolo 3

L'invenzione,
le prime idee e
l'ambiente
scientifico

È un clima fervido, ricchissimo di invenzioni, quello che si sviluppa per il mondo occidentale nell'Ottocento. Un secolo dove nascono moltissimi strumenti innovativi, che ancora oggi segnano in un modo o nell'altro, l'esistenza quotidiana.

In campo medico e farmaceutico si scoprono e si sviluppano i composti anestetici, utilizzati per le operazioni chirurgiche e per alleviare il dolore del parto, tra i più utilizzati vi sono il cloroformio e l'etere. Sempre in area medica, nel 1895 viene ufficialmente comunicata la scoperta dei raggi X. Capaci di penetrare e rendere visibile l'interno dei tessuti, i raggi vennero sfruttati per l'esplorazione della struttura corporea. L'esplorazione non avvenne soltanto sui corpi, ma si espanse a gran parte del globo terrestre.

Con l'Ottocento e le sue innovazioni il mondo diventa più accessibile. Più facilmente percorribile grazie ad un sostanziale raddoppio dei chilometri di strade presenti in Europa¹. Fiorisce con l'inizio del secolo anche la rete ferroviaria che nasce prima nel Regno Unito ma che in breve tempo collega anche tutta l'Europa continentale. Dagli anni Venti non solo le merci, come il carbone viaggeranno su rotaia, ma anche i primi passeggeri.

Oltre ai treni, a metà secolo si cominciano ad utilizzare le prime navi a vapore, che affiancando i velieri, con la loro rapidità nelle brevi distanze permettono un più rapido collegamento commerciale tra i poli mercantili.

Grazie a queste straordinarie innovazioni, sia via terra che via mare, vengono facilitati gli spostamenti per esploratori e missionari europei, favorendo così una massiccia operazione di perlustrazione e conoscenza del globo. Grazie anche all'innovazione della tecnologia bellica si intensifica l'azione di colonizzazione delle terre distanti dall'Europa. Con l'invenzione della dinamite, Alfred Nobel riesce a rimpiazzare la problematica nitroglicerina con una sostanza più sicura. Mescolato alla sabbia fossile l'esplosivo viene reso più stabile e meno pronò a causare i numerosi incidenti che avevano portato il Belgio a vietare il suo utilizzo nelle miniere².

Il bisogno di spostamenti più rapidi e agevoli porta all'alterazione dei territori come mai prima era accaduto: il caso più esemplare è l'apertura del canale di Suez; inaugurato finalmente nel 1869, dopo dieci anni di lavori di scavo.

Per le stesse motivazioni si sviluppano nuove tecnologie in grado di assottigliare, almeno virtualmente, le distanze: prima con il telegrafo, inventato sul finire del secolo precedente, poi con il telefono. Grazie all'invenzione della lampadina elettrica, inventata da Thomas Alva Edison, si arriva perfino a "modificare" la durata della giornata grazie all'illuminazione artificiale, capace di rischiarare le strade delle sempre crescenti aree urbane.

Verso il concludersi del secolo «mentre nasce il consumo di massa, na-

1 Alberto Mario BANTI, *L'età contemporanea. Dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*, Bari, Laterza, 2009, p.200-203.

2 Italo ZANNIER, *Verso l'invisibile. La fotografia, tra eventi, invenzioni e scoperte nel XIX secolo*, Macerata, Quinlan, 2016, p.39.

sce pure il *divertimento di massa*»³. Si leggono i quotidiani o le riviste illustrate, che incontrano il gusto del pubblico grazie al prezzo basso ma soprattutto per la ricchezza di immagini e illustrazioni. Infine, il cinema diventa uno dei passatempi preferiti del pubblico, arrivando a rivaleggiare con i tradizionali divertimenti, tra i quali il teatro. Nato in conclusione del secolo, le sale inizieranno a diffondersi in modo importante nel primo decennio del Novecento.

L'enorme sviluppo coinvolge anche la sfera scientifica.

Mentre l'Europa vede la nascita di molte società dotte e la diffusione delle pubblicazioni scientifiche, i musei di storia naturale, i planetari, i giardini botanici e le esposizioni universali mettono le conoscenze scientifiche alla portata del grande pubblico. I primi passi della fotografia coincidono con questo cambiamento dell'organizzazione sociale delle scienze⁴.

La fotografia nasce e si sviluppa in questo campo, «in ambito empirico-scientifico, figlia della cultura inventiva a cavallo fra Settecento e Ottocento»⁵.

La nascita della fotografia ha una storia complessa poiché venne sviluppata in diverse varianti, in tempi paralleli, da altrettanti inventori e sperimentatori. Per questo motivo non è difficile indicare un singolo padre della fotografia, nonostante l'invenzione sia stata ufficialmente attribuita a Daguerre. I padri sono molti perché le *fotografie* sono molte. Ma le molteplici tecniche hanno tutte una cosa in comune.

La scintilla che fa nascere la fotografia è l'idea di porre dentro la *camera obscura* un supporto trattato con una sostanza fotosensibile cosicché l'immagine portata dalla luce vi rimanga impressa: i due filoni di studio, quello fisico e quello chimico, rimasti divisi per alcuni secoli, si uniscono improvvisamente⁶.

Scienziati, inventori, studiosi si affannano e collaborano per comprendere il modo per fissare l'immagine e successivamente utilizzeranno questo nuovo, strabiliante strumento, per metterlo al servizio della conoscenza.

Thomas Wedgwood, Humphry Davy, Joseph Nicéphore Niépce, Louis Daguerre, Henry Fox Talbot, Hippolyte Bayard sono alcuni nomi, i principali associati alla nascita della fotografia.

Scienziati, inventori, studiosi, si è detto, ma non solo, anche uomini d'affari e di spettacolo prendono parte alla ricerca della soluzione corretta per fissare le immagini. Come Louis Daguerre, scenografo dell'Opéra di Parigi e inventore dello spettacolare Diorama, «un particolare tipo di spettacolo che, attraverso un sapiente gioco di luci, riusciva a creare l'illusione della realtà, suscitando stupore fra un pubblico an-

3 BANTI, *L'età contemporanea ...* op. cit., p.415.

4 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in André GUNTHERT e Michel POIVERT (a cura di), *Storia della fotografia*, Milano, Electa, 2008, p.140.

5 MADESANI, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.3.

6 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., pp.16-17.

cora molto ingenuo [...] considerato una sorta di cinema *ante litteram*»⁷. Proprio lo scenografo, grazie all'iniziale collaborazione con Nicéphore Niépce, di cui era diventato socio nel 1829, riuscirà a migliorare ed aggiustare il procedimento eliografico fino ad arrivare a sviluppare il proprio procedimento, che prenderà il suo nome⁸.

Anche se è associato con l'invenzione della fotografia, il dagherrotipo è un procedimento molto distante da ciò che si associa alla fotografia analogica. Il dagherrotipo non produce un negativo da cui poter stampare un'immagine positiva. L'immagine formata sulla lastra è un oggetto unico, non riproducibile. Inoltre, l'orientamento del soggetto risulta invertito, come l'immagine in uno specchio.

Il dagherrotipo nasce grazie ad

una reazione fotochimica realizzata all'interno di un'imponente camera oscura di legno, l'immagine, rivelata dai vapori di mercurio, appare in bianco e nero su una lastra di metallo – rame o peltro – lucidata in precedenza fino a luccicare. L'oggetto deve essere leggermente inclinato allo scopo di trovare l'angolazione giusta affinché il luccichio scompaia; a quel punto appare correttamente l'immagine, composta di particelle fini di sali d'argento che possono dissolversi al minimo sfregamento. [...] Oggetto fragile, della dimensione massima di 20 x 15 centimetri (formato lastra intera), il dagherrotipo offre tuttavia definizione, precisione e nitidezza eccezionali⁹.

Un'immagine che date queste caratteristiche permetteva all'osservatore di perdersi nei suoi dettagli, precisi in ogni parte dell'immagine. Que-



Louis Daguerre, *Nature morte avec statue de Jupiter tonnant*, 1839

sta qualità, unita alla lucentezza del supporto, dava la possibilità di esplorare in ogni minima parte la scena, operazione che dava all'osservatore un certo «godimento visivo»¹⁰. Motivo per cui, per facilitare l'azione, spesso si sfruttavano lenti d'ingrandimento, per non perdere nessun segreto dell'immagine. Secondo Federica Muzzarelli, proprio questa piacevole possibilità permise il grande e immediato successo del dagherrotipo tra il pubblico.

Il primo dagherrotipo fu creato nel 1837. L'invenzione venne presentata, due anni più tardi, all'*Académie des Sciences* e successivamente i diritti sull'invenzione furono acquisiti dal governo francese, anche grazie all'aiuto di François Arago che presentò l'invenzione di Daguerre alla Camera dei Deputati¹¹.

7 MADESANI, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.3.

8 Riporto qui i nomi delle invenzioni nella lingua originale: la tecnica di Niépce è denominata *héliographie*. L'invenzione di Daguerre è chiamata *daguerréotype*.

9 Paul-Louis ROUBERT e François BRUNET, capitolo: *La generazione del dagherrotipo*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.14.

10 Federica MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 2014, p.24.

11 MADESANI, *Storia della fotografia ...* op. cit., pp.3-4.

Lo stesso Arago, oltre ad essere un deputato del parlamento francese era uno scienziato. Matematico, fisico, astronomo, nonché segretario dell'*Académie des Sciences*.

Il suo scopo nel presentare l'invenzione dello scenografo francese all'accademia era quello di «rendere credibile il dagherrotipo, facendo passare Daguerre dalla condizione di artista a quella di inventore, aprendo nel contempo la strada all'acquisizione del dagherrotipo da parte del governo per tutelare l'interesse collettivo»¹². Secondo gli studiosi Paul-Louis Roubert e François Brunet, la spinta di Arago per l'acquisizione del nuovo strumento da parte del governo francese può essere spiegata per il fatto che lo scienziato aveva intuito l'utilità dello strumento per l'analisi della luce; per le caratteristiche di precisione, rapidità e affidabilità, lo strumento sarebbe stato capace di rivoluzionare lo studio scientifico.

La fotografia nasce e si sviluppa in questa dimensione scientifica, ma reciprocamente la stessa ricerca scientifica verrà aiutata e avvalorata dalla fotografia.

Come si potrà osservare più avanti, la fotografia diventerà uno strumento utilizzato in modo così frequente da diventare indispensabile in moltissime aree della ricerca scientifica.

È anche grazie a questo doppio filo che lega fotografia e scienza, grazie alla sua «genealogia tecnico-scientifica», che germina l'idea di *medium* capace di fornire una conoscenza oggettiva sulla realtà: nello stesso campo dove si origina la fotografia, si svilupperà anche il mito che l'accompagna¹³.

Il XIX secolo è caratterizzato da un costante flusso di ricerche, di nuove scoperte e da un rapido e continuo sviluppo tecnico. Nascono e si sviluppano molteplici tecniche fotografiche che presentano caratteristiche a loro volta molto differenti. Il mezzo fotografico nei primi decenni dopo la sua nascita, ancora in fase embrionale, è ancora un mezzo fragile e inaffidabile. Ma nonostante la laboriosità, l'iniziale incapacità di catturare il movimento e la mancanza di colore – incapacità che sarà risolta soltanto molto decenni dopo –, nonostante tutti questi difetti, fin dai primissimi momenti di vita l'immagine fotografica venne celebrata per la sua imparzialità e la sua autorità nel cogliere la realtà in modo freddo e neutrale.

Per comprendere il senso e la portata dell'avvento della fotografia bisogna considerare il rapporto che gli uomini di quel tempo avevano con l'immagine: fino ad allora (fatta eccezione per le registrazioni attraverso la *camera obscura*, che pure non erano fissate) l'immagine era stata un'icona e non un indice, una traccia di qualcosa. Si poneva dunque ora la necessità di fermare, di registrare e di analizzare in maniera oggettiva¹⁴.

Con lo sviluppo di discipline scientifiche specifiche e separate, la foto-

12 Paul-Louis ROUBERT e François BRUNET, capitolo: *La generazione del dagherrotipo*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.15.

13 FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora ... op. cit.*, p.8.

14 MADESANI, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.3.

grafia, nel pensiero ottocentesco, diventò il mezzo perfetto per l'osservazione scientifica. In grado di fornire conoscenza e prove misurabili e durature, per mezzo di un «procedimento diretto, trasparente, oggettivo [...]». Si riteneva, infatti, che riproducesse i dati della natura in modo tale che lo scienziato potesse analizzarli»¹⁵.

Il mito dell'oggettività dello strumento fotografico, costruito sulla referenza, sulla potenza fotografica e le idee di automatismo del mezzo, compiano proprio qui, accompagnando fin dalla nascita il *medium*. Questo aspetto di oggettività, e quindi applicabilità scientifica, è presente fin dalle prime descrizioni dei mezzi fotografici, nei giornali e nelle pubblicità e in particolare nelle prime riflessioni degli stessi inventori. Un'idea espressa già dai nomi con cui vengono chiamate le varie invenzioni. Scrive Susan Sontag: «i primi fotografi parlavano come se la macchina fotografica fosse stata soltanto una copiatrice; come se, anche se erano le persone che la facevano funzionare, fosse la macchina stessa a vedere»¹⁶. Viene celebrato il meccanismo automatico, in grado di escludere la partecipazione umana e quindi il problema della soggettività dalla generazione del documento visivo.

Un'idea che suona abbastanza controintuitiva se si immagina la quantità di operazioni "umane" necessarie alla sola preparazione dello strumento per lo scatto. Una manualità che doveva risultare piuttosto evidente, in particolare in un'epoca dove la sperimentazione e l'esecuzione di molteplici tentativi era necessaria per ottenere un'immagine soddisfacente. Un'epoca dove non esistevano ancora metodi delineati, o pellicole pronte all'uso o automatismi che potevano permettere una rapidità o una certa spontaneità nelle operazioni del fotografo. I proto-fotografi dovevano organizzare tutte le fasi manualmente e in maniera pienamente intenzionale in previsione dello scatto, partendo dalla preparazione delle sostanze per sensibilizzare la lastra, fino al processo di sviluppo dei negativi in camera oscura. Il calcolo dell'esposizione, la messa a fuoco, la composizione dell'immagine, ma anche la sola scelta del soggetto erano tutti passaggi che necessitavano la partecipazione, il lavoro e il tempo dell'operatore umano. Ma non fu così, questa componente venne sostanzialmente ignorata, attribuendo invece grandissima importanza al mezzo meccanico e alla sua indipendenza dall'uomo. Nel discorso ufficiale di Arago, nel quale presentava il dagherrotipo alla Camera dei Deputati, il linguaggio utilizzato rivela in modo eloquente quali fossero le caratteristiche salienti del mezzo per il pensiero dell'epoca. Lo scienziato elogiava la precisione assoluta dello strumento, parlando di *perfetta riproduzione della natura*. Un procedimento più veloce e più preciso rispetto all'attività umana, tramite cui, attraverso un'esposizione di quattro o cinque minuti,

www

gli oggetti conservano il loro disegno matematico nei suoi più minuti dettagli, e nei quali gli effetti della prospettiva lineare, e della diminuzione delle ombre generata dalla prospettiva aerea sono resi a un grado di bellezza

15 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.140.

16 SONTAG, *Sulla fotografia ... op. cit.*, p.76.

che non ha precedenti¹⁷.

Ciò che più sorprende è il fatto che Arago descriva le capacità di precisione e di bellezza, mettendole in contrasto con l'operazione umana. La fotografia era pensata come un dispositivo per agevolare i lavori del «viaggiatore, l'archeologo, il naturalista», compiti che necessitano di una riproduzione viva nel proprio lavoro. La fotografia, secondo Arago, poteva superare gli inconvenienti dell'operazione manuale «senza far ricorso alla mano di nessuno», lasciando che le «figure [fossero] tracciate dalla natura stessa»¹⁸.

Non si tratta affatto di una descrizione eccezionale o singolare, tutt'altro. Anche altre narrazioni dell'epoca sottolineano frequentemente le stesse caratteristiche, dimostrando di fatto di essere un pensiero diffuso.

Lo stesso Daguerre parla della sua invenzione in termini simili: il dagherrotipo è una «riproduzione spontanea delle immagini della natura ricevute nella camera oscura»¹⁹.

Ma non soltanto chi è coinvolto direttamente parla dell'invenzione in questo modo. La «Gazette de France», il 6 gennaio 1839, descrive la scoperta di Daguerre come «il modo di fissare le immagini che si dipingono da sole dentro una camera oscura», riprendendo forse le parole dello stesso inventore²⁰.

Tra il pubblico strabiliato dall'invenzione vi sono anche molti personaggi illustri, che a loro volta esprimono l'eccezionalità dell'immagine. Lo scrittore e critico d'arte inglese John Ruskin scrive del dagherrotipo: «è proprio quasi la stessa cosa che portarsi via il palazzo stesso; si vede ogni frammento di pietra ed ogni macchia, e naturalmente non v'è alcun errore riguardo alle *proporzioni*»²¹. La stessa tecnica è descritta anche dallo scrittore e poeta americano Edgar Allan Poe con queste parole:

In verità la lastra dagherrotipica è infinitamente (usiamo questo termine con cognizione di causa), *infinitamente* più accurata nella rappresentazione di qualunque dipinto realizzato dalla mano umana. Se esaminiamo un'opera d'arte normale per mezzo di un potente microscopio, ogni traccia di somiglianza con la natura sparirà – ma l'analisi più ravvicinata del disegno creato dalla luce rivela solo un vero ancora più assoluto, una ancora più perfetta identità di aspetto con le cose rappresentate. Le variazioni d'ombra e le gradazioni sia della prospettiva lineare che di quella aerea sono quelle del vero stesso nell'altezza della sua perfezione²².

Già prima di Daguerre, il suo socio Niépce Nicéphore parlava della sua

17 François-Dominique ARAGO, *Bill Presented to the Chamber of Deputies ...* in VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., p.22.

18 *Ibiem.*

19 *Ivi*, p.21.

20 MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico...* op. cit., pp.24-25.

21 Paolo COSTANTINI e Italo ZANNIER (a cura di), *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, Firenze, Venezia, Alinari, Arsenale, 1986, p.12.

22 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., p.24.

invenzione in termini molto simili. Aveva nominato la sua invenzione *eliografia*, cioè scrittura solare o scrittura del sole²³. Un nome che comportava simili e rilevanti implicazioni a quelle che si sono appena lette riguardo al dagherrotipo. L'immagine era trattata come la riproduzione spontanea della realtà, in grado di agire senza la mediazione dell'uomo. Lo stesso Niépce la descriveva così:



Nicéphore Niépce, *Vue de la fenêtre du domaine du Gras*, 1827

La scoperta che ho fatta, e che indico col nome di *eliografia*, consiste nel riprodurre *spontaneamente*, mediante l'azione della luce colle digradazioni di tinte dal nero al bianco, le immagini ricevute nella camera oscura²⁴.

Un altro termine coniato in questo periodo è il termine *fotografia*, o nella lingua originale *photography*, inventato da Sir John Herschel.

Un vocabolo oggi è diventato un termine ombrello, che racchiude tutte le molteplici tecniche fotografiche, ma coniato all'epoca da Herschel per descrivere l'invenzione di Talbot, distinguendola dall'invenzione di Daguerre²⁵.

Il significato è simile a quello precedente, è un termine composto da due parole: luce e scrittura, significa perciò *scrittura con la luce*. Allo stesso Herschel è dato credito di aver coniato altri termini di uso comune come *positivo*, *negativo* e *istantanea*²⁶.

Il caso più eloquente in questo elenco di invenzioni e denominazioni è probabilmente quello riguardante Henry Fox Talbot. Filologo e archeologo, fu anche inventore e chimico, noto ai più per aver inventato il *calotipo*²⁷.

Come racconta l'inventore inglese in *The Pencil of Nature*, la calotipia nacque da un'idea avuta in Italia, mentre era sulle rive del lago di Como cercava di abbozzare dei disegni tramite lo strumento della *camera lucida*. Uno strumento che, tramite l'azione di un prisma, permette di sovrapporre, nella visione del disegnatore, la scena da ritrarre e i segni tracciati sul foglio. In questo modo l'artista è in grado di "ricalcare" la proiezione, permettendo di tracciare rapidamente e senza errori la prospettiva e le proporzioni delle figure.

Nonostante l'aiuto dello strumento, per Talbot i risultati rimanevano deludenti. Fallito questo primo metodo, decise di tentare con un secondo strumento: la camera oscura, sfruttando la proiezione che si formava all'interno dello strumento per seguirne i contorni con una matita su un foglio. Anche questo metodo si dimostrò poco efficace, ma diede

23 SONTAG, *Sulla fotografia ...* op. cit., p.137.

24 Luigi FIGUIER, *Sposizione e storia delle principali scoperte scientifiche moderne*, Venezia, Grimaldo, 1855, in Italo ZANNIER, *Storia e tecnica della fotografia*, Milano, Hoepli, 2009, p.50.

25 ZANNIER, *Verso l'invisibile ...* op. cit., p.68.

26 MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico...* op. cit., p.16.

27 Riporto qui il nome dell'invenzione di Talbot nella lingua originale: *calotype*.

all'inventore una prima intuizione per tentare di fissare queste proiezioni immateriali.

Dal 1834 Fox Talbot iniziò i suoi esperimenti per tentare di materializzare la sua idea.

Sperimentando varie sostanze chimiche su supporti di carta che lasciava ad esporre per svariate ore alla luce del sole, riuscì ad ottenere delle prime immagini, anche se poco definite e con valori tonali invertiti. Il



Henry Fox Talbot, *A Stem of Delicate Leaves of an Umbrellifer*, c. 1843-1846



Henry Fox Talbot, *Leaves of Orchidea*, 1839

punto più complicato restava quello di fissare permanentemente le immagini che si formavano, in modo che non scomparissero se non conservate nel buio totale. Per mezzo della scoperta di questi composti chimici Talbot realizzò immagini di due tipi²⁸.

Il primo tipo erano delle immagini realizzate per contatto, chiamate dall'inventore *disegni fotogenici*, eseguiti poggiando su un foglio bagnato con sostanze fotosensibili alcuni oggetti²⁹. Se lasciati esporre al sole per un tempo sufficiente le sostanze lasciavano sul supporto la traccia in negativo dell'oggetto, e se caratterizzati da trasparenza, sul foglio si potevano osservare non solo la silhouette, ma anche i dettagli interni: è questo il caso per le immagini di fiori o di foglie, in cui si possono chiaramente osservare le nervature che le caratterizzano. Il secondo tipo di immagini eseguite da Talbot, erano per la maggior parte immagini della tenuta a Lacock Abbey, ottenute tramite l'utilizzo di camere oscure, al cui interno, su un supporto sensibile, venivano proiettate le immagini dell'esterno.

Successivamente grazie a John Herschell, Talbot scoprì come fissare l'immagine, riuscendo in tal modo ad ottenere delle immagini positivi dai negativi.

Il negativo rovesciato veniva posizionato su un secondo foglio di carta sensibile, che poi veniva esposto alla luce insieme al primo in un pannello di vetro (stampa a contatto). La luce che filtrava attraverso le zone bianche del negativo creava un'immagine scura sul secondo foglio, mentre le zone oscure bloccavano la luce rimanendo bianche³⁰.

Questa peculiarità fondamentale dell'invenzione di Talbot, la rende un antenato più prossimo alla pratica fotografica moderna, rispetto al

28 Paul-Louis ROUBERT e François BRUNET, capitolo: *La generazione del dagherrotipo*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, pp.16-20.

29 Traduzione dal termine inglese *photogenic drawings*.

30 MADESANI, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.6.

dagherrotipo. Anche se qualitativamente più scarsi a causa del supporto, proprio per merito di questo, e in particolare grazie alla penetrabilità delle fibre della carta alla luce, i calotipi di Talbot avevano la possibilità di essere riprodotti. Nonostante una minore velocità di posa e la maggior nitidezza e definizione, le immagini su lastra metallica di Daguerre cedero il passo alle immagini su carta. La possibilità di riproduzione fu il motivo per cui in pochi decenni, nonostante i difetti, la calotipia renderà obsoleto il dagherrotipo.

Dopo questa breve parentesi, torniamo all'analisi terminologica. Il nome dell'invenzione di Talbot deriva da due parole greche: *kalos*, ossia bello e *typos*, ossia stampa. Traducibile quindi come *bella stampa* o *bella immagine*. Ma è nel testo *The Pencil of Nature*, che emergono in modo più evidente le opinioni dell'inventore sulla propria creazione, ancora una volta in linea con le denominazioni e le idee precedentemente illustrate. Secondo quanto scrive Federica Muzzarelli, oltre al merito di aver creato la possibilità di copiare in modo seriale la fotografia, «Henry Fox Talbot può fregiarsi anche di un altro importantissimo merito: a partire dal 1844 egli dà alle stampe il primo libro fotografico della storia»³¹. Testo che conteneva all'interno delle calotipie originali, direttamente incollate sulle pagine. Oltre alle fotografie, ad accompagnare le immagini il testo presenta varie didascalie e un testo introduttivo. Questi brevi brani si rivolgono al lettore per spiegare come le immagini siano un calco perfetto della realtà, prodotte senza l'aiuto della mano di un artista ma create direttamente dalla *matita della natura*, come anticipa già il titolo dell'opera. Fin dalla prima frase dell'introduzione, l'inventore rimarca il fatto che le immagini siano eseguite tramite la nuova arte del disegno fotografico, senza nessuna modifica tramite la penna dell'artista.

The plates of this work have been obtained by the mere action of Light upon sensitive paper. They have been formed or depicted by optical and chemical means alone, and without the aid of any one acquainted with the art of drawing³².

Le didascalie che affiancano le immagini rimarcano questa convinzione, viene ripetuta l'assoluta precisione nella descrizione dei dettagli delle figure e la capacità di registrarne tutte le parti della scena senza dimenticarne alcuna. La potenza del meccanismo è in grado di vedere i dettagli che il normale osservatore non nota, particolari che spesso non nota nemmeno lo stesso fotografo. Talbot procede nello spiegare come la fotografia abbia la capacità di vedere anche ciò che per l'occhio umano risulta invisibile. All'interno del testo riporta un ipotetico esperimento mai tentato, una speculazione nata assieme alla fotografia. Partendo dall'assunto che il supporto sensibile è in grado di catturare le onde oltre lo spettro del visibile, sarebbe possibile far catturare alla fotografia un'immagine che all'occhio umano risulterebbe invisibile: se si riuscisse a separare questi raggi invisibili dal resto e si potessero direzionare soltanto i primi all'interno di una stanza, questa sarebbe riempita di

31 MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico...* op. cit., pp.35-36.

32 William Henry Fox TALBOT, *The Pencil of Nature*, Project Gutenberg, 2010, p.1.

una luce visibile soltanto al mezzo meccanico. Se all'interno di questa stanza ci fossero delle persone, continua Talbot, nessuna di queste potrebbe vedere l'interno della stanza o gli altri individui, ma lo strumento meccanico, sfruttando la sua capacità di assorbire i raggi non visibili, sarebbe in grado di eseguire un ritratto delle persone. «The eye of the camera would see plainly where the human eye would find nothing but darkness»³³.



Henry Fox Talbot, *Loch Katrine*, 1844

Tutte queste osservazioni vanno a rafforzare l'assunto del testo. Una tesi di fondo che porta il lettore a considerare il mezzo fotografico come uno strumento oggettivo e automatico. Uno strumento che non cede all'errore o all'influenza del fotografo. Un'idea di neutralità che molto probabilmente è influenzata dai primi esperimenti: i *disegni fotogenici*.

La stampa per contatto rendeva forse meno evidente l'intervento umano: se messa a confronto con l'azione di dipingere, risulta una

specie di calco in cui l'azione dell'operatore sembra limitata o assente poiché mancavano le fasi della composizione, la scelta di una *palette* di colori e soprattutto perché l'immagine sembra crearsi autonomamente, lasciata esporre da sola tramite l'azione della luce solare. L'intervento umano non era affatto assente, basti pensare alla scelta e il posizionamento del soggetto sulla superficie, oltre alle operazioni di preparazione del supporto.

Sembra piuttosto chiaro come queste considerazioni, nonostante la partecipazione dell'operatore fosse più evidente, fossero poi state trasferite anche sulla seconda pratica, che sfruttava invece la camera oscura. Il tema centrale di *The Pencil of Nature* è la nozione di imparzialità della fotografia, la matita della natura che non necessita di un intervento esterno. Scrive Susan Sontag:

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 poeta³⁴.

Smargiassi esprime in questo modo quella che doveva essere la convinzione di Talbot: «nessuno 'fa' una fotografia, perché è la fotografia che fa sé stessa: l'assistenza umana è una transitoria necessità dovuta alle imperfezioni dell'apparecchio, e la fotografia perfetta, la fotografia ideale, non dovrebbe averne affatto bisogno».

Questo nuovo principio indiscutibile però non era così scontato o autoevidente. Questo è il motivo per cui lungo tutta la pubblicazione Talbot sostiene e ripete in modo deciso la sua tesi: «se declama ad alta voce

33 Ivi, p.30.

34 SONTAG, *Sulla fotografia ...* op. cit., p.77.

le tavole della nuova legge è per inciderle a fondo, finché il pensiero sulla fotografia è ancora malleabile»³⁵.

È importante osservare come queste idee sul *medium* non valgano solo per Fox Talbot e la sua calotipia ma, come si è visto, sono idee comuni alle principali e più importanti invenzioni nel campo fotografico create alla metà del secolo.

Si tratta di considerazioni, scritte, lette e accettate fin dall'origine del *medium*, che andranno a formare le fondamenta del mito della fotografia come testimone oggettivo, come rivelatore di verità. Un orientamento che verrà rafforzato soprattutto dagli utilizzi più strumentali della fotografia, in particolare nel suo utilizzo come strumento scientifico.

Capitolo 4

L'invenzione e il suo contesto

Osservando nel presente l'idea ottocentesca espressa dai vari inventori, i quali vedevano nell'immagine fotografica una rappresentazione generata in un'operazione automatica e neutrale, appare piuttosto ingenua. Un'opinione che sembra tanto più inverosimile, proprio per quell'epoca. Abbiamo visto, infatti, come il processo di fotografare, in particolare in quei primissimi tempi, avesse una imprescindibile componente umana nella preparazione, durante lo scatto e nello sviluppo. Non esisteva nessun tipo di meccanismo o semplificazione che potesse far dimenticare al fotografo la sua operazione.

Come mai quindi viene accettata come valido il concetto dello strumento fotografico come un mezzo impersonale e automatico?

Come per il resto delle invenzioni e innovazioni che hanno visto la luce nell'Ottocento, l'immaginario e le riflessioni espresse sullo strumento fotografico devono essere considerate nel clima della loro epoca. Il *medium* e l'idea che si è andata a creare su di esso devono essere osservati nel contesto storico e culturale che gli ha generati, prestando particolare attenzione alle pratiche che nel tempo accolgono o vengono plasmate dalla fotografia.

Ogni invenzione, infatti, da un lato raccoglie e sintetizza le esperienze che le preesistono, dall'altro è condizionata dall'attualità dei bisogni sia economici sia culturali della società: nel pensiero e nell'attività degli inventori trova una sintesi il vasto insieme delle conoscenze e, diremo, dei desideri e del bagaglio immaginario di un'epoca¹.

La fotografia è frutto del XIX secolo. Nata in una società trasformata dalla Rivoluzione francese e da quella industriale, formata dal pensiero razionale scientifico e figlia della classe borghese. Una società che trova nella fotografia, non solo uno strumento utile alle ricerche tecniche e scientifiche, ma anche una risposta alle «nuove esigenze estetiche» della classe borghese. La fotografia diventa rapidamente «la forma estetica nella quale la borghesia trova il suo nuovo originale mezzo per autorappresentarsi»².

Riportiamo qui un estratto tratto da un articolo scritto da Oliver Wendell Holmes, nel quale descrive l'operazione di un ritratto, in questo caso creato con uno stereoscopio:

Quando finalmente ci siamo irrigiditi a dovere, in una posa di studiata disinvoltura [...] il suo servitore in attesa infila una lastra sensibile sotto le pieghe del drappo. Questo viene nuovamente sollevato e i due grandi occhi di vetro ci fissano ancora una volta per altri trenta secondi. Il drappo viene di nuovo abbassato, ma nel frattempo lo stregone ammantato ha rubato la nostra immagine doppia: siamo immortali³.

Con la diffusione della fotografia nasce la moda del ritratto, una pratica inizialmente accessibile soltanto alla parte più ricca della società. Una

1 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., p.16.

2 *Ibidem.*

3 Oliver Wendell HOLMES, *The Stereoscope and the Stereograph*, «Atlantic Monthly», III, 1859, in FIORENTINO, *Il flâneur e lo spettatore ...* op. cit., p.56.



André Adolphe-Eugène
Disdéri, *Demi-Monde I 56*,
c. 1860

to per merito delle sue dimensioni, che diventano, per l'appunto, quelle di un biglietto da visita. Un'invenzione che vede un enorme successo e Disdéri ne decanta proprio questo aspetto, affermando che «nessuno ignora (nel 1861) il successo di questa applicazione, divenuta tanto popolare che questi ritratti si trovano nelle mani di tutti»⁴.

Oliver Wendell Holmes spiega il successo della *carte de visite* rispetto all'immagine stereoscopica considerando il suo costo contenuto, la comodità con cui poteva essere trasportata e la facilità con cui si riusciva ad osservare. Non solo non era necessario un macchinario per vedere l'immagine, ma poteva essere guardata contemporaneamente da più persone. Holmes scrive che queste piccole immagini «hanno caratteristiche del tutto popolari. La gente ama guardare i volti degli amici più che le meraviglie del mondo giunte dinanzi ai loro occhi grazie allo stereoscopio»⁵.



André Adolphe-Eugène
Disdéri, *Caroline Rosati*, c.
1860

Secondo l'autrice Angela Madesani il successo delle *carte de visite*, e più in generale del ritratto, è da attribuirsi proprio alla classe borghese e al periodo storico che la vede imporsi. Una classe sociale nuova in cerca di validazione «che si dimostra incline al realismo, a realtà perfettamente tangibili e a una praticità di matrice positivista»⁶. Non più la pittura lenta, costosa e imprecisa; l'economicità, la velocità e la precisione meccanica rendono la fotografia il nuovo *medium* designato all'autocelebrazione borghese. Un mezzo perfetto per la nuova e numerosa classe sociale in rapida ascesa.

Se da una parte la fotografia viene assunta come mezzo per l'autorappresentazione sociale, dall'altro diventa lo strumento per collezionare ed esporre il mondo. La fotografia viene alla luce in una società dove il pensiero dominante è quello positivista, che spinto dalle trasformazioni storiche in atto, pone piena fiducia nella scienza e nel progresso industriale. Un progresso

Se da una parte la fotografia viene assunta come mezzo per l'autorappresentazione sociale, dall'altro diventa lo strumento per collezionare ed esporre il mondo.

La fotografia viene alla luce in una società dove il pensiero dominante è quello positivista, che spinto dalle trasformazioni storiche in atto, pone piena fiducia nella scienza e nel progresso industriale. Un progresso

4 MADESANI, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.7.

5 Oliver Wendell HOLMES, *Doings the Sunbeam*, «Atlantic Monthly», XII, 1863, in FIORENTINO, *Il flaneur e lo spettatore ...* op. cit., p.92.

6 MADESANI, *Storia della fotografia ...* op. cit., pp.7-8.

che si basa sulla conoscenza ricercata tramite il metodo scientifico e l'analisi della realtà tangibile, ossia «ciò che è “positivo”, cioè ciò che è reale e accessibile all'intelligenza, in opposizione a ciò che è astratto, metafisico»⁷.

Roberta Valtorta illustra un importante parallelismo, spiegando che gli anni che vedono venire alla luce i primi successi negli esperimenti fotografici, sono gli stessi in cui vengono alla luce anche i testi più importanti per questo movimento filosofico e culturale. Vengono pubblicati gli scritti di autori come John Stuart Mill, con il suo *Sistema di logica deduttiva*, e Auguste Comte con *Corso di filosofia positivista*⁸.

La fotografia nasce e si sviluppa all'interno di questa cultura, influenzata e modellata dal suo pensiero. I valori centrali del pensiero positivista, come la ricerca di una conoscenza certa e oggettiva che rimpiazza l'incertezza della soggettività, o la precisione scientifica costruita sullo studio empirico basato sull'osservazione diretta, diventano qualità che vengono sottolineate nel nuovo mezzo fotografico: «un'arte la cui precisione, il forte legame con il reale visibile, la resa fedele delle cose che rappresenta, esprime perfettamente le istanze positiviste»⁹.

La fotografia, scrive John Berger, diventa lo strumento al servizio della democrazia e della scienza, a loro volta frutto e agenti del progresso. «La fotografia deve ancora oggi a quel momento storico la sua reputazione etica di Verità»¹⁰.

Fontcuberta espone nel suo testo *La foto(camera) di Pandora* un pensiero simile. In maniera piuttosto critica, il teorico spagnolo legge nelle teorie e nelle idee create sul *medium* l'influenza e la forte spinta del pensiero ottocentesco. Secondo Fontcuberta queste idee sono formulate basandosi su scienze, in primo luogo non neutrali. Nonostante si affidassero alla tecnologia e agli strumenti per la ricerca, alle prove empiriche e sul metodo scientifico, le scienze ottocentesche

furono le prime a lasciare trasparire la loro ideologia latente e i loro pregiudizi. Gli eventuali dispositivi di cui quella scienza si avvaleva erano quindi contaminati in anticipo. Ogni intento di documentazione neutrale e asettica era destinato al fallimento. Ogni documento fotografico era permeato dagli stessi valori di coloro che si affrettavano ad adoperarlo per lo studio empirico della natura, ma in fondo quello che si pretendeva era legittimare proprio quei valori: la morale vittoriana, l'eurocentrismo, l'industrializzazione, la valorizzazione del sapere applicato, lo spirito economico liberale¹¹.

Diversi altri autori sono d'accordo ad affermare come la fotografia materializzi e incarni i desideri della società borghese. Studiosi come Luigi Zoja descrivono come la nuova invenzione, fin dalla sua origine, si posiziona all'interno delle dinamiche del potere politico, in risposta alle mire

7 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., pp.15-16.

8 Lo scritto di Stuart Mill con il titolo originale di *A system of logic ratiocinative and inductive*, viene pubblicato nel 1843. *Cours de philosophie positive* di Comte è pubblicato in una serie di testi scritti tra il 1830 e il 1842.

9 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., p.16.

10 BERGER, *Capire una fotografia ...* op. cit., p.77.

11 FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora ...* op. cit., p.71.

espansionistiche colonialiste e imperialiste degli stati europei, finendo per confermare «i loro vecchi valori e la loro narrazione»¹².

La fotografia viene formata, non solo all'estero, ma anche entro i confini europei, come un mezzo per il mantenimento dell'ordine sociale. Trasformata al suo apice, in strumento scientifico capace di tracciare una cesura tra il normativo e il difforme. «Il male e il bello vanno isolati e frammentati in una serie di oggetti finalmente desiderabili perché, in quanto defunti, resi incapaci di riservare sorprese»¹³. Uno strumento che rispondeva a molte esigenze e colmava molti desideri, in particolare, secondo Giacomo Papi, un profondo bisogno *tassonomico* e *tassidermico*. L'obiettivo positivista è quello di «ridurre l'universo, anche quello sociale, a un sistema di segni comprensibile e tramandatile»¹⁴. In risposta ad un pensiero fortemente concentrato sulla scienza e la conoscenza, si diffondono sul territorio musei, sia artistici, sia scientifici, giardini botanici e vengono organizzate le esposizioni universali che permettono al grande pubblico di venire a conoscenza di una realtà nuova e insolita. Musei e collezionismo sono tra le espressioni più evidenti di questa necessità di conoscenza ma anche di possesso. Oggetti esotici e *souvenir* di paesi e tempi lontani, arrivati in Europa anche grazie all'esperienza coloniale, riempivano i salotti borghesi, arrivando a «tradursi in gusto, in moda, in stili di arredamento e architettonici»¹⁵. È all'interno di questo clima di impetuoso progresso scientifico, di esplorazione dell'ignoto e ricerca di conoscenza che la fotografia nasce e si afferma.

Nutrita dal clima dell'epoca si afferma l'idea della fotografia come mezzo di verità, creatrice autonoma di un'immagine che non mente. «Il pittore costruisce, il fotografo rivela»¹⁶. Il pensiero ottocentesco considera la fotografia come una conquista di oggettività grazie a cui l'uomo, con i suoi difetti, può lasciare il suo posto alla macchina e al progresso¹⁷.
Scrive Fontcuberta:

Nel 1862 il famoso fotografo di ritratti Disderi già sosteneva che «la fotografia fornisce l'autorità della prova a nozioni di cui la scienza era già in possesso. È diventata il fattore correttivo delle opinioni sbagliate. Porta a tutti un'informazione dall'esattezza assoluta e metodi sicuri per preservare la memoria delle cose»¹⁸.

La fotografia, con la sua capacità di conservare e mostrare attraverso immagini realistiche il reale, era stata assunta a mezzo per ampliare la conoscenza, rivelando la realtà in modo imparziale. Un pensiero, quello

12 Luigi ZOJA, *Vedere il vero e il falso*, Torino, Einaudi, 2018, p.16.

13 Giacomo PAPI, *Accusare. Storia del Novecento in 366 foto segnaletiche*, Milano, Isbn Edizioni, 2010, p.190.

14 *Ivi*, p.192.

15 *Ivi*, p.180.

16 SONTAG, *Sulla fotografia ...* op. cit., p.81.

17 MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico...* op. cit., p.36.

18 André Adolphe Eugène DISDERI, *L'art de la photographie*, Paris, 1962 in FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora ...* op. cit., p.71.

dell'obiettività e del distanziamento dalla fallace figura umana, che nasce ben prima del XIX secolo ma che coglie da una tradizione religiosa e artistica molto più antica.

Seguendo il tipico andamento evolutivo dei *medium*, le idee che si formano sulla fotografia colgono tratti e influenze dal *medium* precedente che più sembra avvicinarsi: la pittura.

Il pittore costruisce, il fotografo rivela, scrive Sontag, ma in alcuni frangenti, nell'antichità, si è pensato che anche alcune pitture potessero rivelare. Non era l'artista però a tracciare i segni, ma questi erano creati da una mano immateriale, soprannaturale.

Stiamo parlando dell'immagine *acheropita*. Termine che deriva dal greco e significa "non fatto da mano", sottintendendo una mano umana.

Le immagini acheropite oltre ad essere delle icone erano allo stesso tempo delle reliquie sacre poiché opera non di una artista ma creazione e apparizione del divino stesso. La più conosciuta è la Sacra Sindone, conservata nel duomo di Torino e considerata il lenzuolo funebre di Cristo sul quale sarebbero si impresse le tracce del suo corpo.

La vicinanza tra l'idea di immagine divina e immagine fotografica è resa evidente da David Levi Strauss nel testo *Perché crediamo alle immagini fotografiche*, in cui riporta alcuni studi che negli anni hanno avvicinato le due forme rappresentative¹⁹. Il primo riferimento è allo storico dell'arte Nicholas Allen, e alla sua tesi di dottorato all'università di Durban-Westville sostiene la possibilità che i segni sul sudario fossero in realtà una fotografia, probabilmente la prima in assoluto. A sostenere una tesi simile Strauss riporta un altro studio dal titolo *La sindone Da Vinci*, questa volta di Lynn Picknett e Clive Prince. «Secondo i due studiosi il primo scatto fotografico, realizzato trecentocinquanta'anni prima della data comunemente accettata [...] non fu prodotto da qualche anonimo artigiano medievale ma da niente meno che Leonardo da Vinci»²⁰. Comunque si creda o meno a queste ipotesi, suggestive ma forse poco attendibili, appare chiara una similitudine tra i due tipi di immagine.

I fedeli sostengono che la Sindone abbia un valore acheropietico, ovvero che, come la Veronica e il Mandylion, costituisca una diretta emanazione del Figlio di Dio, non mediata e svincolata da qualsiasi intervento umano o soggettività: una testimonianza oggettiva²¹.

Così descritta, appare immediatamente evidente il parallelo tra questo genere di immagine e le teorie ottocentesche sulla fotografia. Non più la mano divina ma la matita della natura, il sole diventa l'autore delle rappresentazioni. L'idea di fondo è la stessa: l'affermazione di una verità che, escludendo il giudizio e la partecipazione umana, non può essere contestata.

19 Testo pubblicato nel 2020 con il titolo originale *Photography and Belief*.

20 David LEVI STRAUSS, *Perché crediamo alle immagini fotografiche?*, Milano, Johan & Levi, 2021, p.18.

21 *Ibidem*.

Il disegno e la pittura avevano bisogno degli impulsi della mano per guidare la configurazione grafica; invece nella fotografia bastava spingere una molla per far concatenare una serie di operazioni ottiche, meccaniche e chimiche con la conseguenza di una produzione automatica dell'immagine²².

È lo strumento separato dal corpo dell'operatore che crea l'immagine, non l'operatore. Un esempio riportato nel testo *Un'autentica bugia* di Smargiassi sembra particolarmente utile ad illustrare questa concezione. Nel 1854 lo scrittore e critico d'arte Champfleury organizza un esperimento. Lo scopo è quello di «dimostrare la irriducibilità dell'uomo alla macchina»²³. Si tratta in realtà di un tentativo mai completato, solo abbozzato nelle sue premesse, che però sono eloquenti. Fanno risaltare in modo chiaro il pensiero che sosteneva l'esperimento e di conseguenza il pensiero diffuso riguardo al *medium*. L'esperimento consisteva nel confrontare la fotografia con la pittura. Il freddo mezzo meccanico con la soggettività artistica.

Lo scrittore francese propone a dieci pittori e a dieci dagherrotipisti di esercitarsi di fronte alla stessa scena, prevedendo il risultato: mentre i dieci dipinti saranno considerevolmente diversi uno dall'altro, «le dieci lastre [...] rendono esattamente il paesaggio senza nessuna variante»²⁴.

Un esperimento mai attuato, rimasto soltanto in forma ipotetica. Il motivo non è qualche inghippo tecnico, l'esperimento non verrà mai completato per la certezza del risultato. I dieci dagherrotipi avrebbero mostrato tutti la stessa immagine, inutile perciò sprecare tempo e denaro per chiarire una cosa ovvia.

Sebbene al rovescio – in questo caso non è un valore la freddezza oggettiva della fotografia – si dimostra essere l'ennesima manifestazione del pensiero dell'epoca sul *medium*; frutto di una società che cerca la conoscenza oggettiva tramite il progresso industriale e che la trova nella fotografia. Con la fotografia si avvera «l'idea che come ogni altro prodotto del lavoro umano, anche l'arte possa essere ottenuta attraverso l'impiego di una macchina, e in forma riprodotta e seriale, in collaborazione con la luce, cioè la natura»²⁵.

Uno strumento in grado di bloccare e osservare l'invisibile: la potenza dell'occhio meccanico è in grado di mostrare all'uomo ciò che da solo non è in grado di cogliere, come nell'esempio della stanza buia di Talbot o, come si vedrà nei prossimi capitoli, nelle varie applicazioni scientifiche che vedranno la fotografia protagonista.

In grado di mostrare all'uomo il troppo piccolo o il troppo lontano, la fotografia porterà a creare nuove categorie estetiche e pratiche visuali. «Bello diventa ciò che l'occhio non può vedere (o non vede): quella visione frantumata e dislocata che solo la macchina può dare»²⁶. Il

22 FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora ...* op. cit., p.198.

23 Lamberto VITALI in *Nadar*, Torino, Einaudi, 1987, in SMARGIASSI, *Un'autentica bugia ...* op. cit., p.84.

24 *Ibidem*.

25 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., p.15.

26 SONTAG, *Sulla fotografia ...* op. cit., p.79.

troppo veloce diventa un soggetto privilegiato sia per la ricerca scientifica, sia per la ricerca artistica più tardi, con le Avanguardie. La rapidità era d'altronde una delle proprietà più importanti, sia a confronto con l'operazione artigianale umana, sia per l'implicazione questa ha con la verità: l'immediatezza della cattura dell'immagine diventerà nel tempo sinonimo di un'immagine autentica, non contraffatta. Il fatto che l'immagine venga catturata dalle sostanze chimiche sul supporto in un tempo breve e attraverso un'unica azione, e non invece con un'operazione che procede per fasi o aree, come invece un'incisione o un dipinto, diventerà un'attestazione di sincerità. In particolare, sul finire del secolo, con il diffondersi di mezzi più avanzati e grazie tecniche che permettono scatti con tempi più rapidi, viene a crearsi una divisione. Si formano due categorie di dispositivi, le macchine fotografiche *a piede* o *a banco* e le macchine fotografiche *a mano* dette tascabili o *detective*²⁷. Le prime, dette anche banchi ottici, visto il peso maggiore e la maggiore dimensione dei supporti, venivano operate appoggiando il loro peso su un treppiede. La seconda categoria, quella più economica più diffusa,



Un esempio di dispositivo *detective*, c. 1890

veniva utilizzata tenendola semplicemente in mano, come suggerisce il nome. In modo crescente, in particolare con l'inizio Novecento, questa categoria e la tipologia di scatto che permette, ossia l'istantanea, secondo Ando Gilardi venne associata ad un'immagine più sincera, meno incline alla menzogna poiché apparentemente meno sotto il controllo dell'operatore fotografico.

In breve tempo la fotografia diventò un modo per svelare ciò che prima era invisibile. L'invisibile diventò osservabile, quindi possibile oggetto di studio da parte di scienziati e studiosi e in seguito, attraverso la stampa, i giornali e le riviste illustrate, queste nuove straordinarie scoperte vennero rese disponibile a tutti.

La fotografia ricevette un forte e indiscutibile influsso da parte della società e della cultura in cui era immersa quanto venne alla luce; a sua volta la nuova tecnologia produsse un reciproco cambiamento, stimolando profondi cambiamenti. Scrive Smargiassi:

Nella fotografia, il secolo positivista trova il suo strumento e forse anche la conferma dei proprio assunti. L'Ottocento, scrive il guru dell'iconologia William Ivins "iniziò convincendosi che tutto ciò che è razionale è reale, e fin' convinto che tutto ciò che si vede in una fotografia è reale"²⁸.

La considerevole influenza e le credenze rispetto alla fotografia – che poi avranno implicazioni molto più ampie che non si concluderanno semplicemente in ragionamenti tecnologici sul *medium* – almeno nei primi tempi si diffonderanno, consolidandosi all'interno del campo

²⁷ Ando GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000, pp.294-295.

²⁸ William IVINS Jr., *Prints and Visual Communication*, New York, Da Capo Press, 1969, in SMARGIASSI, *Un'autentica bugia ... op. cit.*, p.67.

scientifico, per allargarsi successivamente a pratiche come quella giudiziaria e giornalistica, in modi diversi sempre legate al concetto di verità.

Wary of human intervention between nature and representation, nineteenth-century scientists “turned to mechanically produced images to eliminate suspect mediation”. They enlisted photographs “and a host of other devices in a near-fanatical effort to create atlases – the bibles of the observational sciences – documenting birds, fossils, human bodies, elementary particles, and flowers in images that were certified free of human interference”²⁹.

29 TUCKER, *Nature Exposed. Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Baltimore, JHU Press, 2005, pp.3-4.

PRATICHE FOTOGRAFICHE

Capitolo 5

Le scienze e
l'immagine
meccanica

Fin dalle prime riflessioni dei diversi inventori e scienziati rispetto alla fotografia viene messa in primo piano la sua importanza come sostituta o assistente eccezionale nelle pratiche rappresentative, grazie alla sua perfezione mimetica e alla sua rapidità. Non viene proposto un utilizzo per fini artistici, è lo scopo utilitaristico a venire messo in primo piano. La presunta oggettività delle immagini prodotte, inoltre, le rende perfette come prova e testimonianza del reale. La fotografia diventa uno strumento ideale, in grado di fornire conoscenza e prove durature attraverso le immagini, che diventano oggetto di studio perfetto per gli scienziati.

Così Arago, nel primo discorso ufficiale di presentazione dello strumento, descrive l'invenzione di Daguerre:

Per il viaggiatore, l'archeologo, il naturalista, l'apparecchio del Signor Daguerre diventerà un oggetto di uso continuo e indispensabile. Li aiuterà a prendere nota di quello che vedono, senza far ricorso alla mano di nessuno. In futuro ogni autore potrà comporre la parte geografica del suo lavoro: fermandosi un momento davanti al più complicato dei monumenti, il più ampio colpo d'occhio, otterrà immediatamente un esatto *facsimile*¹.

Proprio il dagherrotipo, almeno inizialmente, sarà utilizzato per scopo di analisi scientifica. Viste le sue qualità di precisione, rapidità e resa del dettaglio, sarà la tecnica prediletta per «fissare in maniera duratura ciò che l'occhio riusciva a vedere, su lastre che era possibile esaminare con la lente»². Verrà poi sostituito da tecniche che permettevano la riproduzione delle immagini, come la calotipia di Talbot, permettendo la diffusione e la circolazione delle scoperte scientifiche.

Nuovi metodi di comunicazione si sviluppavano in questo periodo. Si diffonde la circolazione di massa di giornali e riviste illustrate, ma anche testi specifici, come gli atlanti, sui quali spesso appaiono le immagini o le incisioni che ripropongono le fotografie catturate in laboratorio o nelle esplorazioni. Grazie a questa circolazione la conoscenza scientifica, l'informazione sulle nuove scoperte ma anche il mito della fotografia, si diffondono in un processo di democratizzazione³. Nello stesso periodo nascono anche le società fotografiche. In Francia nel 1854 venne fondata la *Société française de photographie*, in Inghilterra l'anno precedente nasceva la *Royal Photographic Society*. Questi gruppi rappresentavano un ulteriore momento per l'incontro tra scienza e fotografia, spazio di incontro tra studiosi, scienziati e fotografi dilettanti e «come avveniva nelle società dotte i membri delle società fotografiche creavano collezioni e si scambiavano campioni scientifici sia reali sia prodotti da esperimenti fotografici»⁴. Nel clima positivista, la diffusione delle

1 François-Dominique ARAGO, *Bill Presented to the Chamber of Deputies ...* in VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., p.22.

2 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.140.

3 TUCKER, *Nature Exposed ...* op. cit., p.7.

4 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.155.

scoperte scientifiche diventa centrale e lo scienziato, di conseguenza, assume un ruolo sociale importante. Le società scientifiche avevano questo scopo: favorivano un dialogo, uno scambio, permettendo una più facile divulgazione di nuove teorie e scoperte.

«Nelle intenzioni dei protagonisti il sapere positivista deve fuoriuscire dall'alveolo del dibattito scientifico e farsi discorso comune, tanto da informare le pratiche sociali e candidandosi a svolgere un ruolo chiave nell'organizzazione della vita civile»⁵.

La diffusione e la popolarizzazione della fotografia nel campo scientifico passano anche per le esposizioni universali e in particolare le esposizioni di fotografia, come quella organizzata a Parigi nel 1876, incentrata soprattutto sull'applicazione scientifica dello strumento. L'esposizione di Parigi metteva in primo piano gli «avanzamenti tecnologici e pratici del settore, compilando e presentando un elenco esaustivo di molte novità e perfezionamenti»⁶. Le immagini meccaniche venivano utilizzate per una serie di compiti in un campo molto vasto: dalle microfotografie, fino agli scatti utilizzati nella mappatura cartografica. Ma i suoi utilizzi non si fermavano qui.

Immediatamente dopo la sua invenzione, la fotografia a metà Ottocento venne assunta come strumento di lavoro in moltissimi campi. Sommata ad altri strumenti ottici, venne applicata nell'osservazione astronomica per fissare le immagini di pianeti e nebulose lontane. Seguendo il suggerimento di Arago, venne sfruttata in archeologia e nell'esplorazione come mezzo per prendere rapidamente appunti di viaggio, senza doversi affidare a disegnatori o a pittori. Venne sfruttata nel campo della geologia ma anche per catturare e conservare documenti, edifici, monumenti e opere d'arte, salvaguardandoli dal decadimento causato dal tempo.

La fotografia fornì una nuova visione del mondo, utilizzata nelle riprese aeree o subacquee, dando la possibilità ad una più ampia porzione di popolazione di vedere, attraverso le immagini, degli scenari di cui non avrebbero mai potuto far esperienza diretta. Le immagini vennero utilizzate in campo medico e in campo giudiziario, come mezzo di controllo e come fonte di studio. La microfotografia diede la possibilità di immortalare i microbi, utilizzata nei campi della zoologia e della botanica. Sfruttata per la sua capacità di osservare ciò che è invisibile all'occhio umano, le immagini permisero lo studio del movimento del corpo animale e umano; divenne infine possibile catturare lo spettro non visibile, dai raggi ultravioletti a quelli infrarossi, fino ai raggi X.

La fotografia venne utilizzata anche per come mezzo di comunicazione e per moltiplicare documenti. Arrivò a sostituire la pittura nella rappresentazione dei conflitti bellici attraverso il fotogiornalismo, sviluppandosi anche nel genere della fotografia sociale, denunciando le ingiustizie e i disequilibri presenti all'interno della complessa e sfaccettata realtà sociale.

5 Laura SCHETTINI, *Il gioco delle parti. Travestimenti e paure sociali tra Otto e Novecento*, Milano, Le Monnier, 2011, pp.148-149.

6 ZANNIER, *Verso l'invisibile ...* op. cit., p.62.

Capitolo 6

L'immagine alla scoperta del mondo

«Non si può sostenere di aver veramente visto
qualcosa finché non lo si è fotografato»
Émile Zola

Nei precedenti capitoli si è visto come nell'Ottocento, grazie a innovazioni come la costruzione di strade, di linee ferroviarie, di nuovi mezzi per la navigazione e soprattutto tramite l'espansione commerciale e coloniale, il mondo diventò di fatto più accessibile. Si creano così i presupposti per un'esplorazione più intensa anche delle zone più inaccessibili e impervie, precedentemente considerate irraggiungibili. Le merci e i passeggeri possono spostarsi rapidamente da un luogo all'altro ma la possibilità di esplorazione è consentita anche a chi non può muoversi. Non è più necessario intraprendere un estenuante viaggio su un treno o una carrozza, o affrontare una lunga e difficile traversata su un veliero, si può visitare e conoscere il mondo senza spostarsi, seduti comodamente sulla propria poltrona, nel proprio salotto borghese.

Basta dotarsi degli strumenti giusti, per esempio acquistando qualche pubblicazione della stampa illustrata, degli album fotografici oppure procurarsi direttamente delle lastre¹.

A metà Ottocento ebbe grande successo la tecnica stereoscopica, che stupiva lo spettatore con la resa tridimensionale dello spazio e la sensazione di rilievo delle figure.

Inventata nel 1838 da sir Charles Wheatstone, inizialmente utilizzava delle coppie di disegni e non ebbe molta fortuna. Raggiunse un successo maggiore quando ad essere inserite nel meccanismo furono le immagini fotografiche.

L'immagine illusoriamente plastica che appariva allo spettatore era formata da una coppia di immagini che rappresentava lo stesso soggetto ripreso da due posizioni leggermente differenti. Lo scatto avveniva spostando lo strumento di una distanza uguale a quella tra gli occhi umani, in questo modo le immagini ricreavano nello spettatore l'effetto della visione binoculare. La sensazione era rafforzata dal fatto che la visione dell'immagine stereoscopica comportava l'isolamento del soggetto dall'esterno, infatti, perché le due immagini si fondessero era necessario dotarsi di uno strumento che sfruttava un sistema di specchi o prismi che permetteva alle due immagini bidimensionali di convergere per creare la sensazione volumetrica. La tecnica, grazie alla capacità di isolare lo sguardo, permetteva un coinvolgimento profondo dello spettatore all'interno delle immagini.

Osservare una serie di lastre, scrive Holmes, crea la stessa sensazione dell'essere in viaggio, «i ruderi di Roma, le statue del Vaticano, le grandi chiese, tutto sfilava davanti ai nostri occhi per un istante, come se ci trovassimo idealmente su una locomotiva»².

Come racconta Holmes nel suo viaggio stereoscopico attraverso l'Atlantico, pubblicato sull'«Atlantic Monthly», le immagini permettevano all'osservatore un vero e proprio viaggio virtuale. Nell'articolo viene descritta la possibilità di viaggiare attraverso le fotografie, nella comodità della propria casa, con tempi e mete a scelta e sotto il totale controllo dell'osservatore. Le lastre che Holmes descrive nel suo viaggio immaginario attorno al globo raffigurano

1 ZANNIER, *Storia e tecnica ... op. cit.*, p.201.

2 Oliver Wendell HOLMES, *Sun Painting and Sun Sculpture*, «Atlantic Monthly», IIX, 1861, in FIORENTINO, *Il flaneur e lo spettatore ... op. cit.*, p.79.

il meglio del creato visibile; e quelle visioni da contemplare per le quali gli uomini rischiano la vita, spendono denaro, tollerano il mal di mare [...] queste straordinarie visioni di Alpi, templi, palazzi, piramidi, per quattro soldi ve le potete portare a casa, si possono guardare a piacimento, accanto al focolare [...] senza prendere freddo, senza la necessità di una scorta³.

Questa descrizione forse un po' pomposa ed esagerata, rende bene un'idea che oggi sembra difficile credere: la straordinarietà che queste immagini dovevano avere all'epoca e il loro effetto su persone che per la prima volta potevano provare un'esperienza simile. Una nuova fonte di piacere si aggiunge alle possibilità dell'epoca e si basa sulla pittura solare e la scultura solare, ossia la fotografia e la stereoscopia. Prima del cinema e della televisione, le immagini fotografiche davano la capacità di trasportare chi le osservava al loro interno, fornendone sia svago, sia conoscenza di luoghi mai visti.

L'immagine stereoscopica nel suo isolare dalla realtà esterna il singolo spettatore, tramite il suo meccanismo provoca una confusione tra reale e fotografico, creando una «sensazione di “doppio” della realtà»⁴. Ciò che sembra più vero, poiché simula le caratteristiche di percezione più vicine alla sensazione “reale” rispetto alla semplice immagine fotografica bidimensionale, risulta però con più evidenza ingannevole. In modo particolare se messa in relazione con il suo funzionamento tecnico, che gioca proprio sull'abilità di confondere il cervello per generare un'illusione ottica.

Definito da Jonathan Crary come un mezzo di rappresentazione «intrinsecamente osceno», in quanto rompe, rispetto ad altri mezzi visuali



William Henry Jackson, *Old Faithful in eruption*, c. 1872, stereoscopia

la distanza tra osservatore e soggetto dell'immagine, la stereoscopia diventa nel corso dell'Ottocento una tecnica associata ad altre immagini, meno in linea con la morale e l'ideale estetico borghese. «Il funzionamento stesso dello stereoscopio dipende [...] dalla priorità visiva dell'oggetto

più vicino all'osservatore e dall'assenza di ogni mediazione fra l'occhio e l'immagine»⁵. Queste caratteristiche di vicinanza e di illusionistica tangibilità del soggetto ne diffuse ampiamente l'utilizzo per la creazione

3 *Ivi*, pp.70-71.

4 ZANNIER, *Storia e tecnica ... op. cit.*, p.75.

5 Jonathan CRARY, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013, p.132.

di immagini pornografiche o erotiche.

Ma la tecnica stereoscopica non venne soltanto utilizzata per lo “svago”, le immagini servirono anche la ricerca scientifica nel compito della conoscenza esplorativa. Vennero fruttate ad esempio negli studi cartografici e urbanistici. La resa tridimensionale del soggetto «consent[iva] con il suo codice di controllare con maggiore precisione la dimensione oggettiva degli elementi di cui è composto lo spazio»⁶.

Nel XIX secolo immagine fotografica diventa parte integrante dell’informazione, partecipando alla descrizione degli eventi mondiali.

Su riviste e giornali illustrati, che crescevano rapidamente in tutta Europa, la fotografia trova il gradimento di un vasto numero di lettori che apprezzano le immagini in grado di rendere l’informazione più avvincente. «L’illustration» parigina, o «L’illustrazione Italiana», fondate entrambe nella seconda metà del secolo, con la loro attenzione alle immagini influenzarono le generazioni successive «alimentando la progettazione e la produzione di un nuovo giornalismo visivo»⁷.

Le notizie più spettacolari e importanti iniziarono a circolare globalmente attraverso le immagini e la stampa, grazie soprattutto alla rapidità dello strumento e ai nuovi mezzi di trasporto. Nel 1883, ad esempio, ebbe un’ampia diffusione la notizia dell’esplosione del vulcano Krakatoa, per merito anche delle fotografie che mostravano l’evento. La spaventosa e colossale catastrofe naturale venne fotografata dal mare da un anonimo corrispondente del giornale «L’illustration» e rapidamente le fotografie arrivarono da Giava alla redazione parigina nel «il tempo del viaggio di un vascello», diffondendosi poi rapidamente per tutta Europa⁸.

Non solo le fotografie, ma gli stessi fotografi diventarono protagonisti, personaggi centrali nei racconti pubblicati sulla carta stampata. Più avanti, negli anni Venti del Novecento, verrà celebrata la capacità del fotografo di osservare in modo nuovo le cose, in particolare quelle già viste da tutti. Diventa una nuova specie di eroe moderno, come lo erano gli aviatori e gli antropologi nell’immaginario e nella letteratura popolare.

I lettori dei giornali popolari erano invitati a unirsi al “nostro fotografo” in un “viaggio di scoperta” di nuovi regni come “il mondo visto all’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 strada”⁹.

Ma già nel secolo precedente, prestando meno attenzione all’occhio dell’operatore e più a quello meccanico, si osservava con molta attenzione la realtà circostante. La crescente e progressiva espansione dell’area urbana diventò un soggetto centrale di questa attenzione. La fotografia diventò strumento di conservazione della realtà cittadina e

6 ZANNIER, *Storia e tecnica* ... op. cit., p.75.

7 ZANNIER, *Verso l’invisibile* ... op. cit., p.86.

8 Ibidem.

9 SONTAG, *Sulla fotografia* ... op. cit., p.79.

dei monumenti che in essa sono contenuti.

A causa delle continue trasformazioni crebbe la necessità di documentare le nuove modificazioni e le vecchie strutture. La velocità nella trascrizione, grazie alla sua perfetta resa prospettica e dei dettagli viene assunta come strumento per la documentazione e la catalogazione del paesaggio urbano.



Edouard Baldus, *Arc antique à Orange*, 1851

Nessun dettaglio sfugge. Quante bellezze, quante meraviglie finora inosservate hanno rivelato le splendide riproduzioni delle cattedrali! La fotografia ricompone i monumenti e li rende immortali; il tempo, le rivoluzioni, le convulsioni terrestri possono distruggerli sino all'ultima pietra, ma essi vivono ormai nell'album dei nostri fotografi¹⁰.

Lo stato francese si fa committente di molte campagne fotografiche, ma anche società private finanziano queste operazioni. Vengono documentate le costruzioni di ferrovie e stazioni, monumenti e i più prestigiosi cantieri, come quelli della nuova Opéra e della Tour Eiffel, innalzata tra il 1887 e il 1889¹¹. Il clima e il pensiero che guidano queste operazioni è quello positivista: «la fotografia è in grado di registrare, primo indice indiscusso, il territorio, e si tratta di un'operazione oggettiva il cui fine è la conoscenza, in un clima di totale fiducia positivista nel progresso»¹².



Gustave Le Gray, *Portail milieu d'Aubeterre*, 1851

La campagna più importante è la *Mission Héliographique*, organizzata nel 1851 dal governo francese. Attraverso l'*Administration des Beaux Arts-Commission des Monuments Historiques* vengono programmate una serie di campagne allo scopo di documentare le architetture di valore storico e i monumenti presenti sul territorio francese. Si tratta della prima committenza statale che sfrutta la fotografia come strumento di documentazione, e darà il via a tutte le successive committenze.

A documentare le «ricchezze storico-monumentali del paese» vengono chiamati Hippolyte Bayard, Auguste Mestral, Gustave Le Gray, Henri Le Secq e Edouard-Denis Baldus¹³. Il territorio francese viene diviso in 120 località, all'interno di 47 diversi

10 Ernest LACAN, *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient*, Paris, Grassart, 1856, in da J.C LAMEGNY-ANDRÉ ROUILLÉ, *Storia della fotografia*, Firenze, Sansoni, 1988, in MADESANI, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.8.

11 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ... op. cit.*, pp.41-42.

12 MADESANI, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.8.

13 *Ibidem*.

dipartimenti e ad ogni fotografo viene affidata un'area in cui fotografare il patrimonio architettonico che necessitava di restauro, in particolare le cattedrali gotiche. La *Mission Héliographique* era stata progettata in vista dei futuri restauri ai beni culturali del paese. Le immagini avrebbero permesso di ottenere dei documenti su cui poter studiare lo stato delle strutture e, in caso di necessità, intervenire¹⁴. Uno scopo ulteriore della raccolta di immagini fotografiche era «l'intento di costruire un "museo pittoresco e archeologico di Francia"»¹⁵.

Ma non solo in Francia si documentano le trasformazioni urbane e i monumenti attraverso la fotografia. Si procede con operazioni di questo genere anche in Inghilterra dove, ad esempio, viene fotografata da Philip Henry Delamotte la costruzione del Crystal Palace. Eretto in occasione della *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nation* del 1851. Dalle fotografie appare come un imponente ed enorme edificio, costruito con i materiali di una serra; l'architetto Joseph Paxton sfruttò ferro e vetro per creare una struttura moderna e innovativa, per la caratteristica di essere un edificio modulare, con la possibilità di variare la sua forma, costruendo o smantellando ogni sua parte¹⁶.

Anche in Italia si portavano avanti operazioni di documentazione fotografica con intenti simili a quelli che muovevano la *Mission Héliographique*. Tali interventi erano però finanziati, anche per motivi storici, per mezzo dell'impegno di privati cittadini interessati alla conservazione dei beni culturali e grazie all'impegno di alcuni fotografi. Un'operazione importante, ma non unitaria, che coinvolse un gran numero di persone sparse in tutto il territorio italiano:

Carlo Naya a Venezia, Leopoldo Alinari a Firenze, Giacomo Caneva a Roma, e cento altri, alcuni stranieri, tra i quali MacPherson e Anderson, avviando così un grande archivio disperso nei vari atelier, soprattutto dedicato alla riproduzione d'arte e d'architettura e, indirettamente, costruendo un documento visivo sui "tesori d'Italia"¹⁷.

L'interesse principale era quello di catturare e conservare tutte le opere presenti sul territorio peninsulare, meta prediletta del *Grand Tour*. L'intervento fotografico più importante fu quello portato avanti da Leopoldo Alinari e i fratelli Giuseppe e Romualdo. I fratelli Alinari condussero dal 1852 un'operazione metodica, che grazie alla fotografia portò ad un «immenso lavoro di documentazione delle opere d'arte, dei monumenti e dei paesaggi italiani, che li colloca in una posizione fondamentale nella divulgazione dell'immagine dell'arte italiana nel mondo»¹⁸. Un'operazione di documentazione che non si mobilitò solo per amore della cultura, ma che trovò nel mercato dell'arte, in particolare nei turisti stranieri del *Grand Tour* ma anche negli studiosi d'arte, una spinta eco-

14 ZANNIER, *Verso l'invisibile ...* op. cit., p.22,

15 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., p.41.

16 Maria Teresa FIORIO, *Il museo nella storia. Dallo studio alla raccolta pubblica*, Milano, Pearson, 2018, p.123.

17 ZANNIER, *Verso l'invisibile ...* op. cit., p.22.

18 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., p.41.

nomica per i fotografi privati.

Le immagini venivano vendute e diffuse attraverso la conversione delle immagini fotografiche in incisioni o attraverso cataloghi riccamente illustrati. Questi ultimi avevano il pregio di conservare la precisione fotografica, con tutti i suoi minuti dettagli, e soprattutto mantenendo l'ampia gamma dinamica, necessaria agli studiosi per una lettura soddisfacente dell'opera, caratteristiche che invece venivano perse con la tecnica incisoria.

L'influenza dei fratelli Alinari su questo genere di fotografie fu così forte da influenzare gli altri fotografi, creando un vero e proprio stile, in contrasto con l'idea di oggettività fotografica sostenuta all'epoca. Lo *stile Alinari* era caratterizzato da uno stile compositivo pulito, che tendeva



Fratelli Alinari, *Campanile di Giotto*, c. 1860

ad isolare il soggetto dal contesto circostante, così da facilitarne la lettura e la chiarezza espositiva, caratterizzato frequentemente da una ripresa con un punto di vista elevato. La linea dell'orizzonte tende spesso ad essere posta a metà dell'inquadratura, in questo modo oltre ad escludere i passanti o altri elementi di distrazione presenti a livello del terreno, viene minimizzata la deformazione prospettica, che tende a registrare le linee degli edifici più alti come convergenti. Il punto di ripresa più elevato aiuta a far apparire le linee verticali come parallele, ma i fratelli per evitare a monte questo problema «progettarono e realizzarono anche un pionieristico apparecchio “basculante”, con il quale risolsero tra l'altro il problema di fotografare integralmente il Campanile di Giotto, correggendo la parallasse, nonostante la vicinanza del punto di vista della ripresa»¹⁹.

La fotografia diventò un mezzo di catalogazione, ma i suoi soggetti non si fermano alle opere d'arte e alle nuove costruzioni, si allargano invece a tutta la sfera del visibile. Le pratiche di importantissimi fotografi come August Sander, Eugène Atget o molti decenni più tardi le fotografie artistiche dei coniugi Becher e dei loro vari allievi, Candida Höfer o Thomas Struth, per citarne alcuni, testimoniano quanto questa pratica di registrazione tassonomica sia entrata in profondità nell'identità del mezzo.

Le fotografie di Parigi di Eugène Atget illustrano bene l'inclinazione catalogatoria del *medium* tra la fine del XIX secolo e i primi anni del successivo, un utile strumento di conservazione e di memoria di ciò che stava scomparendo.

Per più di due decenni Atget immortalò la “Parigi vecchia”, la parte della città che stava venendo assorbita e inglobata dal galoppante progresso urbano, creando i suoi *inventari parigini*. «Destinate originariamente a musei e biblioteche a scopo documentaristico» le immagini non mostravano monumenti o gli scorci più pittoreschi di Parigi, ma la

realtà che lo circonda, a volte banale, fatta di negozi, vetrine, vicoli e piazze nella Parigi della *Zone*. L'area parigina a ridosso ma esclusa dal progresso urbanistico, «una zona di confine, *terrain vague* di abbandono fisico, ma anche dello sguardo. In tutto questo non è possibile rintracciare nulla di pittoresco»²⁰.



Nadar, *Nadar et sa femme Ernestine posant en ballon dans leur atelier*, 1865

Oltre all'utilizzo per la catalogazione delle opere d'arte, la fotografia divenne strumento utile all'urbanistica e alla cartografia. Dalla metà del secolo si iniziano a produrre metodi che permettevano una valutazione del reale, in particolare attraverso la misurazione della realtà. Si comincia sperimentando con lo strumento della camera lucida, per poi passare alla camera oscura. Dalle necessità nascono nuovi e complessi strumenti, prototipi di ciò che sarà poi chiamato fototeodolite. Uno strumento che univa alla fotocamera un teodolite, un dispositivo ottico utilizzato per rilievi topografici. Strumenti come questo furono importanti per lo studio geografico e per le applicazioni nella produzione cartografica.

A metà Ottocento la fotografia inizia a venire utilizzata in quest'ultimo campo, assistendo, ma anche entrando in competizione con il lavoro dei disegnatori cartografici, premettendo di creare «riduzioni dimensionali "in scala" [...]. Le carte topografiche erano ottenute con la trascrizione planimetrica di grandi vedute panoramiche del territorio, con i segnali delle curve di livello»²¹.

Nadar fu una figura centrale in questo ruolo. Non solo ritrattista di enorme fama ma innovatore e sperimentatore della tecnica fotografica, in grado di prestare il proprio servizio alle necessità di conoscenza, in questo caso del governo francese.



Arthur Batut, *Labruguière*, 1889

Le applicazioni precedentemente dette, si fondano sulle sperimentazioni di fotografia aerea, tentate per prime dal fotografo francese. Già dal 1859 Nadar esegue i primi tentativi, fotografando il territorio parigino dall'altezza di pallone aerostatico; sono le prime fotografie aeree nella storia.

Grande appassionato di mongolfiere, per raggiungere lo scopo di fotografare dall'interno di questi mezzi volanti si fece costruire un enorme pallone aerostatico, contenente seimila metri cubi di gas, che venne battezzato *Géant*, cioè gigante. Soltanto qualche anno dopo, nel 1862, riuscì ad ottenere fotografie e stereoscopie abbastanza nitide da poter essere sfruttate per utilizzo pratico. La prospettiva azimutale permise la creazione di «immagini che avrebbero semplificato [...] la realizzazione dei disegni per il "catasto urbano", finalmente più rapidi e rigorosi» e anche più

20 MADESANI, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.33.

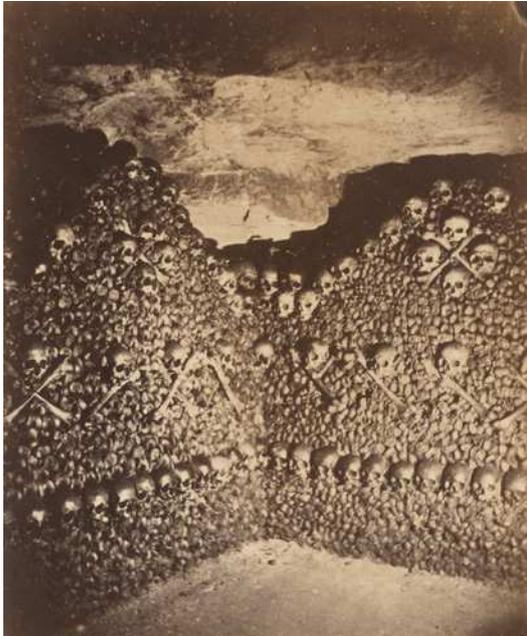
21 ZANNIER, *Verso l'invisibile ... op. cit.*, p.62.

economici²².

Ci furono ulteriori tentativi di fotografia aerea come quelli portati avanti attorno al 1880 da Gaston Tissandier e da Amédée Denisse o con la costruzione di vari congegni chiamati cervi volanti.

Per diminuire il peso complessivo, ancora un forte problema per i mezzi che a quel tempo si staccavano da meno di un secolo da terra, si optò di togliere l'operatore dall'equazione. I *cervi volanti* erano una sorta di grandi aquiloni, dotati di uno strumento fotografico: «grandi anche m.2,50 x 1,80, con i quali si poteva esplorare fotograficamente il territorio anche per scopi militari»²³. Nel 1886 Arthur Batut, grazie ad uno di questi mezzi riuscì a catturare un'ampia zona di territorio, componendo una serie di scatti in una "carta fotografica". «Dopo ogni fotografia l'operatore a terra ritirava il cesto e cambiava la lastra, collocandosi quindi in una successiva posizione, in precedenza programmata, per comporre un completo mosaico cartografico»²⁴. Qualche anno prima, nel 1880 vennero scattate delle fotografie aeree, sfruttando invece un pallone frenato e un meccanismo a orologeria in controllo dell'otturatore, azionato da terra dall'operatore.

Rilievi cartografici e fotografia aerea trovarono in breve un utilizzo nel campo militare. Tra il 1870 e il 1871, durante l'assedio di Parigi da parte delle truppe prussiane, il fotografo Nadar fondò la *Compagnia degli Aerostieri* allo scopo di fabbricare palloni militari; in totale ne verranno costruiti sessantasei. Le mongolfiere avevano un triplice obiettivo, quello di «sorvegliare i movimenti del nemico, fare dei rilievi cartografici e trasportare la posta»²⁵.



Nadar, *Catacombes*, 1862

Ma adesso scendiamo a lavorare.

Chiederemo al nostro obiettivo di fare a meno della luce del giorno per "restituirci" quello che "vede" insieme a noi: ci accingiamo al primo tentativo sotterraneo di fotografia con quelle luci artificiali che già hanno sopperito così bene alla luce solare nel nostro atelier di ritratti²⁶.

L'impegno di Nadar non finì qui, nella sua instancabile ricerca, riuscì a creare delle riprese sotterranee, le prime riprese fotografiche create tramite illuminazione artificiale. Dietro commissione municipale, Nadar si spinse all'interno delle fognature e delle catacombe che correvano sotto la capitale francese, portandosi, oltre al necessario per illuminare, manichini di dimensioni umane vestiti da ope-

22 *Ibidem.*

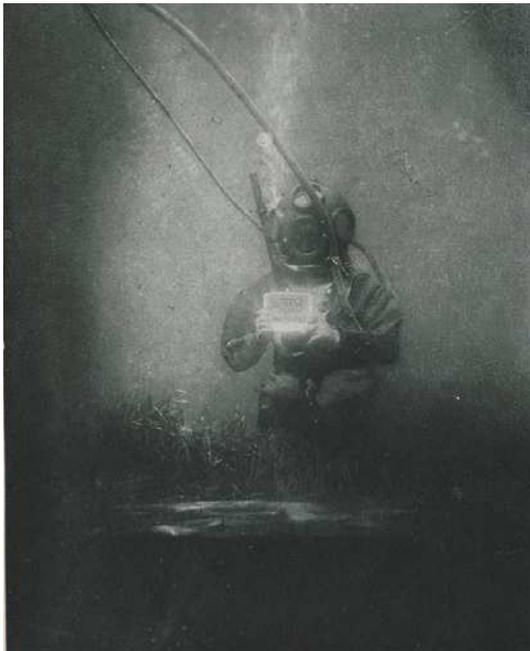
23 ZANNIER, *Storia e tecnica ... op. cit.*, p.72.

24 *Ivi*, pp.72-73.

25 Michel CHRISTOLHOMME (a cura di), *Felix Nadar. Una vita da gigante*, Milano, Contrasto, 2017, pp.158-159.

26 *Ivi*, p.106.

rai che fece posare in alcuni scatti per dare una migliore idea delle proporzioni degli ambienti. Dotandosi di riflettori alimentati da pile Bunsen e tramite delle pose lunghe all'incirca venti minuti riuscì a fotografare le zone sotterranee di Parigi. Registrate su lastre di collodio,



Louis Boutan, *Émile Racovitza en "pied-lourd" à Banyuls-sur-Mer*, 1899

riuscì a catturare e mostrare delle zone inesplorate e sconosciute alla maggior parte dei parigini. «Immagini finalmente a disposizione di ogni curiosità e persino di stimolo letterario, non soltanto allo stesso Nadar, ma quello suggestivo descritto da Victor Hugo»²⁷.

Non solo sottoterra, il fotografo francese si spinse persino sott'acqua per scoprire e catturare la realtà che abitava questo mondo. Sul finire del secolo Nadar si recò sulle coste vicino a Marsiglia per scendere al di sotto della superficie marina a fotografarne i suoi fondali. Il primo però a ottenere risultati soddisfacenti in questa pratica, attorno all'ultimo decennio dell'Ottocento, fu Louis Boutan.

Boutan sfruttava un apparecchio fotografico inserito in una scatola metallica, con finestre

di vetro, utilizzabile sott'acqua grazie ad alcune leve che controllavano l'otturatore. Il naturalista francese ebbe l'intuizione di utilizzare la luce artificiale per le riprese subacquee, utilizzando delle luci al magnesio, impermeabilizzate per l'operazione. Il potente *flash* creato dall'apparecchiatura rendeva visibile il fondale anche in condizione di scarsa limpidezza dell'acqua. «A un solo metro di profondità, l'operatore poteva rimanere fuori acqua, altrimenti doveva scendere con uno scafandro da palombaro», in questo caso, data la minore quantità di luce, il fotografo poteva illuminare il soggetto tramite una sequenza di *flash* e, mentendo ferma la fotocamera, poteva ottenere delle immagini fino a sei metri di profondità²⁸.

L'utilizzo della fotografia come mezzo di esplorazione e di conoscenza non si ferma ai dintorni conosciuti delle metropoli e delle zone urbane europee ma, fin da subito, il suo utilizzo si spinge nelle aree meno conosciute.

Come abbiamo visto ad inizio capitolo, attraverso la fotografia viene creata la possibilità di viaggiare, osservando le immagini create dai fotografi che si spostano attorno a tutto il globo, un'operazione, quest'ultima, facilitata dallo sviluppo e dall'utilizzo delle lastre al collodio, molto più sensibili e perciò più rapide. Venne poi sviluppata una forma a secco, che agevolava considerevolmente le operazioni di spostamento del fotografo anche in condizioni ambientali difficili, non dovendo più preoccuparsi dei tempi di asciugatura.

Con la fotografia, venne a crearsi un legame nuovo tra luogo e osservatore: l'immagine diventa una forma di possesso. «Le immagini fotografate [...] non sembrano tanto rendiconti del mondo, ma pezzi di esso,

27 ZANNIER, *Verso l'invisibile ...* op. cit., p.119.

28 *Ivi*, p.120.

miniature di realtà che chiunque può produrre o acquisire», permettendo così la conoscenza di luoghi prima soltanto immaginati o al massimo descritti in qualche testo o trascritti in disegni o dipinti²⁹.

Il mondo visto attraverso l'occhio meccanico della fotografia diventa un modo nuovo di osservare la realtà, considerata una visione senza filtri o imposizioni artistiche, per questo motivo attirò grande attenzione, curiosità e la volontà di conoscenza di studiosi, scienziati ma anche turisti.

La desiderabilità dell'immagine fotografica venne subito colta dalla stampa, che ne intuì e sfruttò la grande popolarità per mezzo delle riviste illustrate e libri fotografici, che fiorirono e si svilupparono proprio in quest'epoca. Inizialmente le fotografie erano direttamente incollate sulla superficie del foglio, come nel caso di *The Pencil of Nature* di Fox Talbot. Si poneva in questo periodo tempo il problema della riproduzione delle immagini, in particolare per il dagherrotipo che, nonostante fosse la tecnica fotografica con la migliore resa qualitativa delle immagini, in quanto copia unica, non poteva essere riprodotto. Per ovviare a questo problema e a quello della perdita di qualità causato dalla copia in grandi numeri dei primi calotipi, si svilupparono tecniche di riproduzione attraverso stampe litografiche o attraverso l'incisione all'acquatinta, una tecnica con cui si tentava di conservare la resa tonale presente nella fotografia. L'immagine fotografica originale restava la preferita, soprattutto per gli studiosi, in quanto immagine creata dalla macchina, non alterata dalla mano dell'artista, né qualitativamente modificata dalla riproduzione attraverso una tecnica incisoria.

La fotografia creò un nuovo tipo di viaggiatore statico, ma creò anche un nuovo viaggiatore: il fotografo di viaggi, *il pellegrino del sole*, che va a sommarsi al numero di mercanti, esploratori e missionari che già si muovevano attorno al globo. «I viaggiatori, perlopiù borghesi o ricchi intellettuali secondo la tradizione del *Grand Tour*, portarono nel loro bagaglio anche l'attrezzatura per dagherrotipi o calotipie, al posto delle vecchie camere oscure o lucide»³⁰.

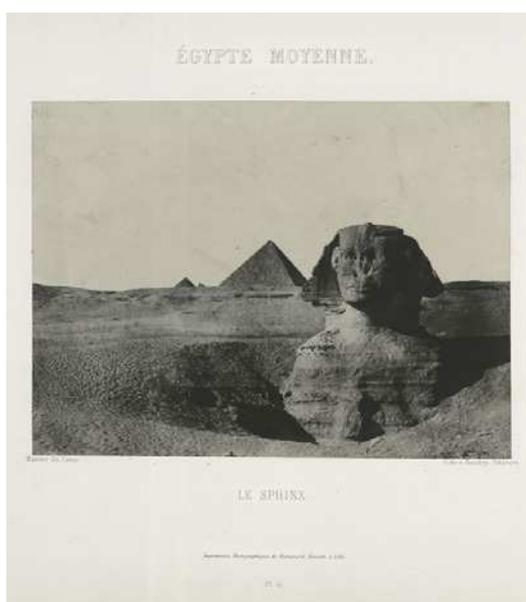
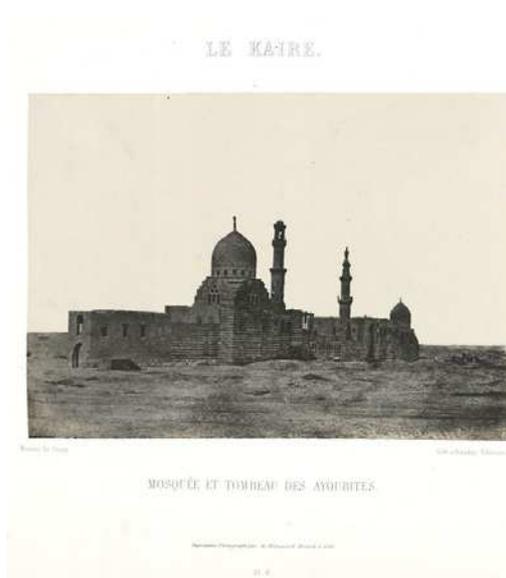
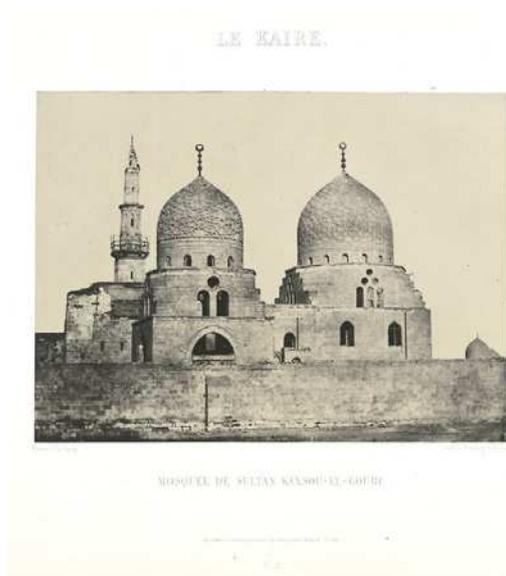
Ma non si trattava soltanto di turisti, in viaggio per catturare un'immagine pittoresca, un ricordo. Come a Parigi con la *Mission Héliographique*, anche qui intervengono le commissioni statali, in particolare nel campo dell'archeologia e degli studi artistici.

Il caso più noto è quello che coinvolge Gustave Flaubert e Maxime Du Camp. Partiti in un viaggio in direzione dell'Oriente, dietro la commissione del Ministero dell'Educazione francese. Lo scopo è quello di riportare in patria la documentazione di territori lontani, in modo particolare prestando attenzione ai monumenti, bassorilievi e geroglifici. Materiali indispensabili, da porre sotto l'attenzione di archeologi ed egittologi.

“Prendo delle prove fotografiche di ogni rovina, di ogni monumento di ogni paesaggio che trovo interessante; ho rilevato la pianta di tutti i templi e ho preso le impronte dei bassorilievi più importanti”, scriveva il 31 marzo

29 SONTAG, *Sulla fotografia* ... op. cit., p.4.

30 ZANNIER, *Storia e tecnica* ... op. cit., p.134.



1850, in una lettera a Théophile Gautier, sottolineando con quanta serietà stava eseguendo il suo lavoro³¹.

Una spedizione lunga tre anni, che portò Du Camp a fotografare in Egitto, in Palestina, in Siria, in Turchia e infine in Italia. Un viaggio fotografico che si concluse nel 1852 con la pubblicazione di un album intitolato *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*. Un testo contenente 125 immagini originali, direttamente incollate sul supporto, ancora tra i primissimi esempi di libri fotografici pubblicati in quest'epoca. La fotografia viene descritta da Du Camp come uno strumento superiore al disegno; adatta allo scopo documentaristico poiché precisa e veloce: permetteva di evitare la perdita di tempo e l'imprecisione del lavoro manuale. Muzzarelli spiega che i monumenti antichi fotografati hanno una composizione ed uno stile che

cerca di emanciparsi dagli ingombranti riferimenti artistici della tradizione visiva di quel momento. Il Colosso di Abu Simbel, [...] la Sfinge o le mura di Gerusalemme, sono inquadrati in modo austero e rigoroso, quasi da manuale di architettura e seguendo il più possibile visioni prospettiche geometriche³².

L'obiettivo è quello di utilizzare le immagini come dei documenti in grado di diventare materiale di studio per gli esperti. Le fotografie di Maxime Du Camp cercano di essere «un inventario d'immagini che s'impegna il più possibile a essere filologico»³³.

La spinta esplorativa creata dagli studi artistici e archeologici, ma anche dal mercato delle immagini di luoghi esotici, richiamò un gran numero di fotografi che contribuirono alla scoperta dell'antica arte egizia, portando anche ad una conoscenza del territorio di un paese che fino a quel momento era in gran parte sconosciuto, almeno agli occhi europei. Non solo l'Egitto fu il protagonista di rilievi fotografici, tutto il mondo "sconosciuto" all'Europa, subì un'operazione simile. «La "scoperta"

31 *Ibidem.*

32 MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico...* op. cit., p.101.

33 *Ivi*, p.102.

←
Maxime du Camp. *Le Kaire. Mosquée de Sultan Kansou-El-Gouri*, 1849

←
Maxime du Camp. *Le Kaire. Mosquée et tombeau des Ayoubites*, 1849

←
Maxime du Camp, *Égypte Moyenne. Le Sphinx*, 1849

del nostro pianeta, in gran parte ancora sconosciuto, deve molto ai coraggiosi e tenaci fotografi, folgorati da bellezze e dimensioni paesagistiche sorprendenti come appartenenti a un altro pianeta»³⁴.

Molti andarono oltre il Medio Oriente e l’Africa, approdano in Estremo Oriente. India e Giappone e Cina erano mete ambite. I nomi più importanti tra i fotografi di viaggio sono quelli dei fratelli Beato, Felice e Antonio, James Robertson, John Thomson, Pierre Trémaux e Félix Bonfils. Molti pubblicarono album e libri fotografici che mostravano le realtà più spettacolari e curiose, mentre alcuni si stabilirono in quei luoghi, aprendo studi fotografici e lavorando per i turisti più agiati.

Nel clima dell’Orientalismo, la fascinazione per le realtà lontane, così diverse da quella europea, sviluppò il commercio di immagini, un interesse parallelo a quello riservato per l’Italia e le immagini dei fratelli Alinari. Il mercato era affascinato e chiedeva non solo i monumenti e i luoghi del *Grand Tour*, ma anche immagini di luoghi esotici e pittoreschi. Ebbero grande fortuna le «immagini sul folklore e i “tipi locali”, temi che incuriosivano molto gli europei»³⁵.

Nemmeno il continente americano, e in particolare gli Stati Uniti, furono tralasciati dallo sguardo dei fotografi. Come nel resto del mondo, monumenti, paesaggi e popolazioni furono catturate dall’emulsione chimica. Le popolazioni indigene del Nord America furono soggette di un’attenzione in parte diversa dalla semplice curiosità che poteva attirare lo sguardo sulle popolazioni del Medio Oriente. Un tipo di uno sguardo che si potrebbe definire come antropologico, interessato alla “conservazione”, almeno in forma di traccia e rappresentazione, delle popolazioni locali in via di estinzione. Un documento però, non sempre rispettoso della realtà.

Tra i più importanti fotografi che si impegnarono in questo campo ci fu Edward Sheriff Curtis. Fotografo americano che si impegnò nel mantenere vivo almeno il ricordo delle popolazioni native. Oltre che con la fotografia, documentò le voci, le storie e i canti, registrandole attraverso l’uso di nastri di cera. A partire dal 1907 pubblicò venti volumi; *The Noth American Indian* è il titolo della raccolta che accoglie testi realizzati in collaborazione con antropologi, etnografi e storici, e i ritratti dei nativi americani; fotografie che però spesso erano costruite dallo stesso Curtis.

Secondo Madesani il pensiero del fotografo era influenzato dalla cultura anglicana; un’influenza che traspare nelle sue fotografie: «vi è nel suo lavoro un’idea pastorale della terra di mezzo, dove la natura è un luogo incontaminato, la versione americana del primitivismo europeo, della riscoperta delle civiltà africane e oceaniche»³⁶.

Le fotografie di *The Noth American Indian* tentano di documentare un passato che non è più, un’operazione che non rispetta la realtà presente, ma che ricrea l’idea di Curtis, forse l’immaginario occidentale, riguardo l’«ideale dell’indiano»³⁷.

34 ZANNIER, *Verso l’invisibile ...* op. cit., p.94.

35 ZANNIER, *Storia e tecnica ...* op. cit., p.135.

36 MADESANI, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.12.

37 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., p.113.

«Nei monumentali ritratti non vi è la verità degli indiani di quegli anni, ma l'immagine di loro che egli restituisce facendoli posare con indosso i costumi e gli ornamenti tradizionali che spesso, ormai in un processo di contaminazione, non portano più³⁸».

Il Nord America, in quanto territorio ancora in gran parte inesplorato, diventò oggetto di attenzioni anche da parte della fotografia geografica: «è negli Stati Uniti che si sviluppa maggiormente la fotografia di paesaggio, che diviene una sorta di arte nazionale sostenuta dalla volontà di celebrare un territorio ancora giovane, alla ricerca della propria storia»³⁹.



Timothy H. O'Sullivan,
Shoshone Cañon and Falls,
1868

Il mito della natura selvaggia, *wilderness*, viene celebrato dalle immagini, tema opposto a ciò che invece era rappresentato nelle fotografie dell'Europa, che prediligevano la civilizzazione e i frutti artistici di questa.

La natura ancora incontaminata e il territorio sconosciuto attirò l'attenzione di scienziati e di fotografi. Conclusa la guerra di secessione, la diffusione delle tratte ferroviarie e la spinta per l'esplorazione della frontiera diede l'impulso ad

una serie di importanti spedizioni geologiche. Spedizioni che vedono la fotografia in un ruolo centrale. Lo scopo era quello di conoscere, descrivere e mappare il territorio ad ovest della frontiera. Si doveva inoltre individuare possibili percorsi per l'espansione delle linee ferroviarie, scovando i luoghi più favorevoli all'insediamento e quelli dove trovare risorse utili allo scopo, tra le quali quelle minerarie.

Nel 1867 vi fu la prima spedizione, guidata dal geologo Clarence King, dietro ordine del segretario della Guerra, conosciuta come *Fortieth*



Timothy H. O'Sullivan,
Camp near Salt Lake City,
Utah, 1868

Parallel Survey. L'obiettivo era, come spiega il nome, l'esplorazione del quarantesimo parallelo, un'area che si espandeva tra gli odierni stati del Nevada, Wyoming, fino al nord della California. Fu anche la prima spedizione a ingaggiare un fotografo che seguisse gli studiosi lungo tutta l'esplorazione. Il fotografo in questione era Timothy H. O'Sullivan, a cui venne affidato compito di catturare gli splendidi paesaggi americani e di «documentare la geologia e la topografia» di questi territori⁴⁰.

Le immagini di Timothy H. O'Sullivan, in forma di fotolitografie, vennero pubblicate in sette volumi detti *Final Reports*, pubblicati tra il 1870 e il 1880. I paesaggi formati da alte pareti rocciose, laghi e canyon «mostravano il potere dell'erosione e le impressionanti elevazioni e pendenze delle formazioni del Mesozoico»⁴¹. Vennero ripresi panorami impo-

38 *Ibidem.*

39 MADESANI, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.11.

40 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.159

41 *Ibidem.*

menti e incredibili, come quelli del Grand Canyon che, oltre ad essere immagini spettacolari, davano la possibilità agli studiosi di osservare gli strati di roccia depositati nelle ere geologiche, fornendo una base di studio su cui tentare di costruire ipotesi sull'origine e la datazione del pianeta.

Le fotografie erano, ancora una volta, una tra le prove da cui poter tentare di svelare la realtà.

L'espansione americana nel territorio fu mostrata anche nelle fotografie di

Eadward Muybridge, Carleton Eugene Watkins, Charles Weed e William Henry Jackson che fotografarono le formazioni naturali del parco di Yellowstone e della Yosemite Valley. Si spostano anche oltre, andando verso nord per catturare immagini nell'odierno territorio dell'Alaska e verso sud in Nicaragua e in Amazzonia⁴².

La descrizione "geografica", cui collaborarono i fotografi [...] era ritenuta necessaria anche per la conquista dei territori, avviati rapidamente a una colonizzazione speculativa in ambiti altrimenti sconosciuti anche per le risorse minerarie, dall'oro al petrolio, che pretendevano studi e interventi sempre più scientifici ed efficaci⁴³.

Si è potuto notare in queste pagine come il legame tra conoscenza geografica e fotografia in quest'epoca si saldi a formare un legame molto stretto. Una collaborazione con l'obiettivo comune di svelare una fetta di mondo prima sconosciuta. A celebrare questa relazione a Venezia, nel 1882 venne organizzata l'*Esposizione internazionale Geografica*. La terza edizione dell'evento che ebbe luogo nel Palazzo Ducale, mettendo in mostra sia documenti cartografici ma anche fotografici, appartenenti alle nazioni che partecipavano a questo congresso internazionale delle scienze geografiche⁴⁴.

Attraverso mappe, cartografie e fotografie si cercava di conoscere il territorio, illuminando le parti ancora sconosciute del mondo. Basandosi su queste fonti e sull'analisi geologica, si sconstrarono scuole di pensiero sull'origine del pianeta⁴⁵. Le immagini divennero velocemente strumenti "del mestiere", utilizzate allo scopo di fornire prove visuali delle scoperte, assecondando la necessità ottocentesca di una conoscenza tangibile e oggettiva.

Con la *fotogrammetria* si misuravano le distanze e le dimensioni, con le *panoramiche* si catturava la totalità del paesaggio.

Quest'ultima si tratta di una tecnica in grado di creare un'immagine che può arrivare a catturare una veduta di 360° del paesaggio circostante. Un'immagine creata tramite l'unione e l'accostamento di più fotografie che sommate vanno a formare il panorama, un'immagine molto lunga ma dall'aspetto unitario.

42 MADESANI, *Storia della fotografia ...* op. cit. p.28.

43 ZANNIER, *Verso l'invisibile ...* op. cit., p.83.

44 *Ivi*, p.84.

45 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.155.

Questo tipo di fotografia venne applicata durante l'Ottocento a scopo esplorativo e conoscitivo. In quest'epoca la panoramica veniva considerata come una tecnica in grado di fornire una conoscenza razionale e completa del territorio. Scrive Zannier che l'immagine panoramica «sottintendeva l'illusione di cogliere la "realtà globale", ossia "tutta", in immagini finalmente esaustive»⁴⁶.

Alla fine dell'Ottocento, per accontentare un pubblico sempre più affascinato da questo genere di immagini, viene messa in commercio dalla Kodak, una fotocamera panoramica indirizzata ad un pubblico amatoriale. Questo modello di fotocamera, la N°4 Panoram Kodak Camera, venne utilizzata anche da Mariano Fortuny che realizzerà una serie di scatti panoramici a Venezia, nel primo decennio del Novecento.

Nel contesto scientifico, non amatoriale, questa tipologia di immagine venne frequentemente utilizzata da scienziati e fotografi come Aimé Civiale. Con il suo lavoro, associato alle operazioni di mappatura cartografica, riuscì a svelare delle realtà quasi sconosciute, nonostante i luoghi esplorati si trovassero nel cuore dell'Europa. Tra il 1859 e il 1866, a servizio della conoscenza geografica e geologica Aimé eseguì una serie di fotografie e di panoramiche, riprendendo i rilievi montani europei dei Pirenei e delle Alpi, in particolare soffermando lo sguardo dei suoi strumenti sui ghiacciai, le zone più spettacolari ma anche più difficili da raggiungere. Si trattava di uno tra i primi utilizzi sistematici della ripresa fotografica applicata alle scienze della terra. Le immagini andarono a illustrare il testo intitolato *Les Alpes. Au point de vue de la géographie physique et de la géologie. Voyages photographiques dans le Dauphiné, la Savoie, le Nord de l'Italie, la Suisse et le Tyrol*, pubblicato nel 1882.

Le fotografie create dal geologo potevano a volte avere un aspetto quasi irreale, poiché spesso erano create attraverso una fotocamera orientabile e attraverso il montaggio di più negativi. Civiale arrivò a sommare una serie di quattordici fotografie, a formare panoramiche lunghe quasi

46

ZANNIER, *Storia e tecnica ... op. cit.*, p.71.



← →

Aimé Civiale, *Panorama circulaire pris de la Bella Tola*, 1866

quattro metri. L'enorme e sorprendente lavoro di Civiale «venne presentato da Dumas all'Accademia delle Scienze di Parigi nel 1882, rivelando una realtà paesaggistica talmente sconosciuta, da meritare quella prestigiosa segnalazione, considerando l'album fotografico una rivelazione di bellezza equivalente a un tesoro»⁴⁷.



Capitolo 7

Fissare l'invisibile

Grazie all'alleanza con altri strumenti ottici, alla fotografia si aprì la possibilità di creare nuove immagini, catturate allungando lo sguardo verso l'ignoto e l'inesplorabile.

Agli obiettivi fotografici si sostituirono i telescopi, permettendo in questo modo di fissare ciò che l'occhio umano non era in grado di osservare. La fotografia astronomica ebbe immediatamente risposte di grande entusiasmo che portarono a collaborazioni da parte di numerosi paesi in tutto il mondo allo scopo di fornire dati il più possibile precisi, in grado di fare luce sulla realtà misteriosa che si celava al di fuori dell'atmosfera terrestre.

Nonostante l'entusiasmo e la grande partecipazione, la pratica fu inadeguata e i risultati almeno nei primi tempi, non diedero risposte soddisfacenti alle grandi domande poste dagli studiosi.



John William Draper, *Moon*, 1840

Il primo soggetto che attirò le attenzioni dei fotografi fu la Luna. Il satellite terrestre, data la vicinanza, la costante presenza e la facile visibilità era un soggetto ovvio, su cui vennero fatti i primi tentativi dei protofotografi. La prima foto del satellite è attribuita a Samuel Morse, che lo riprese su di un dagherrotipo nello stesso anno della nascita della fotografia. L'anno seguente, Draper riuscì nello stesso intento, utilizzando

una lastra argentata e un telescopio con un meccanismo che permetteva il movimento. La necessità, data l'esposizione di almeno venti minuti, era quella di riuscire a seguire il satellite nel cielo, per evitare problemi di scie causate dal movimento orbitale¹.

Molti scienziati e astronomi, tra cui Arago, trovavano nella fotografia uno strumento perfetto per le osservazioni degli astri.

L'astronomia, scienza non sperimentale che non poteva accedere fisicamente ai fenomeni che cercava di comprendere, si doveva basare «sulle scienze matematiche e sull'osservazione» per trarre le sue conclusioni.

La natura meccanica della fotografia la predispondeva all'astronomia: poteva registrare osservazioni interminabili ed evitare le distorsioni dei disegni che presumibilmente riproducevano ciò che era visibile all'occhio. La fotografia avrebbe rimpiazzato e standardizzato gli osservatori, pur non essendo un metodo di ricerca².

Tutte queste qualità però non si evidenziarono nei primi anni. Le immagini risultavano poco chiare, poco più che macchie sulle lastre, inutilizzabili allo scopo scientifico. Le difficoltà apparivano in modo chiaro dai tentativi di catturare la Luna, che nonostante la vicinanza e la facilità di visione ad occhio nudo, risultava troppo poco luminosa e in movimento troppo rapido per gli strumenti sviluppati nei primi tempi. Nonostante i

1 ZANNIER, *Storia e tecnica* ... op. cit., p.65.

2 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia* ... op. cit., p.144.

discorsi sull'automaticità e la precisione del procedimento fotografico, in questo campo il disegnatore, prima dei miglioramenti della sensibilità dell'emulsione, ebbe la meglio rispetto allo strumento meccanico. Un disegnatore capace, unendo alla rapidità, un'acuta sensibilità nell'osservazione, era in grado di riprodurre un'immagine ricca di dettagli, senza i difetti di una fotografia scattata in condizioni sfavorevoli.

Anche nei decenni successivi, scrive Marta Braun, a dispetto del mito fotografico, si preferì intervenire in modo da correggere eventuali difetti dello scatto. Sotto la supervisione di un astronomo, l'incisore incaricato di riprodurre la fotografia perfezionava la resa della foto, migliorandola e rendendola più facile alla lettura. In questo modo anche le fotografie scattate con lunghi tempi di esposizione potevano essere diffuse, permettendo all'osservatore, anche al meno esperto, di comprendere facilmente e velocemente ciò che era rappresentato.

Lo sviluppo e i perfezionamenti tecnici furono molto rapidi e attorno agli anni Cinquanta, solo un decennio più tardi rispetto ai primi tentativi, si riuscirono a catturare fotografie già discretamente nitide, arrivando perfino, attorno alla fine del decennio, a creare degli scatti stereoscopici della Luna. Queste prime immagini vennero immediatamente studiate e accolte nelle istituzioni scientifiche della *Royal Astronomical Society* e dell'*Académie des Sciences*. Questi primi risultati attirarono anche le attenzioni di vari stati, oltre alle varie società e gruppi scientifici, spingendo la collaborazione e la formazione di conferenze che coinvolgevano diversi paesi.

I temi più pressanti riguardavano il Sole, le eclissi e un generale interesse per comprendere la struttura e le dimensioni del sistema solare.

La fotografia si aggiunse agli strumenti ottici utilizzati per comprendere la natura solare, aiutando a osservare con particolare attenzione le macchie solari che ciclicamente si manifestavano sulla superficie. Warren De La Rue, dietro consiglio di John Herschel, fotografò giornalmente il Sole e le macchie, in modo da poter studiare le sequenze che mostravano lo sviluppo nel tempo dei fenomeni sulla superficie della stella. Alcuni dagherrotipi con immagini di macchie solari andarono ad illustrare il testo *Astronomie populaire* di Arago, pubblicato dallo scienziato nel 1857.

Un altro fenomeno che attirò grandissima attenzione furono le eclissi solari, che furono tentate di fissare su lastra fin dal 1842. Fotografie, anche in questo caso, utilizzate per comprendere la natura solare, in particolare l'origine delle nubi gassose distaccate dalla cromosfera. Fotografi e astronomi si spostarono in tutto il mondo, alla ricerca del luogo migliore per fotografare le eclissi nel 1842 e poi nel 1851, ma i risulati furono deludenti. Solo nel 1860, attraverso la comparazione di più scatti si poté decretare l'appartenenza delle nubi gassose, visibili durante l'eclissi, al Sole e non alla Luna. Un'operazione in cui si cimentò anche l'astronomo William Huggins, il quale fotografò lo spettro della corona solare durante un'eclissi totale attraverso un sistema di filtri posti davanti all'obiettivo del telescopio. Adottando questi vetri colorati Huggins riuscì ad isolare parti dello spettro solare, registrandole in modo attendibile³.

Il passaggio di Venere davanti al Sole, che avvenne nel 1874, fu altro evento che mandò in fibrillazione gli scienziati. Un allineamento di centrale importanza, che spinse gli astronomi a dotarsi ancora una volta della fotografia e a spostarsi lungo tutto il pianeta per cercare la posizione migliore alla documentazione di questo fenomeno. Più di dieci paesi impegnarono scienziati e fotografi allo scopo di studiare il passaggio. Vennero coinvolte almeno sessantadue spedizioni, sparse in vari luoghi e vennero inoltre utilizzati dei dispositivi standardizzati per poter successivamente confrontare le osservazioni. «L'evento era atteso da lunga data: avrebbe permesso di misurare il parallasse solare e, quindi, di calcolare la distanza tra la Terra e il Sole, di definire le dimensioni del sistema solare e, in virtù della legge di Newton dedurne le masse dei pianeti»⁴.

Nonostante tutti gli sforzi la fotografia fallì nel compito, fornendo risultati contrastanti e incoerenti da cui non si poterono risolvere i quesiti sul sistema solare. Per risolvere questo problema nel 1882 si diede avvio alla *Conferenza internazionale sul passaggio di Venere*, durante la quale venne affrontata anche la problematica dell'utilizzo della fotografia. Per problemi dovuti alla luce solare e a causa della laboriosità necessaria per fornire delle misurazioni tratte dallo studio dell'immagine, che comunque rimanevano ambigue, la conferenza si concluse con la decisione di limitare il suo utilizzo, affidandosi a strumenti più sicuri.

La svolta dell'utilizzo della fotografia in astronomia avvenne dopo pochi anni. Si comprese che viste le difficoltà tecniche risultava difficile studiare posizione e movimento delle sfere celesti. Si capì invece che la qualità più utile della tecnica fotografica era quella di registrare ciò che per l'occhio nudo era impossibile osservare.

L'astronomia venne rivoluzionata tramite lo studio della spettrometria e della fotometria, che porteranno all'affermazione di una nuova branca scientifica: l'astrofisica. Scienza che si concentra sullo studio dei fenomeni e le proprietà fisiche dei corpi celesti. «Victorian astrophysics led to a host of important discoveries of the chemical composition, physical structure, temperature, radial velocity, rotation, and magnetism of the sun and stars»⁵.

La lastra fotografica, sensibile ad uno spettro più ampio di quello visibile all'uomo, rendeva possibile studiare le proprietà fisiche dei corpi celesti, studiando le lunghezze d'onda elettromagnetiche rilasciate. Per mezzo di questa scoperta «alla fine del secolo, le stelle vennero classificate a seconda del tipo di spettro e si realizzarono spettrogrammi fotografici della maggior parte dei pianeti e delle stelle»⁶. La ritrovata fede e l'entusiasmo per le scoperte e le immagini, non solo scientifici ma anche di pubblico, rinnovarono la collaborazione internazionale tra scienziati, portando al lancio da parte del direttore dell'osservatorio di Parigi di un enorme progetto. La *carta del cielo*, un progetto che pre-

4 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.147.

5 TUCKER, *Nature Exposed ... op. cit.*, pp.5-6.

6 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.151.

vedeva una documentazione astronomica attraverso 45.000 fotografie. Un'operazione che era stata avviata negli anni Cinquanta dell'Ottocento e poi ripresa una ventina di anni dopo, ma mai conclusa, anche a causa del costo enorme del progetto⁷.

Sull'onda di questo entusiasmo, scienziati ed astronomi elogiarono la fotografia, divenuta non solo mezzo di documentazione, ma strumento per la ricerca scientifica. La nuova scoperta permise di osservare per la prima volta la nebulosa di Orione e quella di Maia, entrambe invisibili prima del 1880.

Dopo l'iniziale diffidenza, queste scoperte e il lavoro di astronomi come Agnes Clerke, riportarono una grande credibilità alla fotografia, un mezzo ora in grado di svelare l'invisibile. Venne inaugurata in questo modo una nuova fase in cui la fiducia verso il *medium* era totale e cieca; l'immagine non era più solo documentazione del visibile, ma diventava scoperta e dimostrazione di qualcosa di nuovo, che in precedenza non poteva essere osservato dall'occhio. Portando all'affermazione dell'esistenza di qualcosa di non tangibile, non dimostrabile attraverso un'osservazione diretta, la fotografia «dava vita a fenomeni che potevano trovare conferma soltanto in altre fotografie»⁸.

Sempre rivolgendo lo sguardo verso l'alto, la fotografia venne utilizzata anche come strumento di indagine meteorologica. Molti studiosi all'interno della *Royal Meteorological Society* sostenevano l'utilità della fotografia per lo studio dei fenomeni atmosferici; in grado di registrare questi in forma di immagini che poi potevano essere studiate e usate per classificarli.

L'osservazione meteorologica nell'Ottocento era impegnata a indagare e a classificare i vari tipi di formazioni di nubi e di fenomeni temporaleschi. Fu inoltre dedicata un'attenzione particolare ai fulmini, un fenomeno all'epoca ancora poco chiaro, che ancora non trovava spiegazioni certe sulla sua origine e che rimaneva oscurato da falsi miti popolari. I meteorologi che sostenevano la fotografia la ritenevano uno strumento di ricerca scientifica in grado di svelare la natura di questo fenomeno atmosferico, così sfuggibile e difficilmente osservabile. Scrive Jennifer Tucker che chi sosteneva il suo utilizzo riteneva che la fotografia avrebbe permesso una rivoluzione nell'osservazione meteorologica: «first, by providing mechanical access to the reality of lightning; second, by expanding the network of observers; and third, by offering a basis for classifying lightning into morphological types»⁹.

Uno strumento che grazie alle sue qualità, in particolare al suo automatismo, avrebbe permesso a chiunque fosse dotato di una fotocamera di fornire delle testimonianze scientifiche accurate in qualunque momento e luogo, permettendo quindi di avere un enorme aumento delle fonti su cui studiare i fenomeni atmosferici. L'occhio meccanico, più potente

7 ZANNIER, *Verso l'invisibile ...* op. cit., p.93.

8 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.152.

9 Jennifer TUCKER, capitolo: *Photography as Witness, Detective, and Impostor. Visual Representation in Victorian Science*, in Bernard LIGHTMAN (a cura di), *Victorian Science in Context*, Chicago, University of Chicago, 1997, p.381.

dell'osservatore umano, era in grado di bloccare dettagli che altrimenti non sarebbero stati visibili; ritenuto un osservatore instancabile, che non commette errori e non smette di osservare e registrare i dati segnati da barometri, termometri o magnetometri se preparato correttamente. Queste erano le tesi sostenute da meteorologi come Arthur Clayden, fotografo e membro della *Royal Meteorological Society*.

La fotografia avrebbe poi permesso uno studio scientifico degli eventi che si sviluppavano nell'atmosfera, aiutando a smontare i miti popolari diffusi tra il pubblico. Nell'Inghilterra vittoriana, in una società che viveva accompagnata dall'elettricità che attraversava telegrafi e lampadine, erano ancora diffuse diverse idee errate su questo fenomeno: si pensava ad esempio che le saette avessero una forma a zig-zag, come nelle rappresentazioni pittoriche, e che fossero degli oggetti fisici dotati di una consistenza. Queste credenze, secondo gli scienziati, dovevano essere dissolte poiché interferivano con una vera conoscenza dei fenomeni. Una battaglia sentita, che nel 1888 spinse George James Symons a rivolgersi alla *Royal Meteorological Society* con il testo *The Non-Existence of Thunderbolts*, con l'obiettivo di eliminare queste idee. Nell'articolo spiegava come i fulmini trovati e di cui spesso i giornali parlavano erano in realtà frammenti di fili bruciati o rimasugli di carbone¹⁰. La fotografia permetteva un'osservazione scientifica e acuta, in grado di distaccarsi da queste errate interpretazioni popolari. In grado anche di validare la meteorologia, dotando di maggiore credibilità tra il pubblico questa scienza relativamente recente. La società meteorologica inglese più importante, la *Royal Meteorological Society*, fu fondata soltanto nel 1850, per queste ragioni questa giovane disciplina a volte veniva presa poco sul serio, ancora associata all'astrologia e a idee di predizione del futuro¹¹.

Passando dai fenomeni atmosferici, all'osservazione di ciò che è estremamente piccolo, grazie all'unione con strumenti ottici scientifici come i microscopi, la fotografia divenne un dispositivo importante anche in microbiologia e in medicina. Grazie a questa collaborazione tra strumenti si riuscì a raggiungere importanti miglioramenti nei campi chimici e farmaceutici.

Le prime fotografie in grado di catturare i batteri, un risultato di grandissima importanza per la storia scientifica e medica, vennero scattate da Robert Koch. Considerato uno dei fondatori della microbiologia, Koch nel 1873 riuscì a fotografare le prime immagini del batterio dell'antrace. Lo stesso scienziato che nel 1883 riuscì ad individuare il *vibrio cholerae*, il batterio causa del colera, partecipando a debellare una malattia che da un decennio si era diffusa anche in Europa.

In un'epoca in cui ancora si dubitava dell'esistenza e dell'influenza sulla vita umana dei microbi, la rappresentazione attraverso le immagini li rese tangibili.

10 George James SYMONS, *The non-existence of thunderbolts*, in «Quarterly Journal of the Royal Meteorological Society of London», XIV, 67, 1888, p.210.

11 Jennifer TUCKER, capitolo: *Photography as Witness, Detective, and Impostor*, in LIGHTMAN, *Victorian Science in Context ... op. cit.*, p.382.

All'interno della comunità scientifica però non ci fu un'accoglienza unanime, venne invece a crearsi un dibattito tra chi, come Koch, favoriva il nuovo metodo e chi invece continuava a utilizzare trascrizioni in forma manuale. Si venivano a scontrare idee opposte. Chi era a favore della fotografia, vedeva nel *medium* un mezzo ineguagliabile per la rappresentazione della realtà, non corruttibile, non soggetto a errori di trascrizione e in grado di stabilire con certezza la tipologia di batteri osservati. La visione opposta invece attaccava la poca chiarezza e leggibilità delle fotografie. Il più grande inconveniente era la mancata resa del colore che non permetteva di osservare i coloranti applicati alle colonie per rendere facilmente separabili i batteri dai tessuti circostanti. Per ovviare alla problematica, si potevano applicare dei filtri, che permettevano all'emulsione utilizzata – all'epoca sensibile soltanto alla regione blu dello spettro luminoso – la realizzazione di un'immagine più contrastata e perciò facilmente osservabile. L'espedito si accompagnava però ad un ulteriore inconveniente: l'utilizzo del filtro faceva sì che una quantità minore di luce arrivasse al campione, causando necessariamente lunghe esposizioni che portavano ad avere immagini illeggibili nell'evenienza di movimenti o vibrazioni dell'apparato¹².

Uno scontro di idee che si preoccupava soprattutto dell'aspetto pedagogico dato che le immagini andavano ad illustrare manuali e atlanti dedicati in modo particolare agli studenti. Testi che generalmente, per ovviare alle problematiche, comprendevano tutti e due i metodi di



Anna Atkins,
Cystoseira ericoides, c.
1843-1853

illustrazione, utilizzando frequentemente anche fotografie "migliorate" attraverso la colorazione, oppure disegni che si basavano sulle foto, in modo da migliorare i difetti insiti nella tecnica fotografica dell'epoca.

Un dibattito simile si venne a creare tra gli studiosi di botanica. Anche qui vi erano differenti scuole di pensiero tra chi preferiva il disegno e chi l'immagine fotografica. Vi erano inoltre studiosi che più in generale, rifiutavano la rappresentazione visiva, preferendo invece le descrizioni scritte degli esemplari vegetali perché più rigorose e meno soggette ad uno sguardo distratto, attirato più dalla bellezza grafica delle forme. Come riferisce Marta Braun, nei corsi magistrali di botanica il docente si dotava spesso, oltre che del disegno, anche dell'esemplare vero e proprio. «Il carattere estetico legato a queste immagini era per così dire tem-

perato dalla presenza del campione reale»¹³. La fotografia prese piede in questa area anche grazie al fatto di essere considerata una somma di rappresentazione e campione reale.

Verrà inoltre utilizzata da alcuni studiosi per verificare la veridicità delle

12 *Ivi*, p.391.

13 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.152.

illustrazioni botaniche. Charles Piazza Smyth utilizzò in questo modo la fotografia, mettendo a confronto

«alcune illustrazioni secolari dell'albero più antico del mondo, la grande dracena di Tenerife, con le fotografie che aveva effettuato nel 1856 allo scopo di mettere in rilievo gli errori e le approssimazioni delle illustrazioni manuali»¹⁴.

Un legame, quello tra botanica e fotografia, molto profondo che anticipa perfino il 1839. Niépce presentò i primi tentativi di registrazione del reale con il sostegno di alcuni importanti botanici e illustratori inglesi. Anche i primi tentativi di Talbot, tramite la tecnica della stampa a contatto, i cosiddetti disegni fotogenici, avevano come soggetti dei campioni botanici, foglie e fiori, perfettamente conservati e al riparo dal tempo nella traccia chimica. Ancora più notevole fu il lavoro di Anna Atkins. Fotografa e botanica inglese, membro della *Botanical Society* di Londra, tra le poche società che ammetteva le donne tra i suoi membri. Atkins riuscì ad attuare un'idea proposta in precedenza da Talbot, il quale auspicava una pubblicazione incentrata sugli esemplari botanici nella Gran Bretagna. Atkins riuscì a realizzare questo progetto, pubblicando le proprie immagini su una serie di pubblicazioni dal titolo *British Algae: Cyanotype Impressions*, uscite tra il 1843 e il 1854. Ogni singola pubblicazione conteneva quasi quattrocento cianotipi di alghe inglesi, oltre a delle pagine manoscritte. Un lavoro che sfortunatamente rimase in ombra, poco considerato dagli studiosi dell'epoca che guardavano alle sue immagini più come «un passatempo femminile» che ad un lavoro scientifico; una pubblicazione però considerata da alcuni studiosi contemporanei come la «prima opera a utilizzare la fotografia per illustrare dei lavori scientifici, ancor prima della pubblicazione di *Pencil of Nature* di Talbot»¹⁵.

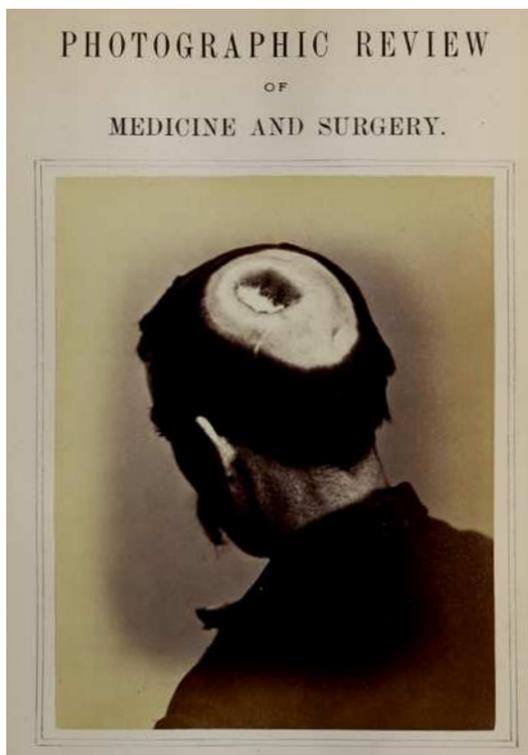
Ai fotografi venne anche commissionato di fotografare le collezioni presenti all'interno dei musei. Il primo esempio di questo genere fu *Zoologie photographique ou représentation des animaux rares des collections du Muséum d'histoire naturelle*, testo commissionato da Louis Pierre Rousseau e Achille Devéria attorno al 1850. Lo scopo era quello di creare una pubblicazione che raccogliesse i campioni zoologici del museo di storia naturale parigino.

Un'operazione che fu intrapresa a poco tempo di distanza anche dal British Museum. In questo caso a Roger Fenton venne affidato il compito di fotografare i campioni zoologici del museo e in seguito anche le sculture antiche.

Nel clima di sviluppo generale dato dall'istituzionalizzazione degli ospedali e dell'insegnamento medico, dalla standardizzazione delle procedure mediche e chirurgiche, con lo scopo di ricerca e con intento pedagogico anche il campo medico si dotò dello strumento fotografico. «Nel XIX secolo, le conoscenze cliniche furono rivoluzionate dal metodo anatomo-clinico che faceva della lesione il segno visibile della malattia», in questo cambio di paradigma si rese chiaramente evidente l'utili-

14 *Ivi*, p.155.

15 *Ivi*, pp.152-155.



Fotografo non identificato,
*Gunshot wound of the
brain*, 1871

diretta¹⁷.

tà di un mezzo di registrazione visiva¹⁶. In grado di operare rapidamente, evitando errori di valutazione soggettivi, le immagini fornivano uno strumento poco costoso e alla portata di tutti. Potevano essere sfruttate a scopo educativo, finendo all'interno di atlanti per gli studenti di medicina, oppure essere usate dai medici e dagli studiosi. Materiali d'archivio utili alla classificazione riunendo i tipi di malattie in base ai sintomi e lesioni, ma anche per seguire il decorso nel tempo di una malattia su un paziente.

Nello studio di certe affezioni nervose, come l'epilessia, l'istero-epilessia, l'isteria, nelle quali troviamo degli atteggiamenti, degli stati essenzialmente passeggeri, la fotografia si impone, per guardare l'immagine esatta di questi fenomeni che hanno svolgimento troppo veloce per essere analizzati attraverso l'osservazione

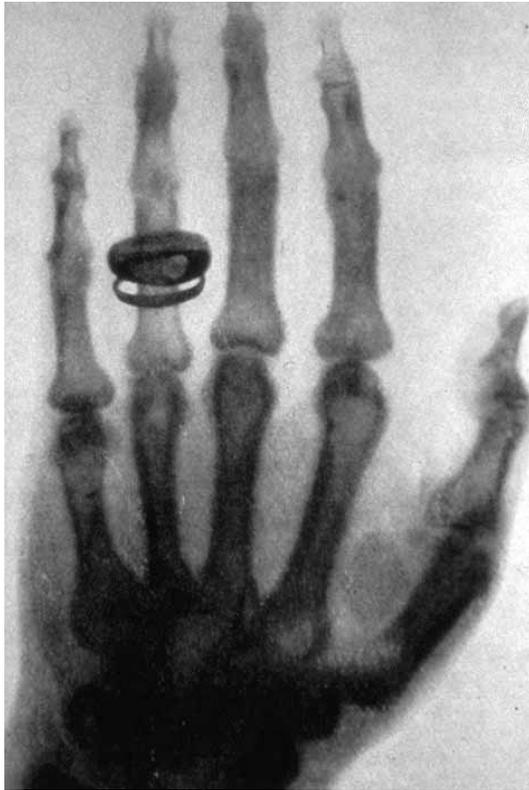
Fotografare i pazienti divenne una pratica comune negli ospedali inglesi e francesi dal 1870 in poi. Vennero anche create pubblicazioni su tale soggetto, come «The Photographic Review of Medicine and Surgery» negli Stati Uniti, o «Revue photographique des hôpitaux de Paris» testi che illustravano cure, operazioni e malattie attraverso le fotografie¹⁸. Già in precedenza, dagli anni Cinquanta in poi, vennero fondati i primi laboratori fotografici all'interno degli ospedali. Il primo venne costruito in Inghilterra, per volere di Hugh Welch Diamond, fondatore della *Royal Photographic Society*, appassionato di fotografia e sovrintendente del manicomio femminile della contea di Surrey.

Importantissima per il campo medico nell'Ottocento fu la scoperta dei raggi X. Un fenomeno rivelato nel 1895 dal fisico tedesco Wilhelm Conrad Röntgen, durante degli esperimenti con un tubo di Crookes. La scoperta dei raggi X fu fortuita, avvenuta quando Röntgen si accorse che su una lastra fotosensibile, chiusa all'interno del suo contenitore, si era registrata la traccia di una chiave, per caso appoggiata sopra all'involucro. Il fisico intuì che il motivo per cui la traccia dell'oggetto metallico era stata in grado di generarsi, penetrando il contenitore, erano le radiazioni emesse dal tubo di Crookes. Uno strumento in grado di

¹⁶ Ivi, p.160.

¹⁷ Albert LONDE, *La photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Paris Gauthier-Villars, 1893, in Michel FRIZOT e Françoise DUCROS (a cura di), *Du bon usage de la photographie*, Paris, Centre National de la Photographie, 1987, in VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., p.81.

¹⁸ Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.160.



Wilhelm Röntgen,
Hand mit Ringen, 1895

emettere dei raggi catodici se attraversato da corrente elettrica, raggi «di cui si era a conoscenza, ma non con le conseguenze “fotografiche” scoperte dallo scienziato tedesco»¹⁹.

Un caso di serendipità, una scoperta inaspettata dovuta alla fotosensibilità di una lastra fotografica. Il termine dato dallo scienziato sta a evidenziare l'incognita di questa scoperta. Non conoscendo la natura del raggio che creava l'immagine penetrando la materia, Röntgen decise di chiamare il fenomeno “X”.

In una prova successiva ottenne quella che è probabilmente l'immagine più famosa associata ai raggi X. La fotografia della mano della moglie, da cui sono scomparsi muscoli, pelle e tendini. Rimangono visibili soltanto le ossa e il grande anello portato sul dito anulare.

Le radiazioni, in grado di trapassare i tessuti, gli organi e i muscoli, ma non di penetrare metalli e ossa, vennero velocemente applicati

per individuare danni alle ossa come fratture o deformazioni, ma anche corpi estranei presenti all'interno del corpo, come frammenti metallici, pallottole o calcoli. «La fiducia nell'oggettività della fotografia permise ai raggi X di avere la meglio su tutte le forme di diagnostica basate sull'auscultazione o la palpazione»²⁰. Capace di penetrare e rendere visibile l'interno dei viventi, i raggi vennero sfruttati per l'esplorazione della struttura corporea, creando le basi per la radiologia. Conoscenze che vennero trasmesse anche attraverso manuali come *Traité pratique de radiographie et de radioscope. Techniques et applications médicales*. Un manuale che nel 1898 introduceva in Francia questa nuova scoperta anche attraverso l'uso di immagini fotografiche. Un testo di Albert Londe pioniere e prolifico fotografo specializzato nell'area medica. Ma la capacità di osservare attraverso le cose, nei primi anni della sua scoperta, prima di conoscere gli effetti dannosi, venne trattata come una straordinaria magia, una fantasmagoria utilizzata anche per l'intrattenimento popolare, trovando «spazio persino negli spettacoli del Circo equestre, dove si propose anche quello dello scheletro umano, mettendo un poveraccio in posa dinanzi a uno schermo Roentgen [sic], ignaro ancora della pericolosità»²¹. I raggi che trovarono utilizzo anche nel controllare il contenuto di lettere e pacchi che passavano attraverso le poste inglesi; ma l'aspetto più importante dei raggi X, secondo Italo Zannier, fu l'influenza che ebbe sul pensiero popolare, andando ad accrescere il mito della fotografia, portando ancora maggiore fiducia verso le immagini.

L'immagine meccanica diventò così sinonimo di «indiscutibile verità, in

19 ZANNIER, *Verso l'invisibile ...* op. cit., p.138.

20 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.174.

21 ZANNIER, *Verso l'invisibile ...* op. cit., p.140.

quanto “fotografica”, come d’altronde viene ritenuta tuttora anche la fotografia normale, un mero “documento”, con pochi sospetti sulla *verità* della sua sembianza»²².

Ma prima dei raggi X, molto prima degli anni Novanta, esistevano già soluzioni per registrare l’interno del corpo umano. Unendo gli strumenti fotografici a quelli medici, si poterono creare delle immagini dell’interno del corpo, senza causare lesioni. Dal 1860 si registrarono una serie di organi tramite la fotografia. Il fondatore della laringologia, Johann Czermak, tramite un piccolo specchio e l’aiuto di un fotografo, riuscì a catturare l’immagine della propria laringe. Theodor Stein tramite illuminazione artificiale poté fotografare vari organi, tra cui timpano, retina, uretra, vescica e utero. Max Nitze creò uno strumento, chiamato cistoscopio fotografico, che si componeva di una piccola lampada elettrica e una lente, posta all’estremità di un endoscopio. Strumento con cui l’urologo tedesco riuscì ad esplorare e fotografare l’apparato urinario. Per poter avere delle immagini che fornissero un’idea migliore della forma e della posizione degli organi vennero anche create delle stereoscopie. Immagini che andarono ad illustrare pubblicazioni come *Stereoskopische Fotografien chirurgischer Kranken* o *Stereoskopischer Atlas*, testi anatomici e chirurgici accompagnati da uno strumento per visualizzare le lastre.

Come negli altri campi scientifici visti in precedenza, restava una grande problematica. La capacità di rendere la realtà in tutti i suoi dettagli, in particolare per le rappresentazioni anatomiche, data la mancanza di una separazione netta tra gli organi o una evidente differenza cromatica, diventava un inconveniente. Motivo per cui spesso si doveva intervenire su queste immagini mediante aggiunta di colore o trasformandole in disegno o incisione. Nonostante la mancanza di chiarezza però difficilmente si rinunciava all’utilizzo della fotografia in virtù del suo legame con la realtà²³.

D’altro canto, l’inconveniente del colore permise a Balmann Squire di fare una scoperta interessante riguardo le malattie dermatologiche. Fino agli anni Settanta, quando venne inventato il trattamento ortocromatico, l’emulsione chimica era poco sensibile e di fatto incapace di rappresentare le differenze chiaroscurali del colore rosso. Questa limitazione permise però al medico di osservare come, in alcuni casi, sul negativo si registrassero dei segni, invisibili all’occhio umano. Segni indicati dal medico come previsioni di sfoghi cutanei di malattie come il morbillo, che ancora non presentavano sintomi percepibili. Il mezzo fotografico era di fatto in grado di rivelare e prevedere alcuni di questi sfoghi, mostrando nella registrazione fotosensibile delle macchie più scure²⁴.

Non vi furono soltanto illustrazioni statiche che riprendevano l’aspetto del corpo o delle lesioni, le immagini vennero utilizzate anche per tentare di catturare e comprendere il movimento. Vi furono, ad esempio, vari tentativi di riprendere il battito cardiaco. Nel 1865 Ernest Onimus riuscì,

22 *Ivi*, p.142.

23 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.163.

24 ZANNIER, *Verso l’invisibile ... op. cit.*, pp.43-44.

tenendo aperto l'obiettivo per il tempo necessario, a fotografare il movimento di contrazione e dilatazione in un cuore di tartaruga. Due anni prima, Czermak riuscì a registrare fotograficamente i battiti del polso attraverso un complesso meccanismo:

su un'arteria viene applicato un bottone emisferico sul quale si proietta un raggio di luce concentrato, che si riflette dal bottone sopra uno schermo fotosensibile, dove si forma un diagramma fotografico e si possono osservare le variazioni di luminosità dovute alle pulsazioni, che spostano ritmicamente la posizione del bottoncino illuminato²⁵.

Vi furono molti altri tentativi e successi da parte di dottori e fisiologi come Charles Ozman e Winternitz o Marey in questo genere di registrazione.

Con l'avanzamento tecnico dei mezzi fotografici nacque la possibilità di fermare il tempo attraverso le immagini, che diventarono un documento utile a registrare anche i movimenti molto più complessi e articolati. Nei primi anni di vita la fotografia non poteva che catturare soggetti immobili, limitando grandemente i suoi soggetti a elementi statici come architetture e paesaggi. I ritratti erano creati all'interno degli *atelier*, dove i soggetti erano spesso aiutati durante la posa da poggiatesta e i piedistalli per tenerli fermi e sostenere le posizioni durante i lunghi tempi di esposizione. Con l'evoluzione tecnica, grazie ad ottiche più luminose e a soluzioni chimiche più sensibili, nella seconda metà dell'Ottocento, divenne possibile catturare dei soggetti più dinamici.

I venti minuti di posa nel 1839 diventano 45 secondi nel 1841, pochi secondi nei primi anni Quaranta, pochi decimi di secondo negli anni Cinquanta, da un centesimo a un millesimo di secondo tra il 1880 e il 1910: è la conquista dell'istantanea, cioè di una condizione di sincronicità tra il tempo del soggetto e il tempo della macchina²⁶.

Nacque la *cronofotografia*, un tipo di ripresa pensata allo scopo dell'osservazione scientifica, dando la possibilità di analizzare il movimento tramite una sequenza di immagini scattate con tempi di posa molto brevi. Fotografie in grado di sezionare anche il movimento più complesso, bloccandolo in una serie di istantanee. Le immagini risultanti consentivano di osservare il moto tramite una serie di immagini fisse e separate, in un modo in cui l'occhio nudo, che osserva il fluire e il cambiamento, non avrebbe mai potuto osservare. «Lo scatto fotografico, [...] voce metallica di una macchina creata dal Positivismo, nega il mutamento, lo fraziona e ce lo restituisce atomizzato»²⁷.

L'occhio meccanico diventa ancora una volta un mezzo clinico, questa volta messo al servizio della fisiologia, la branca della biologia che studia il funzionamento degli organismi. In particolare, la fotografia diventa utile per comprendere il moto degli esseri viventi. Il caso più noto, non riguarda la motricità umana, ma quella animale. Stiamo parlando della

25 ZANNIER, *Storia e tecnica* ... op. cit., p.68.

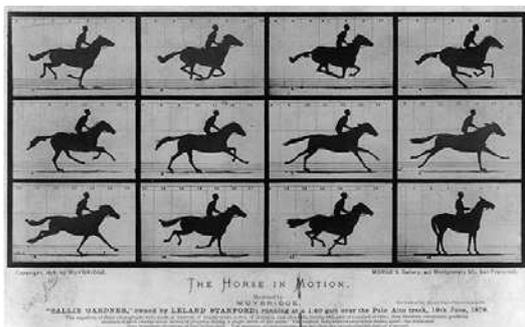
26 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi* ... op. cit., p.75.

27 *Ibidem*.

sequenza di immagini del cavallo al galoppo, scattate da Eadweard Muybridge.

L'inglese oltre ad essere un fotografo di viaggio che si era dedicato a mostrare il paesaggio americano, è noto per le sue fotografie cronofotografiche, dedicate alla locomozione degli esseri viventi, sia umani, sia animali.

Le conosciute fotografie del cavallo Occident vennero scattate nei primi anni Settanta, per volere di Lelan Stanford, importante industriale californiano e allevatore di cavalli. Stanford era interessato a conoscere la dinamica della corsa del proprio animale allo scopo di scoprire nuovi



Eadweard Muybridge, *The Horse in motion*, 1878

metodi per allenare le proprie scuderie. Per riuscire a cogliere l'andatura dell'animale in corsa Muybridge trovò un ingegnoso metodo, in grado di bloccare in modo regolare e analizzabile le posizioni del cavallo in corsa. Sul tracciato percorso dal cavallo vennero posizionati «dodici apparecchi fotografici a intervalli di spazio regolati e collegati a dei cavetti metallici in modo che, passando e strappando i cavetti, il cavallo [avrebbe azionato] gli obturatori tramite delle elettrocalamite»²⁸. Dopo una serie di tentativi, facendo muovere il cavallo a velocità diverse e creando delle serie di scatti sia laterali che frontali, le immagini sviluppate permisero di osservare le falcate del quadrupede sezionate dal flusso e immobilizzate in dodici pose, chiarendo per la prima volta un controverso dubbio sul moto del cavallo. Come si evinceva chiaramente, per una rapida frazione di tempo, il cavallo sollevava da terra tutte e quattro le zampe anche durante il trotto²⁹. Una scoperta che, almeno inizialmente, ebbe le sue implicazioni più forti più sul mondo artistico che in quello scientifico.

Le fotografie vennero inizialmente ignorate dalla comunità scientifica, forse perché né Muybridge, né il suo committente appartenevano alla suddetta comunità, e forse perché, avendo utilizzato lastre al collodio non secche, i risultati non erano così nitidi come ci si aspettava per un lavoro scientifico. Per quest'ultimo motivo spesso la sequenza venne riportata sui giornali e riviste in forma di incisione³⁰. Ciò non di meno, qualche anno dopo le immagini ebbero un enorme successo, soprattutto per merito della pubblicazione su «Scientific American». Grazie ad un finanziamento da parte dell'Università della Pennsylvania, il fotografo inglese poté continuare la sua ricerca sul movimento e le immagini risultanti finirono in *Animal Locomotion*, un atlante pubblicato nel 1887, formato da undici volumi, completi di 781 tavole che mostravano sequenze di movimento sia umano che animale.

Muybridge si interessò anche del movimento in soggetti con patologie e deformità e venne invitato da importanti neurologi americani a catturare sequenze dei propri pazienti ma, a causa dei troppi dettagli registrati dal mezzo, le immagini vennero spesso trasformate in schemi e

28 MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico...* op. cit., p.194.

29 MADESANI, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.28.

30 GILARDI, *Storia sociale della fotografia ...* op. cit., p.305.

disegni, più utili dal punto di vista clinico³¹.

L'influenza di Muybridge fu molto importante per artisti come Degas, Anton Giulio Bragaglia, fino a Francis Bacon, ma grande influenza ebbero anche su Étienne-Jules Marey³².

Medico, fisiologo e professore al *Collège de France*, fino agli anni Settanta aveva messo a punto metodi per la visualizzazione grafica del movimento, sfruttando «strumenti di misura della fisica, predecessori degli oscilloscopi e degli elettrocardiogrammi, che traducevano i movimenti in grafici»³³. Nonostante fosse già riuscito a rilevare il movimento di un cavallo attraverso un sistema pneumatico, fu affascinato dalle fotografie e dalle sequenze disegnate e visualizzate attraverso zoopraxiscopio, in grado di restituire il senso di movimento. Il fisiologo francese ebbe l'opportunità di conoscere di persona Muybridge. In una delle molte presentazioni europee in cui mostrava i suoi risultati, e si decise ad utilizzare lo stesso strumento per studiare i fenomeni meccanici del corpo, per documentarli non attraverso numeri e grafici ma visivamente³⁴.

A seguito di tale decisione, attorno ai primi anni Ottanta Marey mise a punto il primo strumento per registrare il movimento, conosciuto come *fucile fotografico*. Un dispositivo che si ispirava al *revolver astronomico* creato da Janssen per catturare le eclissi solari. L'apparecchio di Marey ne migliorava la velocità del meccanismo e sfruttando delle emulsioni più sensibili rendeva più rapido anche lo scatto. Si trattava di un disco rotante che tratteneva una lastra circolare coperta di gelatina al bromuro, con cui era possibile catturare immagini con una velocità di scatto di 1/720 di secondo. Il fucile venne usato soprattutto per analizzare il rapido moto degli animali, in particolare il volo degli uccelli. Movimenti animali a cui dedicherà il testo *La Machine Animal* del 1873³⁵.

Dati i risultati scarsi, per immobilizzare il movimento umano Marey ideò una *stazione fisiologica*, situata in Bois de Boulogne. Una sorta di studio fotografico posto all'aperto, in modo da sfruttare la forte illuminazione solare per ottenere tempi di scatto più rapidi. Davanti ad uno sfondo nero Marey faceva muovere il suo soggetto, solitamente vestito



Étienne-Jules Marey,
*Chronophotographie d'un
vol de pélican*, c. 1882

di bianco oppure nudo, fotografandolo con una macchina fotografica normale, ma lasciando l'otturatore aperto e posizionando di fronte all'obiettivo

un disco metallico rotante dotato di aperture poste a intervalli regolari. Mentre si muoveva, l'uomo si veniva a trovare in una posizione dif-

ferente ogni volta che un'apertura esponeva la lastra di vetro, di modo che

31 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.174.

32 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ... op. cit.*, p.76.

33 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.169.

34 MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico... op. cit.*, p.194.

35 *Ivi*, p.195.

l'immagine si trovava registrata in un punto diverso della lastra, creando così una sequenza di immagini che si accavallavano³⁶.

A differenza delle immagini di Muybridge, che apparivano come una serie di immagini staccate, le immagini di Marey erano visualizzate sulla medesima lastra, in cui il movimento si svolgeva in sequenza davanti agli occhi dell'osservatore. Il metodo però non era perfetto in quanto l'accavallamento portava a nascondere la muscolatura e le forme del corpo.

Distanziare le tracce avrebbe migliorato questo aspetto ma reso meno leggibile l'elemento temporale insito nelle fasi del movimento. Il problema venne risolto semplicemente con un cambio d'abito, facendo vestire il modello con un abito nero, su cui erano sottolineate con delle rette bianche gli arti e le articolazioni. Del soggetto così vestito la fotografia registrava soltanto il movimento degli elementi bianchi, mentre i dettagli superflui si perdevano nello sfondo nero. Il metodo consentiva di creare un'immagine spogliata dei troppi dettagli fotografici. La ricchezza rappresentativa della fotografia, che aveva fatto preferire delle trasformazioni grafiche alle fotografie di Muybridge, veniva ancora una volta eliminata a favore di una schematizzazione creata direttamente in fotografia.

Negli anni Marey proseguirà i suoi esperimenti, aiutato dalle sovvenzioni dallo stato francese. Oltre alle varie invenzioni e scoperte mediche, riuscirà, attraverso le immagini, a studiare le dinamiche del volo di vari animali, arrivando perfino a riprendere il complesso movimento alare del decollo di una mosca.³⁷

Il fisiologo ebbe anche l'occasione di osservare i movimenti di persone afflitte da difetti e patologie che ne causavano una locomozione anormale. Nel 1887, all'ospedale Beaujon, creò un'altra sofisticata stazione, in grado di fissare in forma sintetica l'andamento dei pazienti affetti da problemi di locomozione. Ebbe l'intuizione di far muovere i modelli lungo una stanza buia, legando alle articolazioni delle lampadine. In questo modo dall'immagine sulla lastra potevano essere eliminate tutte le informazioni superflue, cogliendo solo ciò che interessava allo studioso, ossia le oscillazioni e i movimenti tracciati dalle scie luminose delle luci durante il movimento dei soggetti.

La cronofotografia, come la battezzò Marey, produsse la prima analisi viva della marcia, della corsa e del salto umani, ma anche della locomozione animale. Insieme alla dinamometria (che registra le pressioni sotto forma di tracciati, grazie a un dispositivo fissato alle calzature del soggetto), gli permise di misurare l'energia spesa in ogni atto di locomozione aprendo così le porte allo studio della fatica in quanto fenomeno fisiologico e, in seguito, allo studio scientifico del lavoro³⁸.

36 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.172.

37 ZANNIER, *Verso l'invisibile ... op. cit.*, p.126.

38 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.172.

Intuizioni fondamentali per la creazione dell'educazione fisica moderna, per le nuove modalità di allenamento degli atleti, ma anche per successivi studi sulla gestione programmata della manodopera. La fotografia diventa così uno strumento di conoscenza, ma anche un mezzo per il controllo della società.

Anche Albert Londe, il fotografo e medico che aiutò ad introdurre in Francia l'uso dei raggi X, sfruttò la cronofotografia per le sue osserva-

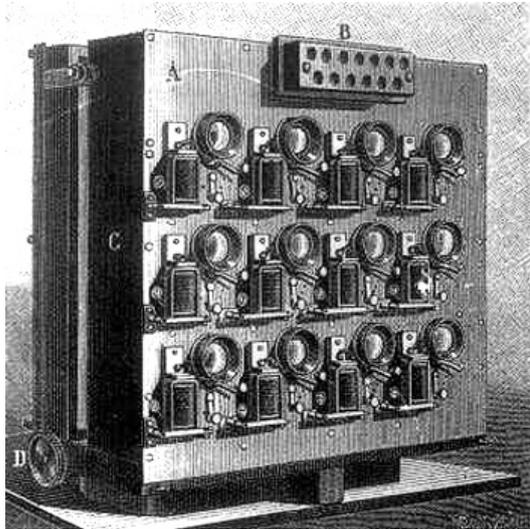


Illustrazione dello strumento a 12 obiettivi di Albert Londe

zioni. Iniziò lavorando come chimico presso il laboratorio fotografico dell'ospedale di Salpêtrière ma diventò ben presto capo dei servizi fotografici. Sostenitore della fotografia medica, produsse negli anni una serie di pubblicazioni sull'argomento, come *La photographie médicale* del 1893, prima opera dedicata totalmente al tema.

Per registrare le crisi isteriche, in modo da poterle osservare e descrivere, si dotò di una serie di strumenti cronofotografici ispirati sia al fucile di Marey, sia al sistema a più strumenti fotografici di Muybridge: «concepito per lastre secche di 13 x 18 centimetri, prevedeva nove

obiettivi disposti a cerchio che Londe poteva aprire uno dopo l'altro, azionati da un meccanismo a orologeria e da un interruttore elettrico»³⁹. Ne presentò un altro alla *Société française de photographie*, questa volta composto da dodici obiettivi, disposti su un'unica camera, divisi in tre file⁴⁰.

Questi sistemi, capaci di scattare una sequenza di immagini, riuscivano dove la semplice osservazione non poteva, registrando sintomi e eventi troppo rapidi e sfuggitivi. Come scriveva Londe stesso:

Ci sono anche situazioni nelle quali l'occhio stesso non è in grado di percepire i movimenti troppo rapidi, ed è così nelle crisi epilettiche, negli attacchi isterici, nelle andature di tipo patologico ecc. Grazie al metodo della cronofotografia si supplirà facilmente all'inadeguatezza dell'occhio in questo caso particolare, e si otterranno documenti di grande valore⁴¹.

Un altro fotografo che indagò i movimenti fu Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne. Medico e neurologo francese, si trasferì a Parigi, dove dopo qualche anno iniziò a studiare l'elettricità come strumento di cura e stimolo sui muscoli, gettando le basi della fisiologia muscolare. Nei suoi pazienti vengono evidenziate varie tipologie di paralisi che Du-

39 *Ivi*, p.174.

40 ZANNIER, *Storia e tecnica ... op. cit.*, p.221.

41 Albert LONDE, *La photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Paris Gauthier-Villars, 1893, in Michel FRIZOT e Françoise DUCROS (a cura di), *Du bon usage de la photographie*, Paris, Centre National de la Photographie, 1987, in VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ... op. cit.*, p.81.

chenne studia attentamente⁴². Avviato alla pratica fotografica dal fratello di Nadar, tra le sue immagini spiccano una serie di studi, attentamente documentati fotograficamente, sugli stimoli elettrici somministrati ai muscoli facciali. L'esperimento consisteva nell'osservare gli effetti della corrente elettrica su sette soggetti, tra cui un anziano affetto da una leggera paralisi al viso. Le immagini fotografiche che riprendevano i suoi esperimenti vennero poi usate per illustrare i suoi testi tra cui l'atlante pubblicato nel 1862, dal titolo *Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*. Un testo composto da due sezioni:

La prima comportava nove tavole sinottiche delle espressioni (ma anche fotografie di sculture come il *Laocoonte*, destinate a mostrare il contributo che la fotografia poteva dare alla rappresentazione artistica delle emozioni). Nella seconda parte estetica figurava una donna semi-cieca, in una messa in scena destinata a mostrare come il corpo intero poteva partecipare all'espressione dei sentimenti⁴³.

Gli studi Duchenne sulle espressioni facciali finiranno ad illustrare anche il testo di Charles Darwin, pubblicato nel 1872: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*.

La funzione delle fotografie di Duchenne de Boulogne viene letta dagli studiosi in modi differenti. Le fotografie e esperimenti vengono inseriti



Duchenne de Boulogne,
Faradisation du muscle frontal, 1862

da alcuni autori all'interno del tracciato delle teorie fisiognomiche, mentre altri autori si oppongono a questa lettura. Marta Braun, ad esempio, non interpreta gli esperimenti come studi per rivelare un'interiorità del soggetto, ma come un'analisi strettamente fisiologica. Le espressioni facciali registrate sono analisi delle posizioni e di movimenti anatomici provocabili anche attraverso uno stimolo esteriore. Sono quindi soltanto uno studio sul corpo, sui movimenti e i meccanismi del corpo umano.

⁴² MADESANI, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.34.

⁴³ Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ...* op. cit., pp.163-164.

Capitolo 8

Mostrare
è dimostrare

In grado di svelare l'invisibile mostrando minuscoli microorganismi, l'interno degli esseri viventi o pianeti a distanze siderali, la fotografia divenne un mezzo a sostegno anche di diverse teorie che sostenevano l'esistenza di differenze tra gli esseri umani, fornendo delle basi su cui creare divisioni e teorizzare una gerarchia di potere.

Attorno al 1860 le teorie dell'evoluzionismo sociale si diffondono all'interno della società occidentali. Basandosi sulle teorie di Darwin, antropologia e sociologia si interessano delle società umane e, tracciando un parallelo tra evoluzione della specie e società umane, viene teorizzato uno sviluppo temporale e una divisione gerarchica, ai cui estremi si trovavano le società occidentali, in particolare quella anglosassone, e dall'altro estremo dello spettro le cosiddette popolazioni primitive. Civilizzazione da un lato, popolazioni selvagge, non evolute dall'altro. Questa divisione per scompartimenti prevedeva, nella teoria antropologica, due possibili esiti, l'evoluzione delle popolazioni non-occidentali a livello delle società civilizzate o la loro scomparsa¹.

Una divisione che viene messa sotto gli occhi di tutti nei giardini zoologici e nelle esposizioni universali attraverso gli «*zoo umani*, in cui le popolazioni di altri continenti ven[ivano] esposte come se fossero animali, e talvolta insieme con animali esotici»². Teorie razziste appoggiate a testi di autori come Francis Galton, Georges Vacher de Lapouge o Houston Stewart Chamberlain, in cui si sostenevano idee di divisione. Un'opera fondamentale per questa ideologia fu il testo di Arthur de Gobineau, intitolato *Essai sur l'inégalité des races humaines*, pubblicato nel 1853. All'interno dello scritto, l'aristocratico francese, sosteneva l'esistenza di tre razze separate, con caratteristiche e attitudini molto diverse. La prima e la superiore era quella bianca, poi veniva la razza gialla e infine quella nera, vicina per caratteristiche agli animali.

Gli studi antropologici si basavano in modo preponderante sull'osservazione e lo studio dell'uomo nei suoi aspetti fisici e in quelli culturali, motivo per cui anche in questo campo la fotografia diventò un metodo di analisi centrale, utile alla documentazione. Considerata fonte imparziale e scientifica, veniva però sfruttata dall'esigenza di classificazione positivista, che portava con sé implicazioni ideologiche e di potere evidenti che spinsero gli studi nella direzione di sottolineare le differenze tra individui, sia all'interno della stessa società o gruppo, sia tra le varie "razze umane". «In antropologia, le descrizioni dei corpi miravano a raccogliere i dati confrontabili allo scopo di produrre testimonianze visive delle tipologie razziali»³. Testimonianze visive che si sommarono alle misurazioni antropometriche, in grado secondo le teorie dell'epoca di identificare e classificare le popolazioni indigene all'interno di una scala evolutiva.

L'antropologo John Lamprey faceva posare i suoi soggetti davanti ad una griglia composta da quadrati di 5 centimetri per lato fatti in filo di seta. Un metodo in grado di fornire misurazioni sul corpo del modello

1 Barbara MILLER, *Antropologia culturale*, Milano, Pearson, 2014, p.5.

2 BANTI, *L'età contemporanea ...* op. cit., p.452.

3 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.175.



John Lamprey,
Anthropometric Study,
c. 1870

ma anche di poter confrontare queste misurazioni con quelle di altri individui.

Non vi era in realtà un metodo standardizzato per fotografare gli individui, ma era piuttosto comune farli posare nudi di fronte all'obiettivo, in modo da rendere evidenti le differenze nel colore della pelle, nella struttura corporea e nelle altre caratteristiche fisiche. Una metodologia basata sull'idea che queste differenze "parlassero da sole" per mezzo della fotografia, evidenziando una chiara divisione razziale dell'uomo⁴. In quest'epoca in cui si rafforzano, si espandono e si creano gli stati nazionali, si

sviluppano parallelamente teorie a sostegno della purezza razziale. Il già citato Gobineau si esprime sulla decadenza delle razze, un fenomeno che porta ad una perdita di valore e forza nelle popolazioni a causa dalla mescolanza tra razze diverse. Francis Galton, cugino di Charles Darwin, porta le idee evoluzioniste in una direzione razzista e in linea con le idee di purezza razziale «fonda l'*eugenetica*, cioè la disciplina che intende organizzare la riproduzione degli individui in modo tale da ottenere tipi umani sempre più adatti alle condizioni ambientali che essi sono destinati a trovare e sempre più coerenti con gli elementi fondamentali propri della razza di appartenenza»⁵. A queste teorie eugenetiche, sottese alla costruzione di una società e una nazione più forte, si uniscono quelle sull'*eutanasia razziale*. Gli individui meno adatti alla creazione di una popolazione migliore, meno geneticamente puri, andrebbero soppressi o resi innocui, non in grado di inquinare la purezza della razza. Idee come queste erano sostenute dall'antropologo Georges Vacher de Lapougen.

Una divisione che si vuole mettere in rilievo non solo tra le popolazioni ma anche all'interno di una stessa società, evidenziando ad esempio differenze di genere e di classe.

Una categoria che diventa soggetto favorito dell'occhio clinico della fotocamera sono i malati mentali, i cosiddetti "alienati". Le fotografie diventano un metodo di ricerca e archiviazione di sintomi e malattie mentali anche grazie ad un cambiamento di paradigma all'interno del campo medico, in particolare sulle teorie dell'espressione di questi disturbi.

Per la neurologia clinica, la malattia mentale traduceva un "disordine" del sistema nervoso, che lasciava tracce sulla superficie del corpo. Come in ogni altra patologia, era importante trascrivere visivamente queste tracce e la scelta di registrare i volti e i corpi degli alienati mediante la fotografia sembrava un buon metodo per raccogliere e classificare le anomalie del comportamento e delle emozioni⁶.

4 Mary Warner MARIEN, *Photography. A Cultural History*, London, Laurence King, 2002, pp.153-154.

5 BANTI, *L'età contemporanea ...* op. cit., p.453.

6 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e

Albert Londe, il fotografo e medico che aiutò ad introdurre in Francia l'uso dei raggi X, sfruttò la fotografia anche per le osservazioni sulle malattie mentali, lavorando all'interno dell'ospedale di Salpêtrière. Le immagini di Londe erano principalmente incentrate sulla rappresentazione dei problemi mentali, in modo particolare l'isteria, un disturbo che colpiva in modo maggioritario le donne e presentava sintomi come crisi epilettiche, paralisi momentanee, deliri o perdite di coscienza. Un disturbo studiato e descritto da Jean-Martin Charcot, medico che lavorava nello stesso ospedale. Secondo Giacomo Papi, fu proprio il medico a concepire la figura dell'isterica, «sintetizzando in un'unica figura simbolica il desiderio sessuale e la repulsione verso il corpo della donna che laceravano la classe dominante»⁷. Charcot sfruttò spesso l'ipnosi, in modo da indurre crisi isteriche nelle pazienti e poterle così osservare



Hugh Welch Diamond,
*Patient, Surrey County
Lunatic Asylum*, c. 1850–58

e descrivere, dotandosi frequentemente anche del servizio di fotografi per catturare questi stati. Le immagini poi finivano per illustrare i propri testi. Charcot si rivolse anche a Londe per avere delle immagini con cui provare le proprie teorie. Le fotografie erano considerate «elementi visivi atti a confermare la sua convinzione che l'isteria fosse una malattia realmente organica connessa a sintomi ben precisi»⁸.

Un'altra figure importanti nel campo della fotografia psichiatrica fu Hugh Welch Diamond. Tra i fondatori della *Royal Photographic Society* e direttore a metà dell'Ottocento della sezione femminile del manicomio di Surrey. Diamond utilizzò le fotografie come strumento di conoscenza e strumento per trattare la malattia. Immagini su cui «analizzare i diversi livelli di «sofferenza mentale»» ma utili anche per «co-

municarli a un pubblico medico, se non addirittura [per] coinvolgere la paziente nella cura fornendole una visione terapeutica del suo stato»⁹. Le fotografie mediche seguivano lo schema tradizionale dell'epoca per i ritratti. I pazienti spesso seduti su una sedia, davanti ad una parete o una tenda, sedevano in modo composto di tre quarti, frontalmente oppure di profilo.

Secondo Marta Braun, questo genere di fotografie agli occhi contemporanei comunica poco, poiché non sono visibili segni che manifestano chiaramente disturbi mentali; non si evidenziano dalle sole immagini le emozioni interiori a quei corpi. Ma le stesse figure risultavano essere fortemente disturbanti per i contemporanei del fotografo. La reazione di turbamento può essere capita conoscendo il contesto teorico su cui si

POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.164.

7 PAPI, *Accusare ... op. cit.*, p.187.

8 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.174.

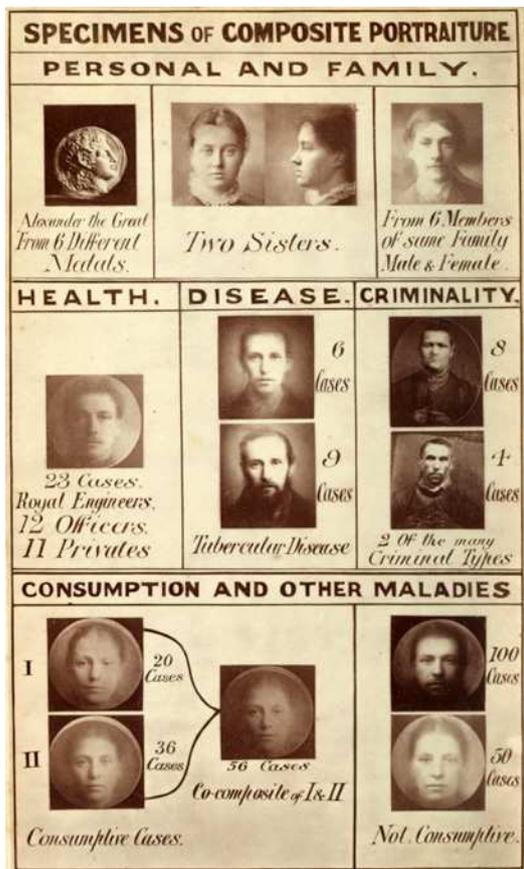
9 *Ivi*, p.164.

basavano queste immagini e in cui credevano gli osservatori. All'epoca vi era un grande fiducia verso la fisiognomica.

Ripresa e sviluppata da Johann Kaspar Lavater sul finire del XVIII secolo, la disciplina cercava una correlazione tra l'interiorità e l'esteriorità, tra comportamento e corpo, in modo da dedurre il carattere psicologico di un individuo tramite l'osservazione del suo aspetto.

La pratica fotografica dell'epoca diventa strumento di documentazione a sostegno delle varie teorie fisiognomiche, frenologiche ed eugenetiche che vengono a rafforzandosi durante l'Ottocento.

Francis Galton ad esempio considerava la fotografia come uno strumento scientifico in grado di «produrre tipologie o statistiche che andavano alla radice dell'identità»¹⁰. Attraverso un montaggio di fotografie sovrapposte, andando a mescolare porzioni di diversi corpi o visi, lo scienziato e antropologo inglese tentava di creare delle rappresentazioni di individui medi. Le fotografie composite, che trovavano sostegno nelle teorie eugenetiche e fisiognomiche, si pensavano in grado visualizzare i *tipi umani*. Delle immagini che nascevano dal singolo per arrivare, attraverso una media con altri individui, ad una sorta di archetipo. Galton cercava di rappresentare persone ordinarie con presunte ca-



Galton, Composite portraiture, 1877

ratteristiche comuni in quanto appartenenti a specifiche categorie. La speranza era quella di poter identificare dei tratti speciali o comuni, in particolare per le varie tipologie criminali o per i gruppi considerati dannosi per la società, come i malati di mente, i malati di tubercolosi o gli ebrei. Durante questi tentativi Galton arrivò alla scoperta che l'attività di unire e creare un'immagine composita, nata dalla somma dei tratti fisionomici di persone diverse, portava a creare dei visi con dei tratti esteticamente più piacevoli. La bellezza del nuovo viso, figlio di due tracce diverse, era data dall'eliminazione dei tratti più irregolari e prominenti, cancellati a favore della media¹¹.

Su metodi e tesi simili che si fonda un'altra disciplina, che vedrà l'utilizzo della fotografia come strumento primario, mezzo per permettere un migliore controllo della società e dei suoi abitanti. Nel 1882 venne messo a punto un metodo utile a riconoscere i criminali e permettere alla polizia francese e in seguito a quella di tutta Europa di velocizzare le operazioni di identificazione e quindi di cattura dei criminali. Un metodo per rendere più sicure le grandi metropoli in via di sviluppo, sviluppo che però coinvolgeva an-

10 Ivi, pp.174-175.

11

Francis GALTON, *Composite Portraits, Made by Combining Those of Many Different Persons Into a Single Resultant Figure*, in «Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland», IIX, 1879, p.135.

che i numeri della criminalità ordinaria e organizzata.

L'inventore di questo metodo si chiamava Alphonse Bertillon, capo del servizio d'identificazione della prefettura di polizia di Parigi, «colui che per primo ha formulato una teoria scientifica generale per la descrizione esatta dei malfattori [...], la loro classificazione e il loro riconoscimento»¹².

Diversamente dal procedimento di Francis Galton, che procedeva dai tratti di un singolo individuo per arrivare ad un ritratto ideale, Bertillon si concentrava sulla singola persona, la cui descrizione esatta veniva fatta con una metodologia vicina alle pratiche di classificazione antropologica a cui si è precedentemente accennato. Il metodo si fondava sull'unione di misurazioni del corpo del soggetto, sulla sua descrizione e sulla cattura della sua figura tramite fotografia.

La descrizione attraverso le misurazioni del corpo, detta antropometria, era utile all'identificazione del soggetto in quanto alcune parti del corpo non variano nel tempo, e non subiscono l'invecchiamento diversamente dall'aspetto del soggetto. Queste parti sono la forma delle orecchie, l'impronta dei piedi e le impronte digitali, queste ultime non erano però un rilievo considerato dal metodo di Bertillon.

Il sistema consisteva nella misurazione di vari parametri corporei: l'altezza, la lunghezza delle braccia aperte, l'altezza da seduto. Si misuravano anche la lunghezza e la larghezza della testa, la distanza tra gli zigomi e tra le orecchie. Venivano segnate le misure del piede sinistro, del dito medio e del mignolo e delle braccia si annotava la distanza tra gomito e l'estremità del dito medio. Oltre a queste misurazioni, vennero aggiunte anche le descrizioni qualitative di tre caratteristiche: il colore degli occhi, dei capelli e della carnagione. La preferenza per la parte sinistra del corpo nelle misurazioni era giustificata dal fatto che era la parte meno propensa a modificarsi per gli effetti del lavoro¹³.

Al criminologo francese è attribuita l'invenzione del *mug shot*, il ritratto fotografico della persona arrestata. Grazie alle fotografie non era più necessario fare affidamento sulla memoria dei poliziotti che precedentemente dovevano ricordare il visto dei criminali già arrestati. Anche in questo caso l'operazione era assolutamente metodica, in modo da poter avere il miglior risulato possibile, in grado di raffigurare pienamente l'identità del soggetto. Si utilizzava una sedia fissata al pavimento, in modo da assicurare che distanze e posizioni fossero sempre regolari. Venivano scattati ritratti frontali o di profilo, a volte soffermandosi sui dettagli del viso, in particolare le orecchie.

L'identificabilità del soggetto dipendeva in parte anche dalla sua collaborazione di fronte alla macchina fotografica. Non poteva essere costretto o minacciato nella realizzazione dell'immagini. «In principio erano stati usati mezzi persuasivi, come la camicia di forza, o speciali seggiole con manette e cinghie applicate ai bracciali e al dorso: ma i fotoritratti ottenuti in questo modo non potevano considerarsi *scientifici*

12 Ando GILARDI, *Wanted!*, Milano, Mondadori, 2003, p.53.

13 Richard FAREBROTHER e Julian CHAMPKIN, *Alphonse Bertillon and the measure of man. More expert than Sherlock Holmes*, in «Significance», XI, 2, 2014, p.37.

e proprio per questa ragione *legali*»¹⁴. A causa della posa prolungata necessaria all'esposizione dell'emulsione, il soggetto doveva collaborare, assumendo un'espressione neutrale, considerata dai profotografi criminali come la più rappresentativa dell'identità stessa. Bisognava evitare di turbare il criminale, già in una situazione spiacevole, con metodi coatti o minacce, poiché queste lo avrebbero portato a provare delle emozioni negative che, come conseguenza, avrebbero deformato la sua fisionomia. Una tesi questa, sostenuta da Umberto Ellero, tra i massimi esperti italiani in fatto fotografia giudiziaria¹⁵.

Un altro importante risultato di Bertillon, che ancora mostra la sua eredità nella pratica contemporanea, è l'invenzione della fotografia del luogo del delitto. L'immagine veniva realizzata con uno scatto verso il basso, tramite un alto treppiede di altezza standard, posizionato sopra alla vittima¹⁶.

Il metodo di Bertillon e in generale l'uso della fotografia criminale si basava su due principi. Il primo riguarda il mito della fotografia, ritenuto mezzo infallibile e sicuro. Il secondo principio era la teoria sviluppata da Cesare Lombroso e gli altri teorici della fisiognomica. Come spiegato precedentemente, questa disciplina cercava una relazione tra indole interiore e aspetto esteriore. I criminologi iniziarono a sviluppare teorie che mettevano in relazione l'individuo criminale con una regressione evolucionistica dell'essere umano, che portava a «istinti di inciviltà e atavismi selvaggi. Sembrava logico allora dedurre che esisteva una correlazione tra criminalità e tratti fisici ferini negli aspetti anatomici e morfologici»¹⁷. Lombroso sosteneva addirittura di aver individuato un tratto comune in tutti i criminali, di tutte le razze, osservando i crani umani e trovandone una comune cavità all'interno della cresta occipitale.

Le migliaia e migliaia di foto dei briganti dallo sguardo sanguinario e con il fucile imbracciato, delle prostitute ammaliatrici e riprese in pose volgari, dei "delinquenti" con i corpi deturpati da piaghe e cicatrici, dei "pazzi" dallo sguardo vacuo e i denti rovinati, scattate, esposte, pubblicate dai positivisti declamano a chiare lettere la 'grande scoperta' dell'antropologia criminale: che il "folle", il "delinquente", "l'anormale" portano iscritti prima di tutto sul proprio corpo le stimate della "devianza"¹⁸.

La fotografia, assieme alle misurazioni, sembrava il metodo perfetto per riuscire ad individuare questi tratti comuni e per determinare con sicurezza l'identità di questi criminali. Un metodo di registrazione neutrale, che assicurava l'identità del fotografato, affidabile come un calcolo matematico, perciò migliore rispetto a qualsiasi altro mezzo di riproduzione visiva.

Questo rigido e sistematico processo di registrazione dei criminali, come scrive lo stesso Bertillon all'inizio del suo testo *La Photographie Judiciaire* del 1890, doveva escludere qualsiasi velleità estetica, mo-

14 GILARDI, *Wanted!* ... op. cit., p.54.

15 PAPI, *Accusare* ... op. cit., p.189.

16 FAREBROTHER e CHAMPKIN, *Alphonse Bertillon* ... op. cit., p.36.

17 FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora* ... op. cit., p.74.

18 SCHETTINI, *Il gioco delle parti...* op. cit, p.195.

strandosi attento alla rigidità metodica e all’attendibilità del risultato, che doveva avere valore scientifico. Forse più che nelle fotografie scientifiche, nei ritratti segnaletici o nelle foto della scena del crimine si tentava di escludere l’autorialità dello scatto. Il fotografo diventa ininfluente rispetto al contenuto della fotografia. Il motivo, secondo Ando Gilardi, è che il nome dell’autore produrrebbe dubbi sull’affidabilità della foto come prova e la soggettività avrebbe messo in crisi l’oggettività dello strumento¹⁹. Uno strumento che invece viene rappresentato all’epoca come automatico, in grado di mostrare la verità in mano di qualsiasi persona.

Attorno al 1880 vi fu una prima ondata di popolarizzazione dei mezzi fotografici, che vennero acquistati dalla classe medio-piccolo borghese. Gli strumenti chiamati *detective*, *apparecchi poliziotto* o ancora *Sherlock Holmes*, erano macchine fotografiche di piccolo formato, maneggevoli, rapide e, date le dimensioni, erano spesso camuffate all’interno di altri strumenti come orologi, ombrelli, bastoni o Bibbie. «Il successo dei piccoli apparecchi “travestiti” [...] è dovuto non solo alla loro maneggevolezza di per sé, alla liberazione che il piccolo formato del negativo consentiva dalla “schiavitù del cavalletto”, ma forse ancor di più alle teorizzazioni sulla fotografia come mezzo di difesa personale, e di identificazione dei delinquenti»²⁰.

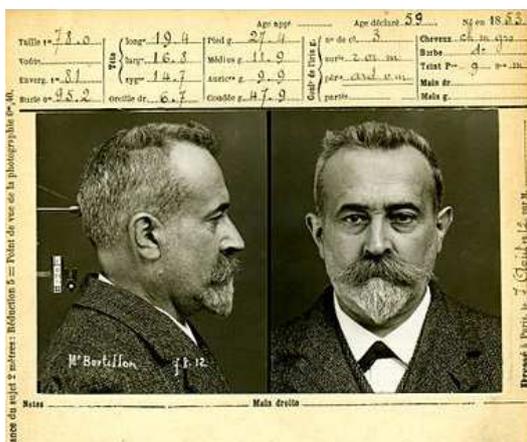
Gli apparecchi erano spesso pubblicizzati tramite immagini che mostravano cittadini comuni fotografare ladri colti in flagrante. Scatti che inevitabilmente portava alla cattura del malvivente.

La fotografia divenne un mezzo di difesa personale ma anche per la difesa dell’intera società nelle sue applicazioni istituzionalizzate. Un’applicazione che ebbe inizio già prima che la foto segnaletica diventasse “bertillonage”.

I primissimi esempi di fotografia criminale si identificano in alcuni dagherrotipi scattati dalla polizia di Birmingham nel 1848. Un uso piuttosto atipico per questa tecnica, vista l’impossibilità di riprodurre l’immagine, la difficoltà di osservazione e i costi elevati. Caratteristiche che ne

rendevano poco praticabile un utilizzo classificatorio su larga scala. Come tradizionalmente ci si aspetterebbe, vista la loro fragilità, sono tenuti all’interno di una cornice e sottovetro, ma i soggetti rappresentati sono affatto “tradizionali”. Nelle fotografie sono ritratti un ladro e una prostituta.

In seguito diventerà una pratica comune utilizzare le prostitute arrestate come modelle, facendole posare nude «con pretesti antropometrici», oppure fotografandole «volenti o nolenti, per le prese di particolari degli organi genitali, da riprodursi nei trattati di medicina»²¹. Altri arrestati che venivano fatti posare nudi di fronti all’obiettivo erano le persone tatuate ma



Alphonse Bertillon, *Fiche anthropométrique* d'Alphonse Bertillon, 1913

19 GILARDI, *Wanted! ...* op. cit., p.164.
 20 *Ivi*, p.24.
 21 *Ivi*, p.32.

anche travestiti, ermafroditi e omosessuali. Considerate come categorie di persone che deviavano dal “naturale”, subivano sia l’interesse scientifico, che cercava di far luce su cause e rimedi a queste deviazioni, ma anche l’attenzione di chi si occupava di pubblica sicurezza. All’interno della visione evoluzionistica venivano considerati come degli stadi di regressione rispetto allo stadio “normale”, o come una ricomparsa di caratteristiche antropologiche appartenenti ad antenati evolutivi distanti. Inoltre, queste degenerazioni sessuali venivano frequentemente associate a degenerazioni sociali, spesso con legami diretti o indiretti con il crimine.

Il compito degli alienisti e degli antropologi criminali è proprio quello di analizzare in stretta relazione tra loro le norme e le leggi che regolano la natura umana con le eccentricità e le deviazioni da tali norme. Queste, nelle concezioni positiviste, devono essere considerate come “il non ancora ordinato”, non come ciò che sarebbe sfuggito perennemente alla norma²².

Ciò che spingeva criminologi e polizia a mostrare corpi e volti di persone tramite immagini fotografiche, era la possibilità di raggiungere un pubblico molto ampio attraverso questo *medium*. Le fotografie dei criminali venivano esposte nelle *rogue’s gallery*. Luoghi aperti al pubblico in cui, appesi ai muri, vi erano i ritratti di criminali, in modo che potesse crearsi una collaborazione collettiva tra pubblico e polizia, allo scopo di individuare e catturare i latitanti, una collaborazione che in questo modo non era più ristretta al pubblico alfabetizzato o intellettuale che leggeva giornali e riviste. Diffuse specialmente negli Stati Uniti, le *rogue’s gallery* divennero in breve tempo inutili allo scopo giudiziario in quanto il numero delle immagini, non sistematizzate, crebbe troppo rapidamente rendendo impossibile ricordarle. Non veniva invece persa la qualità spettacolare e il fascino che queste raffigurazioni avevano sul pubblico²³. La fotografia «specialmente nei primi decenni, come scientifica e come spettacolare, fu un genere assai ricercato, per la sua novità e per l’emozione che può dare una immagine “presa dal vero” epperò più di altre capace di procurare un “brivido d’orrore”»²⁴.

Anche nella letteratura dell’epoca, autori del calibro di Arthur Conan Doyle e Charles Dickens finirono per essere influenzati da queste immagini o dalle storie e dai miti che si raccontavano sui giornali e riviste. Penne che partorirono affascinanti indagini, detective infallibili e molteplici riferimenti alla fotografia e al suo uso giudiziario²⁵.

È all’interno di questa dimensione criminale che vengono creati anche i primi studi di semiologia sulla fotografia, «essendo indispensabile la definizione di un codice visivo, che consent[iva] di censire e di catalogare e confrontare sistematicamente la fisionomia degli individui, tenendo conto dei caratteri trasferiti e fissati nell’immagine fotografica»²⁶.

22 SCHETTINI, *Il gioco delle parti...* op. cit., p.146.

23 PAPI, *Accusare ...* op. cit., p.193.

24 GILARDI, *Wanted!* ... op. cit., p.83.

25 PAPI, *Accusare ...* op. cit., pp.183-184.

26 ZANNIER, *Storia e tecnica ...* op. cit., p.78.

Con il positivismo e le nuove conoscenze, crebbero contemporaneamente anche le inquietudini dovute proprio a queste scoperte. «L'età del positivismo, dunque, rappresenta un periodo di grande fermento per le scienze, soprattutto quelle esatte, ma al contempo non regala alla popolazione le certezze né l'ottimismo sperati»²⁷. Con le inquietudini crebbe anche il bisogno di sentirsi sicuri, soprattutto all'interno delle metropoli dove, con l'intera popolazione, crescevano le schiere di persone considerate devianti, al di fuori dai confini di ciò che nella società ottocentesca occidentale si pensava essere la norma. La fotografia venne assunta anche in questo contesto come un mezzo sicuro, in grado di garantire la conservazione questi limiti, venendo assorbita in un metodo «“scientifico”, per tracciare i confini tra conforme, difforme e deforme»²⁸.

La fotografia nel pensiero ottocentesco, secondo Giacomo Papi, forniva l'illusione del controllo criminale creando una sensazione di sicurezza, attraverso un ruolo simbolico oltre che pratico, ossia, tramite la cattura dell'immagine del deviante. Riuscendo a bloccare il criminale in forma di rappresentazione statica, appariva in grado di fermarlo prima che degenerasse nella reiterazione del delitto.

La fotografia venne considerata un mezzo in grado di mettere in luce e quindi di poter comprendere anche la zona più oscura della società, diventando

alleata delle polizie europee impegnate a mettere un freno all'entropia sociale, a imporre un ordine al caos, a prevenire i pericoli incombenti sugli abitanti delle grandi città terrorizzati dal vertiginoso aumento del traffico, dalle masse di diseredati che dalle campagne si affollavano nei quartieri operai [...]. Se la fotografia poteva eternare il borghese in un ritratto in grado di durare per sempre [...] aveva anche il potere di pietrificare il colpevole e la sua colpa nei secoli dei secoli²⁹.

Questa forma di controllo avveniva per mezzo della cattura dell'effigie del criminale e della sua archiviazione. L'immagine così, oltre ad essere sempre disponibile per qualsiasi necessità immediata della polizia, diveniva utile a produrre conoscenza sulle tipologie criminali, con la possibilità quindi di anticipare i crimini, riconoscendo nelle apparenze i possibili pericoli per la società borghese. Qualità che affascinava, come si è osservato, sia le istituzioni, sia la popolazione.

Attorno alla conclusione del secolo le importanti capacità della fotografia nel campo di sicurezza vengono raccontate in maniera trionfale dai giornali dell'epoca, che descrivono un forte aumento degli arrestati tramite il riconoscimento per mezzo delle fotografie. Una promozione che indubbiamente aiuta la vendita delle piccole fotocamere *detective*, strumento che però risultava infallibile soltanto sui testi pubblicitari. Nella realtà delle cose la fotografia, anche quando sommata alle misurazioni antropometriche, non era affatto così certa come si raccontava. La registrazione fotografica o l'*identikit* criminale, ossia l'operazione

27 SCHETTINI, *Il gioco delle parti...* op. cit., p.142.

28 PAPI, *Accusare ...* op. cit., p.180.

29 *Ivi*, p.181.

di costruzione artificiale di un ritratto mettendo assieme frammenti del viso di altre persone, risulta una pratica spesso sterile, se non controproducente alla cattura del criminale. Gilardi afferma che questa costruzione, simile ai ritratti compositi di Francis Galton, risulta essere più un'operazione utile a rassicurare il pubblico, tramite una cattura simbolica del criminale in forma di immagine, più che uno strumento utile alle indagini. Era invece più probabile che portasse ad errori di identificazione, come del resto succedeva anche per i ritratti presi *dal vero*.

Fin dal principio della pratica del ritratto segnaletico, alcuni scrittori di fotografia criticarono questo mezzo d'indagine in quanto rappresentava un rischio, e qualche volta grave, per tutti i "somialtanti", ovvero per tutti coloro che possono confondersi con il ritratto del ricercato: si badi bene, con il ritratto, non tanto con il ricercato in carne e ossa [...]. Il ritratto fotografico invece, è già di per sé una notevole omologazione, una "tipicizzazione" di facce con caratteristiche in comune³⁰.

I primi anni del Novecento vedono l'abbandono del metodo di Bertillon. Descrizione, misurazione e fotografia si evidenziano come strumenti fallaci. Giacomo Papi nel suo testo *Accusare* riporta un episodio, avvenuto in una prigione degli Stati Uniti che mette in evidenza queste problematiche. La vicenda coinvolge due prigionieri William West e Will West, il primo internato da alcuni anni nella prigione di Leavenworth, stesso carcere di cui anche Will West stava per diventare ospite. Durante la fase di registrazione e misurazione di Will, l'agente addetto al compito si rese conto di aver incontrato precedentemente quell'uomo, che però risultava non fosse mai stato incarcerato. Da un'indagine sui registri della prigione si scoprì che vi era un prigioniero che risiedeva già da due anni all'interno della struttura e che sorprendentemente somigliava in modo pressoché identico a Will West. Una somiglianza non soltanto fisionomica; i due West presentavano le stesse quattordici misure antropometriche registrate secondo il metodo di Bertillon.

Convocati dal direttore i due scoprono di essere identici, pur non essendo parenti. Una scoperta fondamentale della fisica del Novecento si annuncia: l'atto di misurare comporta, sempre, un certo grado di imprecisione. L'atto di misurare quattordici volte moltiplica esponenzialmente anche i rischi³¹.

Anche per questa fragilità, parte del metodo di Bertillon ad inizio Novecento venne sostituito dall'utilizzo delle impronte digitali, più rapide e più sicure nell'identificare gli individui rispetto alle molte misurazioni volute da criminologo francese. Venne invece mantenuta la registrazione fotografica, il *mug shot* del criminale. Il volto umano resta anche nel presente la porzione del corpo associata all'identità delle persone e la fotografia rappresenta lo strumento con cui bloccare e rendere utilizzabile e confrontabile questa identificazione, utile al riconoscimento e quindi al controllo della persona. Nel Novecento, in occasione dei conflitti bellici si operano ampie ope-

30 GILARDI, *Wanted!* ... op. cit., pp.76-77.

31 PAPI, *Accusare* ... op. cit., p.131.



Roger Fenton,
The artist's van, 1855

razioni di registrazione attraverso la fotografia. In Italia, con l'approssimarsi della Prima guerra mondiale, lo Stato italiano, tramite un editto fece sì che tutti i soldati in partenza per il fronte venissero registrati in fotografia. La schedatura doveva rendere l'operazione di riconoscimento dei cadaveri caduti in battaglia più rapida ed efficiente. Operazioni di cattura fotografica allo scopo di riconoscimento avvennero anche nel conflitto successivo, con la schedatura di prigionieri dei gulag stalinisti e degli internati nei campi nazisti. A metà Ottocento la fotografia assume un ulteriore ruolo, quello di svelamento della realtà e di divulgazione. Divulgazione sia delle scoperte scientifiche, ma diventò anche

un mezzo per illustrare gli eventi mondiali. In particolare, per portare alla luce e dare concretezza a quelle notizie a cui normalmente non si avrebbe avuto accesso, se non tramite la parola scritta. Diventa un *medium* per diffondere informazioni, trasportandole da luoghi inaccessibili come i fronti di battaglia e portarle all'attenzione e alla conoscenza del grande pubblico.

Le fotografie di guerra vengono già scattate alla fine degli anni Quaranta dell'Ottocento, ma il primo evento bellico seguito con forte interesse, tanto da impegnare una serie di fotografi professionisti, è la Guerra di Crimea, combattuta tra il 1853 e il 1856. Considerato come il primo conflitto seguito da una campagna fotografica, la Guerra di Crimea diventa un punto fondamentale su cui si baserà il primo fotogiornalismo. Un conflitto seguito attentamente soprattutto dal pubblico inglese anche attraverso pubblicazioni come «The Illustrated London News», che mostrava la guerra attraverso le immagini stampate in forma di xilografia.



Roger Fenton, *Valley of the Shadow of Death*, 1855

La prima fotografia di guerra però non mostra cadaveri, scene violente o scontri tra militari. I soggetti ritratti erano ufficiali in posa nelle retrovie, soldati con il proprio equipaggiamento o luoghi che al massimo mostravano soltanto i segni di scontri già conclusi, quando feriti e morti erano già stati riportati dietro le proprie linee.

La fotografia più conosciuta, *Valley of the Shadow of Death* ritrae proprio questo: un paesaggio vuoto, tranne che per una moltitudine

di palle di cannone schiantate al suolo. «La morte è soltanto evocata, è una presenza fantasmatica. Manca cioè il dramma, la tragedia e, appunto, l'immagine della morte»³². Vi erano motivi tecnici ma soprattutto politici che guidavano fotografi come Roger Fenton o James Robertson alla scelta di questi soggetti.

Solo alla fine del decennio la fotografia di guerra arriverà a mostrare

32

MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico...* op. cit., p.175.



Timothy H. O'Sullivan.
A Harvest of Death,
Gettysburg, Pennsylvania,
1863

l'immagine di un cadavere, in alcune fotografie scattate da Felice Beato in India, a seguito di uno scontro tra la popolazione locale e i coloni inglesi, e poi in Cina. Un soggetto nuovo ed eccezionale, che doveva avere la funzione di evitare altre rivolte violente contro il controllo coloniale³³.

La morte con la Guerra di secessione americana divenne un soggetto possibile, anche quando veniva mostrato non un nemico straniero ma un uomo della propria nazione, nonostante

fosse una nazione spaccata a metà dalla guerra civile. Nel testo pubblicato nel 1866, intitolato *Gardner's photographic sketch book of the war*, a commento della famosa fotografia di Timothy H. O'Sullivan *A Harvest of Death*, Gardner scrive: «It was, indeed, a 'harvest of death.' [...] Such a picture conveys a useful moral: It shows the blank horror and reality of war, in opposition to its pageantry. Here are the dreadful details! Let them aid in preventing such another calamity falling upon the nation»³⁴. Un testo pieno di emozione e compassione per i morti lasciati sul terreno dalla guerra, che si conclude con una speranza che la cosa non si ripeta mai.

È interessante evidenziare come, nuovamente, alla fotografia venga affidato un forte potere e grande fiducia: è l'immagine che testimonia la crudeltà della guerra, che con i suoi orrendi dettagli di cadaveri che sembrano già gonfi, stesi a terra con il volto straziato in un'espressione disumana, deve impedire che una simile calamità di ripeta. Alla fotografia non viene assegnato soltanto il compito di mostrare le cose, ma anche la capacità di cambiarle.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio Novecento, in particolare grazie al lavoro di due fotografi, si gettano le basi per quella che diventerà poi la fotografia sociale, chiamata anche fotografia impegnata. Un genere di fotografia il cui esplicito obiettivo, non è la conservazione, ma il tentativo di produrre un cambiamento attraverso la documentazione e la denuncia di situazioni e disagi reali.

Il primo fotografo è Jacob Riis. Di origine danese ma trasferito in giovane età negli Stati Uniti, lavorò per giornali come il «New York Tribune» e «Evening Sun», fotografando le zone più povere, abitate dagli immigrati nella città di New York. Con uno dei primi *flash*, tramite l'esplosione del magnesio, riuscì a rischiarare le zone più buie della società e a drammatizzare delle realtà che era ignorate o sconosciute alla maggior parte delle persone.

Riis fu tra i primi a rendersi conto della potenza della fotografia come strumento giornalistico, in grado di cambiare la realtà³⁵.

33 Neri FADIGATI, *Il mestiere di vedere. Introduzione al fotogiornalismo*, Pisa, Plus, 2009, p.23.

34

Alexander GARDNER, *Gardner's photographic sketch book of the war*, Washington, Philp & Solomons, 1866, tavola 36.

35 Jacob August RIIS, *How the Other Half Lives. Studies Among the*

Un'idea condivisa anche da Lewis Hine. Fotografo, insegnante alla *Ethical Culture School*

e membro in qualità di *reporter* della *Nation Child Labor Committee*, viaggiò per tutti gli Stati Uniti, denunciando attraverso le sue fotografie le terribili condizioni di vita e di lavoro di minatori, portuali, immigrati, in particolare concentrandosi sul lavoro minorile³⁶.

Il suo obiettivo era di smuovere con le sue immagini l'opinione pubblica contro lo sfruttamento minorile nell'industria. Pagati pochissimo e senza i mezzi per combattere a queste condizioni, erano inseriti in circolo



Lewis Hine, *Addie Card, 12 years*, 1910

vizioso poiché questa condizione si rifletteva anche sui lavoratori adulti, che a loro volta pagati meno, vista la grande abbondanza di lavoratori, erano impossibilitati a sostenere la famiglia senza il contributo dei figli³⁷.

Le fotografie di Hine avevano lo scopo di scioccare e indignare chi le guardava, spingendo alla mobilitazione l'opinione pubblica. Lo stesso Hine dichiarò l'importanza sociale di questo *medium*:

Grazie alle centinaia di fotografie come quelle che ho mostrato, supportate anche da registrazioni di osservazioni, conversazioni, nomi e indirizzi, non siamo forse maggiormente in grado di confutare le affermazioni di quanti, in modo ottimistico o ipocrita, difendono la notizia che non esiste lavoro minorile in New England?

[...] e dunque la parola d'ordine di chi si impegna nei problemi sociali è "facciamo luce", e in questa campagna a favore della luce abbiamo dalla nostra la scrittura della luce – la fotografia³⁸.

Immagini che diventarono base per la fotografia impegnata, genere che sarà continuato da fotografi come Dorothea Lange, Walker Evans negli anni Trenta del Novecento attraverso il progetto della *Farm Security Administration*, che voleva documentare le condizioni di lavoro e di vita nelle zone rurali dell'America colpita dalla recessione. Fotografie che a loro volta ispirarono un numero enorme di altri fotografi impegnati nel sociale.

Sarà dagli anni Trenta che questo genere di fotografie verrà maggiormente associato al termine *documentario*. Parola presa in prestito dal mondo cinematografico, con cui nella lingua anglofona venivano indicate quelle opere di «descrizione non costruita del mondo con-

Tenements of New York, New York, Dover Publications, 1971, p.15.

36 FADIGATI, *Il mestiere di vedere ...* op. cit., p.34.

37 Russell FREEDMAN, *Kids at Work. Lewis Hine and the Crusade Against Child Labor*, New York, Clarion books, 1994, p.22.

38 Atti della National Conference of Charities and Correction, New York, giugno 1909, in BROOKS JONSON (a cura di) *Photography Speaks*, New York, The Chrysler Museum/Aperture, 1989, in VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit.,

temporaneo e, in particolare, della realtà sociale. Il termine si carica di una connotazione morale e politica eminentemente positiva, connessa all'idea di una ricerca della verità e di un rapporto con la realtà segnato dall'impegno»³⁹. Continua Olivier Lugon spiegando come il termine sottolinea una rottura dalla fotografia artistica, ma che paradossalmente derivava proprio da questa. Il vocabolo e la fotografia documentaria si affermano in contrapposizione alla pratica esplicitamente artistica del *pittorialismo*, ma lo stesso termine non appare all'interno dei testi dei fondatori o dei profotografi, nemmeno nei trattati e atlanti scientifici. Fotografia sociale e fotogiornalismo, secondo Gilardi, derivano direttamente dall'eredità della fotografia giudiziaria, da una trasformazione dell'immagine di polizia elevata a opera d'arte, cogliendo da essa la pretesa di oggettività. La fotografia, un'immagine bidimensionale e limitata, diventa illusione di una conoscenza completa. Un mito che venne rafforzato in modo deciso, anche all'inizio del secolo successivo, attraverso riviste come «Life», rotocalchi di enorme diffusione, letti in tutto il mondo da milioni persone. Pubblicato nel 1936,

nel primo numero di «Life» Luce [il fondatore della rivista] scrisse:
Per vedere la vita, per vedere il mondo, essere testimoni dei grandi avvenimenti [...] per vedere cose nascoste dietro i muri e all'interno delle stanze, per vedere cose lontane migliaia di chilometri, cose che diventeranno pericolose, donne amate dagli uomini e tanti bambini; per vedere e avere il piacere di vedere, vedere e istruirsi, vedere e stupirsi"⁴⁰.

Continua Gilardi affermando che queste tipologie di pubblicazioni, oltre ad essere uno veicolo di disinformazione in quanto appiattiscono la realtà semplificandola in modo esagerato, diventarono strumenti di propaganda, in particolare nella seconda metà del XX secolo. Grazie alla loro grande popolarità e diffusione, i rotocalchi verranno usati per criminalizzare le potenze politiche avversarie.

Una fotografia evidentemente non obiettiva, ma ideologica e moralizzata. Paradossalmente però rimane considerata come veritiera, capace come la fotografia giudiziaria di distinguere e dividere il bene dal male. Infallibile nel rendere presente attraverso l'immagine chi non c'era. Il mito rimane forte e passa dalle istituzioni, che nell'Ottocento se ne servivano per mantenere l'ordine difendendo la società, ai singoli o ad altre istituzioni che vogliono al contrario cambiare la società. Lo scopo è ribaltato ma l'utilizzo e la forza delle immagini rimane invariato: l'immagine rimane considerata testimonianza sincera della realtà. Osservata con un occhio critico l'utilizzo della fotografia non è affatto neutrale. Le immagini sono scelte perché rispondono alle idee del fotografo o giustificano le idee di chi gli ha commissionato il lavoro. L'immagine sociale, ad esempio, ha l'obiettivo di produrre un cambiamento. Un'alterazione nel pensiero dell'osservatore e fa questo met-

p.115.

39 Olivier LUGON, capitolo: *L'estetica del documento*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.361.

40 GILARDI, *Wanted!* ... op. cit., pp.179-180.

tendolo di fronte ad una realtà nuova, sconvolgendo la sua percezione quotidiana.

Sceglie un esempio limite come *tipico*, per quanto gli è naturalmente possibile, e in quanto tale lo propone allo spettatore. Con ciò stravolge lo stesso concetto del tipico [...]. In questo senso, che è poi quello che conta, la macrofotografia del sociale è la meno oggettiva e scientifica possibile qualunque sia l'ideologia, o il sentimento, di chi l'esegue⁴¹.

Una direzione ideologica, continua Gilardi, che comunque non è mai troppo chiara. Le fotografie di Hine ad esempio, non aiutarono soltanto a migliorare le condizioni dei bambini sfruttati o dei poveri abitanti degli *slums*, vennero anche utilizzate come fotografie segnaletiche. Le fotografie vennero appese lungo le pareti della *rogue's gallery*. Luoghi utilizzati per aiutare la cattura dei criminali, ma in cui spesso apparivano anche le fotografie di gruppi indesiderati, allo scopo di «criminalizzare gli emigranti in USA da certi Paesi», gli italiani in particolare erano tra le nazionalità guardate con più sospetto⁴². Le fotografie di Hine vennero usate da studiosi, antropologi e criminologi, diventando materiale d'archivio per gli archivi di istituzioni museali, come il Museo di antropologia criminale fondato a Torino da Cesare Lombroso.

Anche la fotografia di guerra e il fotogiornalismo furono generi in cui può essere letta la stessa mancanza di neutralità. Da subito, fin dai primi conflitti fotografati, come la Guerra di Crimea o la Guerra di secessione americana, si può osservare come il mito fotografico non fosse così saldo sui presupposti così elogiati solo alcuni anni prima, con la nascita della fotografia. Convenzioni sociali, pressioni politiche, volontà soggettive erano insormontabili ostacoli all'utopica imparzialità.

Le fotografie di soldati in posa, di conflitti fasulli o di eventi creati in favore della fotocamera, come scontri riproposti a distanza di tempo o finti morti, erano pratiche piuttosto comuni fin delle primissime fotografie di questo genere.

I motivi erano in parte tecnici, viste le difficoltà di sviluppare le lastre in climi e in situazioni difficili, vista la lentezza delle pose e dell'ingombro dei primi strumenti che spesso costringevano i fotografi a viaggiare lentamente, con la propria attrezzatura all'interno di carrozze arrangiate a camera oscura. Questi erano alcuni dei motivi per cui le prime fotografie belliche non mostravano scene di combattimenti: troppo rapidi per i primi strumenti. Ma è soltanto una porzione della realtà. Oltre ai limiti tecnici devono essere presi in considerazione i limiti politici.

La scelta di fotografare dei paesaggi vuoti o i soldati in posa nelle retrovie in Crimea era dettata anche da una pressione politica del governo inglese, il quale voleva evitare rappresentazioni che avrebbero potuto turbare l'opinione pubblica, già contraria ad un conflitto che considerava non valere la pena della morte dei propri militari⁴³. Era già compresa la potenza delle immagini nell'influenzare l'opinione pubblica e la capa-

41 *Ivi*, p.175.

42 *Ivi*, p.178.

43 ZANNIER, *Verso l'invisibile ... op. cit.*, p.130.

cità dell'opinione pubblica di influenzare le scelte politiche. Per questo le fotografie della Guerra di Crimea non mostrano che luoghi desolati che portano soltanto le tracce di conflitti ormai conclusi. *Valley of the Shadow of Death*, l'immagine più nota della guerra mostra soltanto questo vuoto, un campo desolato con delle palle di cannone. Non mostra la verità ma «una versione anestetizzata e parziale della guerra»⁴⁴. Ma illustra anche qualcosa di piuttosto interessante: una manipolazione. La fotografia, o meglio due scatti successivi, ripresi dalla stessa posizione del treppiede mostrano una differenza. La disposizione dei proiettili è cambiata nell'immagine successiva. Significa perciò che qualcuno, probabilmente dietro ordine di Roger Fenton, è intervenuto a favore della fotocamera, cambiando la posizione di alcune palle di cannone presenti sulla strada⁴⁵.

Se questo sembra non avere un grande impatto se non sulla composizione dell'immagine, può fare sospettare del comportamento dei fotografi dell'epoca, soprattutto rispetto al significato che si attribuiva alla neutralità fotografica. Un sospetto che sembra avallato anche da altri famosi scatti in questi primo periodo di fotogiornalismo.

Dopo la Crimea, Felice Beato si sposta in India per riprendere i combattimenti tra indiani e inglesi nella ribellione iniziata 1857, detta *Indian Mutiny*.



Felice Beato,
*Interior of Secundrabagh
after the Massacre*, 1858

Beato arrivò in India l'anno seguente, durante ultime fasi dei combattimenti di uno scontro che per la prima volta metteva in crisi l'egemonia coloniale inglese nella penisola. Nel suo viaggio tra le città del nord dell'India, nei centri più importanti degli scontri, Beato creò delle fotografie eccezionali per il suo tempo. «Other photographers, in deference to Victorian sensibilities, avoided picturing the full carnage of war; Beato was the first to depict the actual devastation of the battle sites, including enemy corpses and scattered bones lying

among the ruins»⁴⁶.

Una fotografia di Felice Beato scattata in questa occasione mostra il palazzo di Sikandarbagh distrutto in seguito degli scontri. Una tra le fotografie più drammatiche e impressionanti scattate in questo periodo, poiché sulla pavimentazione che precede l'edificio, tra le macerie, sono sparsi teschi, ossa e cadaveri.

Un'immagine cruenta ma che mostra di nuovo l'interferenza del fotografo nella scena. Come per la fotografia di Fenton non c'è una certezza assoluta, ma è probabile che per ovviare a problematiche tecniche e a tempistiche mancate, anche Beato avesse costruito e arrangiato l'immagine in modo da renderla più eloquente e drammatica.

Si pensa che lo stesso fotografo abbia disseppellito le ossa delle trup-

44 MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico...* op. cit., p.176.

45 Susan SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, p.46.

46 Anne LACOSTE (a cura di), *Felice Beato. A Photographer on the Eastern Road*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2010, p.6.

pe indiane o dei locali, per disporle davanti all'obiettivo.

Fu una delle prime rappresentazioni fotografiche degli orrori della guerra. Dopo l'attacco, avvenuto nel novembre del 1857, le vittoriose truppe inglesi e le unità indiane rimaste fedeli rastrellarono il palazzo stanza per stanza, uccidendo a colpi di baionetta i milleottocento difensori Sepoy sopravvissuti, ormai loro prigionieri, e gettandone i copri nel cortile interno; gli avvoltoi e i cani fecero il resto. Per la fotografia che scattò nel marzo o nell'aprile del 1858, Beato trasformò la rovina in una fossa a cielo aperto, posizionando degli abitanti del luogo accanto a due colonne sullo sfondo e distribuendo ossa umane nel cortile interno⁴⁷.

Anche la Guerra di secessione americana, scontro in cui si supera tabù che dettava l'impossibilità di fotografare un corpo alleato, si presentano molti esempi in cui la realtà viene disposta o modificata a favore dell'obiettivo fotografico.

La fotografia *The Home of a Rebel Sharpshooter* di Alexander Gardner, ad esempio, mostra il cadavere di un soldato confederato ucciso nella



Alexander Gardner, *Home of a Rebel Sharpshooter, Gettysburg*, 1863

battaglia di Gettysburg. Il titolo e la posizione del corpo fotografato da Gardner suggeriscono che si tratti di un tiratore di precisione che sparava barricato dentro ad una trincea. In realtà l'uomo e la sua arma appartenevano al reparto di fanteria. Ciò significa che il corpo e il fucile furono spostati da Gardner in un modo da drammatizzare l'immagine, disponendo la testa del soldato in modo che si rivolgesse verso l'obiettivo⁴⁸.

La fotocamera è l'occhio della storia. Una frase attribuita a Mathew Brady, capo della spedizione fotografica con l'obiettivo di documentare la guerra di Secessione, a cui parteciparono tra i tanti anche Alexander Gardner e Timothy H. O'Sullivan⁴⁹. Una frase che però sembra in forte contrasto sia con il concetto di documentazione, sia con le idee dell'epoca sulla fotografia.

Dagli esempi riportati appare evidente che i fotografi sul campo non avevano molti riguardi nel modificare la realtà allo scopo di creare un'immagine migliore.

Mettere in posa, spostare i corpi o ricreare scene erano delle pratiche comuni che non sembravano diminuire, nel pensiero dei fotografi dell'epoca, la verità dell'immagine.

Una mentalità ancora influenzata dalla pittura, suggerisce Fred Ritchin. La decisione cosciente di modificare la realtà aveva lo scopo di aumentare la drammaticità della scena in modo da comunicare in modo più diretto e quindi di colpire maggiormente lo spettatore, fosse questo un alleato da incoraggiare o un nemico da spaventare.

47 SONTAG, *Davanti al dolore degli altri ...* op. cit., pp.46-47.

48 Fred RITCHIN, capitolo: *Felice Beato and the Photography of War*, in LACOSTE, *Felice Beato ...* op. cit., p.125.

49 SONTAG, *Davanti al dolore degli altri ...* op. cit., p.45.

Le aggiunte di oggetti o corpi non seguivano principi scientifici o storici, ma comunicativi se non addirittura propagandistici. Pratiche che continueranno anche quando verranno meno i limiti tecnici di emulsioni poco sensibili o banchi ottici troppo pesanti e ingombranti per seguire in diretta le azioni belliche⁵⁰.

50 Fred RITCHIN, capitolo: *Felice Beato and the Photography of War*, in LACOSTE, *Felice Beato ... op. cit.*, p.125.

UNA REALTÀ PIÙ COMPLESSA

Capitolo 9

L'ideologia sottesa

«Un quadro falso falsifica la storia dell'arte.
Una fotografia falsa falsifica la realtà»
Susan Sontag

Ever since its invention in the 1830s, many have seen photography as a medium of truth and unassailable accuracy. Photographs have been used by scientists to map the planets, by police to identify criminals, and by magazine editors to document events around the world. Photographs are able to represent phenomena that are invisible or difficult to see with the naked eye [...] and thus can have the status of scientific data. Today, more than a century and a half after their debut, photographic images are shown as authoritative evidence in nearly every political campaign, from contests over abortion rights to those over war¹.

La considerazione fatta da Jennifer Tucker si avvicina al pensiero di Joan Fontcuberta. L'autore spagnolo spiega come fin dall'anno della sua nascita e istituzionalizzazione, la fotografia sia stata associata alla verità. Una caratteristica che si basa principalmente sulla capacità di rappresentare realisticamente il suo soggetto. «Nasce sempre lì l'idea che l'immagine fotografica fosse rivestita, essenzialmente, imperativamente, fatalmente, da una natura documentale»². Considerata esatta e sincera in quanto capace di fotografare soltanto l'esistente. L'alleanza tra scienza e fotografia «era il prodotto di un rapporto “uro-boro” (il serpente mitologico che si morde la coda: “la mia fine è il mio principio”)»³. Un sostegno reciproco in cui la scienza trovava un valido strumento per indagare le proprie teorie e testimoniare le nuove scoperte; mentre la fotografia, tramite questa associazione guadagnava credibilità. Uno scambio che aveva contribuito, durante lo svolgersi del secolo, ad alterare profondamente sia la pratica fotografica, sia l'ambito scientifico.

Alla fine del XIX secolo, la fotografia era diventata un procedimento governato da interessi commerciali e industriali che avevano soppiantato i gruppi di inventori e di dilettanti entusiasti fondatori delle società fotografiche negli anni Cinquanta. La scienza aveva seguito un percorso simile ed era diventata un'attività istituzionale, nell'ambito della quale la fotografia fungeva ormai da strumento d'analisi. Tuttavia, ciò che inizialmente era stato soltanto un mezzo meccanico per evitare gli errori dell'osservazione umana aveva contribuito a produrre cambiamenti nell'ambito della scienza e della sua percezione generale. Alla fine del secolo, la “rivelazione” di ciò che sembrava invisibile da parte della fotografia aveva sottratto la scienza al mondo dei ricercatori dilettanti per affidarla a professionisti ben organizzati e sostenuti dalle autorità. Fu proprio l'apparecchio fotografico a far passare la scienza dal linguaggio del profano competente a quello della specializzazione e del discorso specialistico⁴.

La fotografia diventò allo stesso tempo giustificazione e controprova delle teorie scientifiche e delle nuove branche che venivano a formarsi, ma anche sostegno, in alcuni casi, di pratiche pseudoscientifiche. Il pensiero positivista fece da collante a questa alleanza. Nata in seno

1 TUCKER, *Nature Exposed ...* op. cit., p.1.

2 FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora ...* op. cit., p.198.

3 *Ivi*, p.71.

4 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.177.

alla cultura scientifica, la necessità era quella di rivelare la realtà in modo oggettivo, tramite prove visibili ed empiriche. «Quelle stesse scienze nate dallo splendore del positivismo, che ricorrevano al metodo scientifico e alla tecnologia per fare ricorso all'obiettività, furono le prime a lasciare trasparire la loro ideologia latente e i loro pregiudizi»⁵. L'idea di fotografia come mezzo capace di oggettività venne rafforzata anche dall'utilizzo dello strumento all'interno dell'ambito giudiziario. L'utilizzo della fotografia in quest'area cementò ancora più profondamente il legame tra fotografia e verità. L'immagine diventò prova «inconfutabile»; secondo Ando Gilardi, è per merito di questa sua presunta qualità che «nasce il mito generale della fotografia come documento imparziale, strumento di denuncia "sociale", testimonianza oggettiva e altri equivalenti deliri»⁶.

Figlia di questo meccanismo e influenzata dalle necessità di scienza e legge, la fotografia da creatrice di immagini realistiche, venne trasformata in mezzo di verità, capace di neutralità in quanto resiliente alla soggettività. Un concetto che, secondo Sontag, deriva anche da «un ideale moralistico, tratto da modelli letterari ottocenteschi e dalla professione (allora) nuova del giornalismo indipendente. Come il romanziere e il reporter, il fotografo era tenuto a smascherare l'ipocrisia e a combattere l'ignoranza»⁷.

Un'idea che successivamente si allargherà, uscendo dal confine di questi due campi per arrivare a conquistare tutta la fotografia. «La sensazione che incapsuli la verità» verrà applicata genericamente anche sugli utilizzi non legati a scopi scientifici o testimoniali, facendo diventare queste caratteristiche proprie del mezzo stesso, qualsiasi fosse il suo utilizzo⁸.

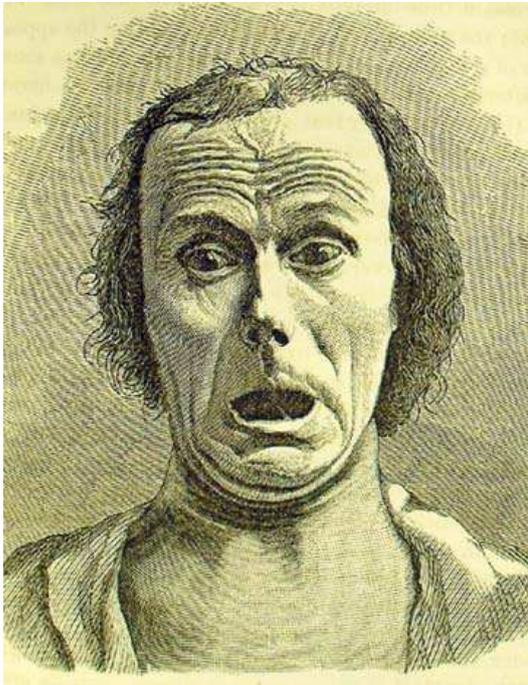
Tutte le pratiche fotografiche che allontanavano le immagini dall'aderenza alla realtà erano viste con sospetto, colpevoli di alterare la natura stessa della fotografia. Analizzando però i meccanismi e gli utilizzi fotografici, anche nei campi dove sembrava più celebrato l'aspetto di automatismo meccanico e di neutralità, si rende evidente come nessuna di queste pratiche escludesse un orientamento più o meno manifesto. Nonostante alcuni tentativi di applicazione di rigidi metodi scientifici, questi non erano in grado di rendere l'immagine imparziale: potevano diminuire l'influenza dell'operatore ma non cancellare l'ideologia che aveva formulato il metodo stesso. La fotografia antropologica e quella segnaletica sono un chiaro esempio di questa dinamica, influenzate dall'evoluzionismo sociale e da diverse altre teorie parascientifiche. Lo stesso Cesare Lombroso si servì della fotografia fin dal 1880 allo scopo di documentare e dare prova alle proprie teorie. Sulle stesse fondamenta si muoveva anche la fotografia medica, in particolare nell'ambito delle malattie mentali. Fotografare gli internati nei manicomi divenne una pratica diffusa, tanto da far nascere all'interno degli istituti sezioni dedicate alla registrazione fotografica. Per Italo Zannier, una testimo-

5 FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora ...* op. cit., p.71.

6 GILARDI, *Wanted! ...* op. cit., p.72.

7 SONTAG, *Sulla fotografia ...* op. cit., p.75.

8 FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora ...* op. cit., p.130.



Duchenne, Faradisation du muscle, 1862 e l'incisione della fotografia presente in *The Expression of the Emotions in Man and Animals*

nianza delle «bizzarre teorie scientifiche e di grande crudeltà»; immagini più utili a mostrare il pensiero dell'epoca che a rivelare e registrare gli stati mentali dei pazienti⁹.

Nel trattato *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, pubblicato nel 1872, in cui Darwin «studiava l'espressione delle emozioni come forma di comportamento e l'importanza della semantica dei gesti per la sopravvivenza individuale e sociale», lo scienziato utilizza le immagini di vari fotografi «in una strategia narrativa destinata a dimostrare le sue teorie. [...] Consapevole dell'attrattiva estetica e oggettiva del mezzo, Darwin contava sulla fiducia del pubblico nella fotografia, per quanto fosse ritoccata e trasformata»¹⁰.

Darwin illustrò il proprio testo con immagini di diversi e importanti fotografi, a volte modificandole per raggiungere il proprio scopo. Gli studi sulla muscolatura facciale di Duchenne de Boulogne, vennero riquadrate in modo da eliminare gli elettrodi appoggiati sui volti dei modelli, arrivando fino a ritoccare due delle fotografie. Agli studi fisiologici del medico francese, Darwin affiancò altre immagini, alcune raccolte da generiche fotografie commerciali, altre vennero invece commissionate al fotografo pittorialista Oscar Gustave Rejlander: otto ritratti di vari soggetti che simulavano diverse emozioni. L'attenzione accademica di Rejlander per la resa delle emozioni nelle pose e nei volti, usata solitamente per illustrare opere finzionali come in *Hard Times*, finirà questa volta per illustrare le tesi di un trattato scientifico.

Non vennero invece utilizzate fotografie per mostrare le emozioni degli animali, ma disegni di importanti illustratori. La fotografia, in questo caso, venne sostituita poiché i soggetti erano difficilmente gestibili all'interno dello studio di posa. Anche alcune fotografie vennero trasformate dalla mano del disegnatore: una fotografia di Crichton Browne, che rappresentava una malata di mente, e due di Duchenne, che invece mostravano il terrore e l'orrore. Lo scopo, secondo Gian Arturo Ferrari, era rendere meno sconvolgente la rappresentazione fotografica di emozioni troppo forti. Nella sua verità descrittiva, l'efficacia dell'immagine sarebbe stata troppa, finendo per turbare l'osservatore. Una qualità che però era necessaria in quanto serviva una «necessità teorica» della ricerca scientifica.

9 ZANNIER, *Storia e tecnica ... op. cit.*, p.69.

10 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.176.

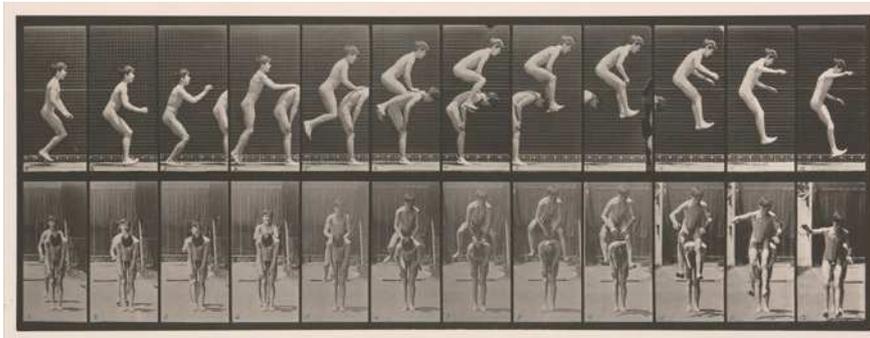
Ma anche la verità della fotografia, come forse quella della scienza, è meno assoluta di quanto sembri. Nelle immagini scelte da Darwin ve ne sono almeno tre. Innanzitutto la verità più genuina, proprio perché indesiderata, quella del ritratto “dal vero” non riuscito [...]. Poi la verità di laboratorio del dottor Duchenne, dove il soggetto sperimentale si esprime prima autonomamente e poi per stimolazione elettrica. Poi la non verità della rappresentazione, del teatro: attori bonari impegnati nel faticoso tentativo di interpretare la naturalezza. Con molti insuccessi, se si pensa alle centinaia di fotografie scartate ma con qualche bel risultato¹¹.

Marta Braun spiega che un utilizzo di immagini disparate fosse comune in molti testi scientifici dell'epoca. L'autrice porta l'esempio di *Anthropologisch-Ethnologisches Album in Photographien*, un testo pubblicato nel 1875 da Carl e Frederick Dammann, che illustrava l'evoluzione dell'uomo e la gerarchia evolutiva teorizzata all'epoca. Il testo mostrava nella prima parte ritratti di europei, per arrivare infine alle popolazioni dell'Oceania, considerate ai livelli più bassi di questa scala evolutiva. Una rigida divisione creata però tramite una serie di fotografie eterogenee: foto antropometriche, ritratti scattati in *atelier* assieme ad immagini commerciali create per essere vendute ai turisti. Molte di queste presentavano manipolazioni, spesso dipinte allo scopo di concentrare l'attenzione sul soggetto, eliminando lo sfondo o altri riferimenti esterni. Una divisione gerarchica dei soggetti era presente anche in *Animal Locomotion*, l'atlante pubblicato nel 1885 da Muybridge. In questo studio del movimento animale e umano, al primo posto si ponevano i maschi adulti, successivamente le donne, poi i bambini a cui seguivano gli storpi e infine gli animali. Un testo in cui, secondo Braun, si possono leggere varie preoccupazioni dell'epoca, *in primis* antropologiche. Nella tavola numero 6 appare il pugile Ben Bailey, fotografato davanti ad una griglia come quelle utilizzate da John Lamprey per le immagini antropometriche. Dallo studio temporale degli scatti, l'autrice evidenzia il fatto che questa soluzione venne impiegata per la prima volta proprio con questa immagine, l'unico soggetto non bianco presente nell'atlante. Un dettaglio che rivela la preoccupazione antropologica del progetto, che era controllato da un comitato di nove professori, tra cui vi erano alcuni membri appartenenti all'*American Anthropometric Society*. Lo scopo era quello di controllare la serietà scientifica del lavoro di Muybridge e molto probabilmente la griglia era stata introdotta su indicazione del comitato.

Braun scorge anche una seconda profonda preoccupazione interna alla pubblicazione, legata alla società americana e alla situazione storica ed economica allora vissuta:

I giovani fotografati da Muybridge erano essenzialmente studenti atletici dell'università della Pennsylvania. Queste fotografie fornivano la prova visiva di ciò che potevano produrre i nuovi metodi di educazione fisica: corpi vigorosi capaci di resistere al grande “panico americano”, l'ansia prodot-

11 Charles DARWIN, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Torino, Boringhieri, 1982, p.321.



Eadweard Muybridge, *Boys Playing Leap Frog*, c. 1883-1886

ta da un'economia sempre più dominata dalle grandi società¹².

Gli esempi riportati evidenziano chiaramente come le immagini non fossero un documento neutrale.

Lo strumento fotografico, all'epoca considerato una macchina indipendente dall'operatore, era invece un mezzo in grado di adattarsi per esprimere il suo pensiero e, nel contesto culturale dell'epoca, in grado collaborare per realizzare vari bisogni della società. Necessità che si estendevano dalla ricerca di conoscenza, all'esigenza di maggior controllo sulla società, oppure, più tardi, alla denuncia di disuguaglianze sociali. Si tratta di un pensiero forse ovvio agli occhi contemporanei, ma non era così per chi muoveva i primi passi nell'esplorazione del nuovo *medium*.

Come sostenuto da Braun, la fiducia verso le immagini fotografiche era forte poiché rispecchiavano le idee e le teorie scientifiche dell'epoca. Uno strumento in grado di giustificare operazioni evidentemente non neutrali ma anche, proprio grazie a questa fiducia, di celare le manipolazioni applicate alle immagini; alterazioni che non andavano ad inficiare l'utilizzo delle immagini come documento all'interno dei testi scientifici.

Paradossalmente, la radicata convinzione che vedeva nell'immagine fotografica una testimonianza sincera della realtà anche quando invisibile all'occhio umano e quindi verificabile solo attraverso altre immagini, la rese uno strumento in grado di mentire facilmente. In grado di conferire autenticità anche ad eventi fasulli o poco credibili, arrivando a far «supporre di poter allargare l'indagine visiva nel mondo dell'occulto, sino a fotografare il pensiero»¹³.

La fotografia spiritica è probabilmente il caso che mette in luce più chiaramente questo fenomeno. Un genere fotografico che nasce attorno al 1860, circa un decennio dopo l'emergere dello spiritismo, una dottrina formulata da Allan Kerdec, in cui si affermava l'immortalità dell'anima, entità in grado di entrare in contatto e di comunicare con il mondo dei vivi, in grado perfino di apparire sotto forma di immagini sulle lastre sensibili di alcuni fotografi. La fotografia diventò uno strumento utile agli spiritisti con cui tentare di dare prova di questo fenomeno, fornendo una testimonianza tangibile¹⁴. «Just like trance mediums, the visual medium of photography was able to access the spirit world, offering to spiritualist believers the possibility to receive a post-mortem portrait of their beloved»¹⁵.

12 Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.177.

13 ZANNIER, *Storia e tecnica ...* op. cit., p.69.

14 GUNNING, *What's the Point ...* op. cit., p.42.

15 Simone NATALE, *A short history of superimposition. From spirit pho-*

Questo tipo di fotografia cominciò ad assumere una risonanza internazionale, uscendo dai confini del movimento spiritista americano, diventando un argomento di dibattito pubblico dopo l'assoluzione di William Mumler, fotografo e incisore americano portato in tribunale da un'accusa di frode mossa da uno dei suoi clienti. Processo risolto con l'assoluzione di Mumler, in quanto nessuno dei suoi accusatori era stato in grado di dimostrare la tecnica utilizzata e quindi la mendacità dell'immagine. Come scritto nella pubblicazione spiritista «The Banner of Light», Mumler fu il primo fotografo a riuscire a registrare la presenza di uno spirito su una lastra fotografica e, nel 1862, aprì uno studio a Boston in cui offriva ai suoi clienti la possibilità di essere fotografati accanto allo spirito dei propri cari defunti.

La pratica, nei decenni successivi, si diffuse anche oltreoceano, in Inghilterra e nel resto d'Europa. Un fenomeno molto complesso, mai del tutto creduto, nonostante si affidasse alla fotografia per ripararsi dalle periodiche accuse di truffa. A dispetto della pressione rimase comunque un'attività presente in modo stabile all'interno della realtà spiritista fino alla metà del Novecento.

Photographing spirits involved the collaboration of two mediums – a Spiritualist sensitive and a light-sensitive plate. In both the photographer's darkroom and the dark room of the seance practitioners conducted their business, often under a ruby-coloured light. Red is a spectral wavelength (in more senses than one), which, during the nineteenth and early twentieth centuries, was believed to be conducive to concentrating the apparitional image both inside the shadowy chamber of the medium's cabinet and onto the camera's dark slide¹⁶.

Le immagini risultanti dalle pratiche spiritiche apparivano, almeno nelle pose, come tradizionali ritratti: a fianco al cliente appariva una seconda figura, diafana, tanto da apparire senza consistenza. In varie immagini si poteva osservare lo spettro entrare in contatto con il fotografato, cingendone le spalle, ponendo un braccio sul suo corpo o più semplicemente osservandolo. Nelle fotografie spiritiche di Mumler le anime erano rappresentate come aloni bianchi, delle *silhouette* chiare, di cui soltanto a volte si potevano scorgere chiaramente i tratti.

Si trattava di immagini false, create tramite tecniche di doppia esposizione dei supporti sensibili, oppure attraverso operazioni di sovrapposizione dei negativi in fase di stampa. I soggetti sovraesposti risultanti avevano le sembianze di bianche figure spettrali, quasi immateriali. In alternativa i modelli potevano essere camuffati in modo da apparire come «figure semidiafane o semiumane, [...] riprendendo un volto imbiancato con cipria che si mostra attraverso lo strappo di una pezza chiara che pende intorno, mentre il resto della persona è nascosto con stoffa scura», fotografate su uno sfondo scuro, in modo da nascondere il resto del corpo e far apparire il soggetto come se stesse fluttuando in

tography to early cinema, in «Early Popular Visual Culture», X, 2, 2012, p.126.

16 John HARVEY, *Photography and Spirit*, London, Reaktion Books, 2007, p.26.



William H. Mumler,
*Unidentified woman
with male spirit pointing
upwards*, c. 1861-78

William H. Mumler,
Robert Bonner,
c. 1869-78

aria¹⁷. Per migliorare l'effetto si poteva muovere il velo scuro in modo che, grazie ad una esposizione lunga, i contorni apparissero ancora meno nitidi, creando l'effetto di una figura incorporea.

All'epoca, per quanto riscuotesse consensi e gradimento, questa particolare pratica fotografica non fu accolta da una fiducia cieca, in particolare dalle persone esterne al credo degli spiritisti. Alcune dubitavano della veridicità dell'immagine, ma spesso nei primi anni, come nel caso di Mumler, non esistevano le conoscenze in grado di svelare la manipolazione, in quanto poche persone possedevano una comprensione dettagliata della tecnica fotografica.

D'altro canto, se si può immaginare quale straordinaria novità, nel giro di pochi decenni, la fotografia avesse portato davanti agli occhi di tutti, appare meno inverosimile credere anche a queste apparizioni, che si fondavano su convinzioni radicate, precedenti alla fotografia.

Dovremmo poterci mettere nei panni dell'uomo di fine Ottocento e inizio Novecento per capire lo stupore di fronte alle meraviglie della scienza e contemporaneamente a quelle della fotografia e di lì a poco del cinema. [...] riesce difficile oggi capire lo stato d'animo delle persone colte, di quel tempo ma anche della gente comune, davanti a questa improvvisa esplosione di visioni in generale e quelle della scienza in particolare¹⁸.

Le fotografie degli spiriti dovevano aver provocato reazioni non dissimili da quelle create da immagini di tutt'altro genere, sempre incredibili ma realizzate a servizio della ricerca scientifica. La fotografia spiritica riuscirà anche per questo sopravvivere alle accuse di frode unendo alla convinzione dell'esistenza degli spiriti, la fiducia verso la fotografia, la quale aveva portato a fidarsi anche di immagini che mostravano realtà prima invisibili o inimmaginabili.

Two expressions of faith: one in the existence of invisible realities, the other in the camera's indifferent eye and unerring ability to arrest the truth. Spirit, unlike any other subject matter that the camera would survey, drew attention to the paradox of photography's double identity: at one and the same time an instrument for scientific enquiry into the visible world and, conversely, an uncanny, almost magical process able to conjure up the semblance of shadows and, with it, supernatural associa-

17 GILARDI, *Storia sociale della fotografia ...* op. cit., p.420.

18 Edoardo BONCINELLI, *Vedere il mondo. Cinque lezioni su scienza e fotografia*, Milano, Contrasto, 2019, p.31.

tions¹⁹.

La fotografia spiritica è un fenomeno molto complesso, che sfrutta, ma allo stesso tempo mette crisi, la fiducia verso la fotografia. Una pratica che non era creduta totalmente nemmeno all'interno del movimento spiritista. Come afferma Simone Natale, la fotografia spiritica veniva vista da alcuni credenti come un fenomeno religioso, una reale manifestazione di un'entità, mentre da altri era considerata solo come un oggetto di curiosità, una forma di spettacolo.

Durante il secolo vari fotografi che operarono in questo campo subirono forti critiche. Trucchi e manipolazioni fotografiche vennero esposte, sul finire dell'Ottocento, all'interno di pubblicazioni scientifiche come «Scientific American» o «La Nature» con la speranza di proteggere le persone dalle truffe. Alcuni fotografi, vennero sfidati a provare la genuinità della propria operazione sotto l'osservazione di testimoni, altri, come Mumler, subirono conseguenze legali a causa della loro pratica.

Spirit photographers were “cross-examined” in a series of “trials.” Nineteenth century trials of spirit photographers, ranging in climate from friendly to hostile, took place in a variety of different locations, including spiritualists drawing rooms, commercial photographic studios, photographic meetings, newspapers, and police courts. The appellation of “impostor”, often raised in connection with nineteenth-century photography, provided Victorians with a way to explain how photography, in which so much trust was invested, could deceive: by pretending to be what it was not²⁰.

Nonostante tutto, il fenomeno continuerà fino alla metà del Novecento, in particolare all'interno del movimento spiritista, dove la fiducia verso spiriti e fotografia continuarono ad essere salda, anche se non sempre in modo unitario, come si è osservato.

John Harvey suggerisce che, nonostante l'origine scientifica, la fotografia in questo periodo fosse portata a esprimere anche credenze occulte e soprannaturali poiché risentiva dell'influenza dell'alchimia. Una mescolanza tra scientifico e soprannaturale, derivata dalla pratica che scoprì per prima, nel XV secolo, le capacità fotosensibili dei sali d'argento²¹.

La suggestione dell'autore suggerisce quale fenomeno complesso e sfaccettato fosse la fotografia nel suo primo periodo di vita. Una realtà molto più poliedrica di quanto faccia trasparire la sola pratica scientifica e documentaria.

Il mito documentale che sosteneva questo tipo di fotografia venne messo in crisi da fenomeni come la fotografia spiritica, ma anche, più in generale, da tutte le pratiche che sfruttavano la manipolazione e di conseguenza allentavano il legame tra l'immagine fotografica e il suo referente; in particolare quando queste alterazioni erano create intenzionalmente per ingannare l'osservatore dell'opera. Un fenomeno laterale agli

19 HARVEY, *Photography and Spirit ...* op. cit., p.7.

20 Jennifer TUCKER, capitolo: *Photography as Witness, Detective, and Impostor*, in LIGHTMAN, *Victorian Science in Context ...* op. cit., p.396.

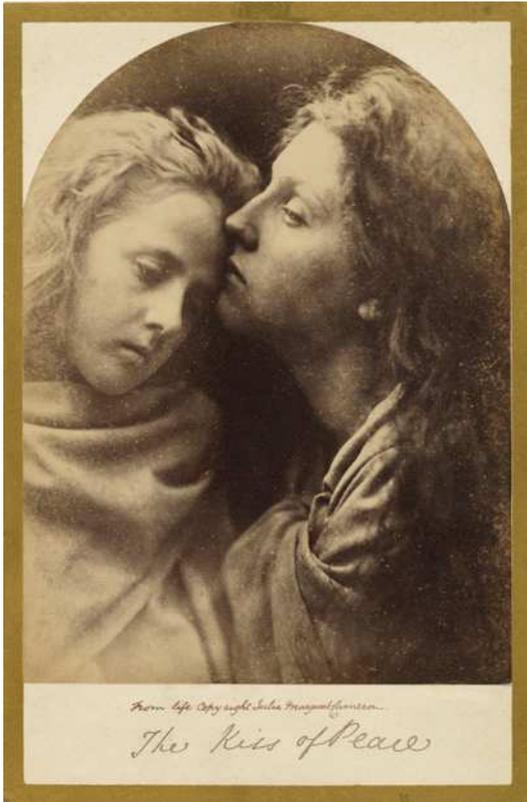
21 HARVEY, *Photography and Spirit ...* op. cit., p.26.

utilizzi istituzionali, che avevano invece l'obiettivo di rendere visibile e quindi comprensibile la realtà, ma tutt'altro che minoritario.

Capitolo 10

Realtà e finzione

Le considerazioni fatte alla nascita dello strumento fotografico segnano in modo profondo tutti i pensieri e le teorizzazioni che seguiranno



Margaret Cameron,
The Kiss of Peace,
1869

riguardo la natura fotografica, arrivando fino al tempo presente. Da questa fonte iniziale si origineranno una serie di movimenti che si sposteranno nella stessa direzione, ma anche in modo opposto, andando a tracciare dei nuovi percorsi. Correnti con nuovi principi che apriranno la possibilità di operare con nuovi soggetti, sperimentare nuove tecniche, a volte in profondo contrasto con le teorie e i modelli precedenti.

La manipolazione dell'immagine fotografica verrà per molto tempo considerata un intervento contrario alla natura stessa del mezzo. Per tale motivo verrà impiegata in maniera manifesta da chi prospettava la possibilità di utilizzare il nuovo *medium* in maniera espressiva. Un tentativo di innalzare la fotografia, trasformandola anche nell'immaginario comune, da un semplice strumento per la riproduzione del reale a forma d'arte. Un concetto che comincerà a svilupparsi attorno agli anni Cinquanta

del XIX secolo con Roger Fenton e Charles Nègre, attraverso la creazione di nature morte, paesaggi e nudi di forte influenza pittorica. Tra le figure più importanti per questa affermazione artistica ci sono Julia Margaret Cameron, Peter Henry Emerson, Oscar Gustave Rejlander e Henry Peach Robinson. Fotografi che trasformarono con varie tecniche la fotografia da freddo strumento meccanico ad apparecchio in grado di avvicinarsi alla visione umana e soprattutto ai modi estetici e compositivi della pittura.



Peter Henry Emerson,
The Haunt of the Pike,
1886

I suggestivi ritratti di Margaret, ad esempio, sfruttavano luci morbide e la mancanza di nitidezza per inserire «la figura in un mondo di poesia lontano dalla contingenza quotidiana in una direzione simbolista per nulla allineata con l'idea positivista di fotografia prevalente»¹. Un distacco netto dalle convenzioni fotografiche è presente in tutti questi fotografi che prendevano esplicita ispirazione dalle opere pittoriche.

Emerson guardava in particolare alla pittura di Jean-François Millet e Camille Corot. Cogliendo dalle opere pittoriche l'attenzione per l'atmosfera, Emerson provava ad applicare questa caratteristica nelle proprie fotografie, evitando una resa troppo perfetta e nitida del soggetto, cercando invece di rappresentare il proprio soggetto come l'occhio umano lo vedeva: una visione «più imperfetta di quella ottica dell'obiettivo»².

1 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., p.32.

2 Peter Henry EMERSON, *Naturalistic Photography*, 1889, pubblicato in

Rejlander e Robinson, entrambi formati come pittori, crearono immagini complesse, a volte citando in modo esplicito opere pittoriche dei grandi maestri, attraverso la composizione di più scatti tramite una tecnica chiamata stampa combinata. I negativi, come dei cartoni negli affreschi, trasferivano sulla superficie sensibile immagini e soggetti catturati in momenti diversi, sommandoli a creare scene molto elaborate.

Queste composizioni spesso erano progettate a tavolino da Robinson, disegnate o dipinte e infine realizzate con lo strumento ottico. Un modo di procedere opposto alla spontaneità e all'immediatezza, vanti del mito fotografico.

L'opera di Rejlander, *The Two Ways of Life*, realizzata nel 1857, è l'opera che dimostra nel modo più spettacolare questa tecnica compositiva. Un'immagine finzionale che rientra nel genere storico, una tipologia di fotografia artistica molto popolare all'epoca. Studiata per lungo tempo dal fotografo, la composizione prende ispirazione dall'affresco di Raffaello *Scuola di Atene*. L'immagine è caratterizzata da una struttura rigorosa, divisa in due parti, in modo da esprimere in forma di allegoria una lezione morale. Al centro è presente una figura di padre con il figlio. Il giovane protagonista, sdoppiato in due versioni, presta attenzione a parti diverse dell'opera.

Sulla destra, il giovane si rivela attento alle molteplici allegorie dell'onesta e della pietà, del sapere e del lavoro. Sulla sinistra, invece, presta orecchio con attenzione alle allegorie della lussuria, del gioco e dell'amore. In un genere che oggi definiremmo enfatico, Rejlander trova il modo di diversificare le pose e dà maggiore rilievo ai nudi femminili, destinando alle allegorie morali lo spazio strettamente necessario³.

A causa dell'evidenza della nudità di quei "veri" corpi femminili, spiega Michel Poivert, all'opera venne esclusa la possibilità di essere esposta dalla *Photographic Society of Scotland*, che la accettò soltanto l'anno seguente, dietro l'accordo di mascherare le parti più esplicite dell'immagine. La natura fotografica della composizione portò ad ulteriori reazioni avverse. Dopo una serie esibizioni tenute alla fine degli anni Cinquanta lungo tutto il Regno Unito, l'opera raccolse una serie di critiche dovute allo stupore di alcuni osservatori che non ritenevano che una composizione tanto complessa potesse essere stata realizzata per mezzo della fotografia. Altri misero in dubbio l'adeguatezza del *medium* per esprimere contenuti allegorici⁴.

Si tratta in effetti di una composizione estremamente complessa, realizzata attraverso almeno trentadue negativi. Le pose delle varie figure

Nancy NEWHALL, *P. H. Emerson. The Fight for Photography as Fine Art*, New York, Aperture, 1975, in Vicki Goldberg (a cura di), *Photography in Print*, New York, Simon and Schuster, 1981, in VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ... op. cit.*, p.69.

³ Michel POIVERT, capitolo: *L'intento artistico*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.183.

⁴ Emily TALBOT, 'Mechanism' Made Visible. *Process and Perception in Henry Peach Robinson's Composite Photographs*, in «History of Photography», XLI, 2, 2017, p.150.



Oscar Gustave Rejlander,
The Two Ways of Life,
1857

a loro volta trovarono ispirazione in altre opere pittoriche di artisti come Michelangelo, Tiziano.

Il motivo che giustificava il lavoro così complesso di catturare le singole pose su diverse lastre al collodio umido, evitando invece dei più

immediati e semplici ritratti di gruppo, era la possibilità di controllare totalmente l'immagine. Come espresso da Henry Peach Robinson, anch'esso utilizzatore della stessa tecnica, nella composizione nulla era lasciato al caso e qualsiasi errore poteva essere affrontato separatamente, senza dover scartare l'intera immagine.

Le possibilità della fotografia sono più vaste della semplice realizzazione di un ritratto o di un paesaggio. [...] Il mezzo attraverso il quale si possono realizzare composizioni più complesse è la stampa combinata, un metodo che permette al fotografo di rappresentare oggetti su piani diversi correttamente a fuoco, di mantenere il vero rapporto tra le varie distanze sia in senso atmosferico che lineare, e grazie al quale l'immagine può essere divisa in porzioni separate per l'esecuzione, cioè le parti che poi saranno stampate insieme su un'unica carta: questo mette in grado l'operatore di dedicare tutta la sua attenzione a una singola figura alla volta, o a un sottogruppo [...]. E in tal modo, concentrando l'attenzione sulle singole parti, si può ottenere una perfezione molto maggiore nei dettagli, per esempio la sistemazione dei drappaggi, la definizione della posa, e l'espressione⁵.

Con evidenti influenze pittoriche pre-raffellite, nelle immagini di Robinson si possono cogliere riferimenti particolari alle opere pittoriche di John Everett Millais. Le fotografie *Bringing Home the May* e *The Lady of Shalott* riprendono rispettivamente i dipinti *Spring* e il celebre *Ofelia*. Le fotografie sono composizioni create attraverso l'unione di vari negativi con la tecnica della stampa combinata. Tecnica amata da Robinson per la possibilità che dava alla fotografia di avvicinarsi al metodo della creazione pittorica, fatta di disegni, studi preparatori e complesse composizioni. *Bringing Home the May*, creata nel 1862, è tra le opere più complesse partorite dal fotografo, un'immagine creata per competere, secondo Michel Poivert, con *The Two Ways of Life* di Rejlander. Un'opera simile sia per la maestria tecnica necessaria alla realizzazione, sia per i riferimenti artistici presenti. Formata dall'unione di nove negativi, lunga quasi un metro e creata attraverso una serie di studi preparatori concepiti a partire dall'anno precedente, l'opera rappresenta un'allegoria campestre studiata nei minimi particolari: dallo sfondo, alle pose, ai

5 Henry Peach ROBINSON, *Combination Printing*, in *Pictorial Effect in Photography*, 1869, in Vicki Goldberg (a cura di), *Photography in Print*, New York, Simon and Schuster, 1981, in VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., pp.67-68.



Henry Peach Robinson,
Bringing Home the May,
c.1862

costumi delle modelle. Anche la letteratura e la poesia diventano fonti importanti per l'ispirazione, suggerendo tematiche, ambientazioni e atmosfere da dare alle proprie composizioni. Un'altra

opera di Robinson, *The Lady of Shalott*, creata l'anno precedente, era più semplice, formata soltanto da due negativi, ispirata alla poesia di Alfred Tennyson e al dipinto *Ophelia* di Millais. Mostra una donna giacere all'interno di una bassa barca, che galleggia sopra uno specchio d'acqua. Non è semplicemente una fotografia, come spiega Poivert, in quanto unisce all'immagine dei cartigli. Posti all'esterno dell'immagine tagliata da bordi arrotondati, le scritte riportano alcuni versi del poeta, andando così a creare un'opera ibrida, formata da due diversi *medium*. L'opera più conosciuta di Robinson è certamente *Fading Away*. Presentata nel 1858 ad una mostra organizzata al Crystal Palace, un'opera cominciata due anni prima. La composizione presenta un precedente, uno studio preliminare chiamato *She Never Told Her Love*, titolo ripreso da un verso di Shakespeare. A sua volta il titolo *Fading Away* fa riferimento ad un verso del poeta Percy Bysshe Shelley, e la composizione si ispira alle opere del pittore Joseph Noel Paton. La fotografia ancora una volta è creata attraverso l'unione di più lastre, in questo caso cinque, a formare la complessa disposizione delle figure. Il tema che l'opera esplora



Henry Peach Robinson,
Fading Away, 1858

è quello della morte. La vita lentamente lascia il corpo della giovane accudita dalle due donne, una quarta figura dà la schiena alla scena mentre osserva l'esterno attraverso la finestra su cui poggia un braccio per sostenersi. Una scena dallo stile romantico e decadente, fortemente emotiva, che venne accolta in maniera controversa.

Le critiche furono attirare, secondo Smargiassi, proprio per la tecnica fotografica utilizzata. Non è la rappresentazione di una giovane morente a sconvolgere il pubblico inglese, né la violazione dell'intimità borghese. Come per le nudità presenti in *The Two Ways of Life*, «lo scandalo sta piuttosto nel fatto che si tratti di una morte *fotografata*. Dunque, per definizione, di una morte vera». Lo studioso continua scrivendo che, in realtà, il pubblico era consapevole della finzionalità dell'opera, che i quattro personaggi erano attori.

Ma questa consapevolezza è messa in secondo piano rispetto alla forza dell'immagine. E quando Robinson per placare lo scandalo spiega che la giovinetta della fotografia è una quattordicenne in eccellente salute, le proteste salgono al cielo: gli scandalizzati ora si sentono anche ingannati⁶.

Nonostante le critiche, le opere di Robinson, come quelle dell'amico Rejlander, continueranno ad avere un grande successo, influenzando le generazioni successive di fotografi professionisti e amatoriali. Nel 1862 Robinson riuscirà ad entrare nel consiglio della *Photographic Society*, in cui resterà trent'anni, partecipando alle selezioni delle esposizioni più importanti. Il fotografo inglese porterà avanti la sua influenza anche grazie alla pubblicazione di una serie di scritti in cui descriverà la propria tecnica di stampa combinata. Una tra queste pubblicazioni sarà *Pictorial Effect in Photography*, del 1869. Un testo su cui si formeranno i fotografi che andranno a infoltire le fila di una nuova corrente: il pittorialismo.

Si trattava di un movimento nato negli anni Ottanta dell'Ottocento, che finirà per spegnersi intorno agli anni Dieci del secolo successivo, una corrente che vedrà coinvolti un grande numero di fotografi e che affiancherà la propria attività agli utilizzi più strumentali del mezzo. Nonostante le accuse mosse da quest'ultimo orientamento rispetto all'utilizzo artistico della fotografia, percepito come un allontanamento da una pratica considerata corretta, non sarà precluso qualche interessante scambio tra le due realtà. Come si è visto nel capitolo precedente, l'accurata attenzione di Rejlander per le emozioni nei volti dei suoi soggetti sarà utilizzata da Darwin per illustrare il trattato scientifico *The Expression of the Emotions in Man and Animals*.

Il pittorialismo portò alla fondazione di circoli, concorsi, esibizioni di arte fotografica e pubblicazioni varie, «creando un tessuto di scambi internazionali e alimentando un dibattito contro la riduzione della fotografia a mero strumento di riproduzione della realtà e a favore della capacità del mezzo di esprimere i sentimenti e le doti creative del fotografo»⁷.

La fotografia pittorialista era una pratica espressamente artistica, nella quale veniva elogiata la capacità di creare arte attraverso la macchina, cercando in questo modo di innalzare lo *status* del mezzo allo stesso livello della pittura o della scultura. Come scrive Alfred Stieglitz in una frase che ben illustra il pensiero dell'epoca riguardo a tale pratica, «la fotografia pittorica, per come era intesa, era vista come una figlia bastarda della scienza e dell'arte, ostacolata e frenata dall'una, denigrata e ridicolizzata dall'altra»⁸.

Come si è osservato precedentemente, le fotografie trovavano ispirazione in altre forme artistiche. «La legittimità della fotografia artistica si afferma [...] sulla base di diversi criteri: ispirazione letteraria, riferimento pittorico, maestria tecnica»⁹. Ma a loro volta le espressioni artistiche tradizionali troveranno nel nuovo *medium* una nuova influenza. In particolare, alcuni pittori scoprirono nella fotografia uno strumento utile alla propria ricerca e alla realizzazione delle proprie opere.

7 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., p.60

8 Alfred STIEGLITZ, *Pictorial Photography*, in «Scribner's Magazine», New York, 1899, in Alan Trachtenberg (a cura di), *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leet's Island Books, 1980, in VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., p.70.

9 Michel POIVERT, capitolo: *L'intento artistico*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.190.

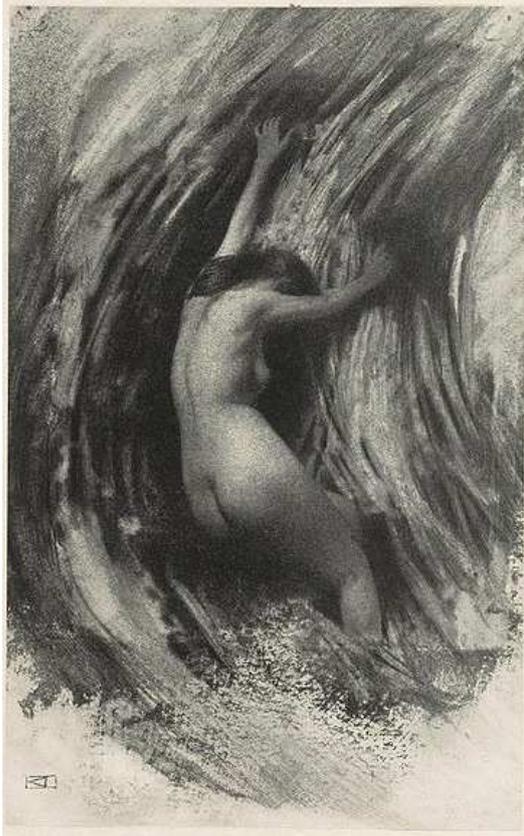
Eugene Delacroix utilizza la fotografia nel suo lavoro, fotografa egli stesso e si adoperava per farla entrare nei Salon parigini, ritenendola una benedizione per l'arte, in quanto esercita il pittore a osservare le luci e le ombre. Courbet si serve di fotografie come base per ritratti e paesaggi. Pellizza da Volpedo usa la fotografia fra l'altro anche per costruire la composizione del *Quarto Stato*¹⁰.

Tornando al pittorialismo, lo strappo dai canoni precedenti permise al movimento di teorizzare nuove idee e regole estetiche, rifiutando il principio che reputava la referenza l'elemento primario della fotografia. Nella pratica pittorialista era messa in primo piano la soggettività dell'operatore, la sua abilità e il suo virtuosismo nel creare una forma d'arte che fosse anche espressione interiore, non più un calco fedele della realtà.

Un movimento, secondo Zannier, nato anche in contrasto con la prima massificazione della fotografia, e che si allontanava dalle pratiche dilettantesche trasformando l'immagine in qualcosa di personale e complesso. Intervenedo manualmente in fase di scatto e di stampa sull'immagine fotografica, in modo da

eliminare il più possibile la sua freddezza meccanica [...]. Pareva necessario distruggere questa nitidezza, far dimenticare la sua origine fotografica, non solo attraverso l'adozione del *flo*, per il quale si fabbricarono anche appositi obiettivi *anacromatici*, che "sfocavano" leggermente l'immagine,

ma per mezzo di nuove tecniche di stampa, come la *gomma bicromata* o il *charbon-velours*, che consentivano di ottenere immagini vellutate, dall'aspetto di un carboncino o di una sanguigna, visto che il pigmento mescolato all'emulsione fotosensibile può essere scelto piacere, nei più diversi colori¹¹.



Robert Demachy,
Struggle, 1904

Trasformare la fotografia avvicinandola all'aspetto di un'incisione, di un disegno o di un carboncino, permetteva di evidenziare il lavoro artigianale dell'artista che poteva anche intervenire direttamente sul negativo tramite interventi plastici. Con l'inizio del Novecento si diffuse la pratica di attaccare e incidere la superficie con scalpelli o altri strumenti abrasivi, come fosse la matrice di un incisore. Robert Demachy, esponente di punta del pittorialismo francese creò una tecnica chiamata "ritocco con il bulino", evidenziando così l'intervento della mano dell'artista sull'immagine meccanica, allontanandola dall'idea di automaticità dell'operazione.

L'utilizzo della stampa tramite gomma bicromata si muoveva nella stes-

10 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ... op. cit.*, p.62.

11 ZANNIER, *Storia e tecnica ... op. cit.*, p.116.

sa direzione, verso un distacco dall'associazione tra fotografia e produzione industriale. Si trattava di una tecnica in disuso, impiegata solo fino alla metà dell'Ottocento, differente dalle popolari tecniche a base di argento e gelatina. L'emulsione era una sostanza densa, che al contatto con la luce non anneriva ma induriva, rivelando l'immagine finale dopo essere stata pulita tramite un getto d'acqua. Una tecnica che dava la possibilità di intervenire con «diversi utensili [in modo da] rielaborare i dettagli dei contorni, le masse degli sfondi, la luce di un riflesso»¹².

Ci si allontanò dall'apparenza fredda e meccanica non soltanto in camera oscura ma anche direttamente in fase di scatto, sfruttando le aberrazioni ottiche, ossia i difetti insiti nei dispositivi ottici. In opposizione alla «preoccupazione progressista di “correggere” le ottiche», questi difetti, che causavano alterazioni cromatiche e problemi di nitidezza, divennero un effetto utile. L'effetto *flo* venne usato in maniera estesa da molti fotografi, in modo particolare da Peter Henry Emerson che, come si è detto precedentemente, cercava di avvicinare l'immagine fotografica alla visione dell'occhio umano.

Queste nuove forme estetiche e tecniche all'avanguardia si trasmisero velocemente tramite un processo di scambi e alleanze tra le varie scuole internazionali. Come afferma Poivert, sarà per prima la scuola pittorialista inglese a diffondere l'uso della sfocatura ottica nel resto d'Europa, ma saranno quelle nate in Francia e Austria a sperimentare per prime varie tecniche di stampa artistica.

Il movimento entrerà in crisi all'inizio del Novecento proprio a causa degli scontri tra queste scuole e per le accuse reciproche di decadenza stilistica e stagnazione creativa. Una crisi che inizierà con il boicottaggio dell'esposizione universale tenuta a Parigi del 1900. In quel frangente il *Photo-Club de Paris* per cercare di riunire il movimento pittorialista, tentando di mettere da parte le accuse reciproche e attirare i migliori fotografi internazionali, provò a ottenere l'inserimento delle fotografie all'interno del padiglione dedicato all'arte. Il fallimento di questo intento fratturò ancora di più le varie correnti, portando molte scuole a boicottare l'evento. Un riconoscimento che verrà raggiunto l'anno successivo all'esposizione universale di Glasgow in cui si affiancheranno alle pitture e sculture anche le opere fotografiche. Ma l'esposizione francese aveva ormai messo in mostra un cambiamento di equilibrio, segnando un processo definitivo di dissoluzione: mentre perdevano peso Francia e Inghilterra, l'attenzione si spostava verso gli Stati Uniti. In Europa si formarono diatribe tra chi attribuiva maggiore importanza al negativo e chi alla stampa e nel frattempo si imponevano le opere di fotografi americani come Frank Eugene e Alfred Stieglitz. Attorno a quest'ultimo si formerà il gruppo dei foto-secessionisti e nei primi anni del Novecento si comincerà a sviluppare un nuovo stile, dando inizio ad un processo di allontanamento dal pittorialismo. Una nuova tendenza che cambiava nuovamente il modo di considerare la fotografia, chiamata *straight photography*. Un termine per la prima volta apparso in un articolo di Sadakichi Hartmann, critico che in molte occasioni aveva scritto

12 Michel POIVERT, capitolo: *L'intento artistico*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.214.

per «Camera Work», che descriveva uno stile attento alle specificità del mezzo fotografico, in evidente rifiuto delle manipolazioni pittorialiste dell'immagine. Stieglitz sarà una figura di centrale importanza in questo sviluppo.

Fondatore a New York della Galleria 291 e della prestigiosa rivista «Camera Work», pubblicata dal 1903 al 1917 [...], attraverso le quali fa conoscere non solo la migliore fotografia pittorialista internazionale ma anche la grande pittura europea, da Cézanne a Van Gogh, da Picasso a Picabia, la storia affida il compito di portare a maturazione la poetica pittorialista e di promuoverne poi, attraverso il dibattito e le sue stesse scelte di fotografo, a metà anni Dieci, il superamento¹³.

Stieglitz, in un primo tempo legato al pittorialismo, maturerà una nuova riflessione sulla fotografia, sempre legata all'arte: l'idea che non sia semplicemente un dispositivo per mostrare la realtà, «un mezzo meccanico, ma [...] uno strumento attraverso cui dare vita a un'opera d'arte»¹⁴. Un'opera che però non deve assomigliare ad altro che ad una fotografia.

Il pittorialismo non sarà soltanto diviso all'interno, ma subirà anche molte e accanite critiche da diverse direzioni, anche nei momenti di maggior splendore. La pratica artistica che coinvolgeva manipolazioni e interventi, utilizzati in modo da superare la riproduzione esatta della realtà, si veniva a scontrare con le idee sviluppate negli utilizzi documentari della fotografia. La pratica pittorialista, in questo modo, conquistò nuove libertà, scompaginando i limiti di ciò che si rientrava essere fotografia, portando ad accese discussioni riguardanti i suoi confini. Le critiche più importanti riguardavano il fatto che allontanarsi dalla realtà comportava una deformazione della natura stessa del mezzo.

Le immagini pittorialiste erano accusate di non essere vere fotografie, in quanto svuotate della loro essenza; critica che fa tornare in mente il dibattito presente sulla fotografia digitale. Alla referenza era affidato il valore più importante nel definire la fotografia.

La manipolazione, l'intervento artigianale faceva perdere le caratteristiche che rendevano l'immagine meccanica uno strumento di conoscenza. Le stampe artistiche e la mancanza di nitidezza vennero accusate di distruggere l'immagine, come il resto delle pratiche che consentivano di modificare il negativo fotografico, poiché considerati interventi che andavano a inibire la capacità fotografica di essere la copia perfetta della natura, impedendo all'immagine di essere una prova oggettiva, corpo del reato o documento scientifico.

L'opposizione all'immagine alterata era particolarmente evidente nella pratica della fotografia giudiziaria. Gilardi afferma che furono proprio i profotografi giudiziari ad essere «i primi predicatori della nuova religione della «vera fotografia»», che consisteva alla rinuncia alle forme di intervento manuale sulla fotografia, rispettando i procedimenti definiti dal costruttore. Questi procedimenti, contenuti nei «foglietti di istruzione», dettavano delle regole utili ad utilizzare propriamente lo strumento

13 VALTORTA, *Il pensiero dei fotografi ...* op. cit., p.61.

14 MADESANI, *Storia della fotografia ...* op. cit., p.41.

in modo da ottenere i migliori risultati in fatto di resa dell'immagine, assicurando che «la fotografia [fosse] appunto “vera”: non manipolata, senza trucchi, senza particolari [...] aggiunti o sottratti. Insomma, il rispetto della ricetta assicura la moralità della rappresentazione: la sua sincerità oltre la riuscita tecnica»¹⁵.

La fotografia giudiziaria era tra le pratiche a cui interessava maggiormente difendere il mito dell'oggettività fotografica, in quanto prova di colpevolezza che non doveva essere inquinata da sospetti di interventi soggettivi. L'immagine era un documento «di precisione scientifica, la traduzione non poteva ovviamente essere libera e soggettiva, ma regolata da quelle che si dicono “formalità”, che è come scrivere: da norme rituali»¹⁶. Vennero perciò create delle metodologie per operare in modo standardizzato e scientifico e per rendere possibile una collaborazione internazionale tra le varie polizie. Un'impersonalità metodica che operava non solo nella fotografia ma anche nella scrittura descrittiva con la funzione di mascherare l'intervento soggettivo dell'operatore o dello scrittore. Il metodo obbligava ad ignorare qualsiasi attenzione estetica o espressiva, in favore della resa del soggetto e della sua riconoscibilità assoluta.

Ma non tutti, nemmeno all'interno dell'ambito criminale, furono così rigidi nel seguire questi metodi. La pratica fotografica di Francis Galton, che considerava la fotografia come uno strumento scientifico e di ricerca, si allontanava senza indugi dal rispetto per il referente. Attraverso le fotografie composite, che prevedevano la somma dei tratti di vari individui, Galton cercava di creare un ritratto con caratteristiche indicative di un determinato gruppo umano. Un'immagine ideale con lo scopo di permettere un maggior controllo della società. Una pratica inventata all'incirca nel 1880 con obiettivi molti diversi ma tecnicamente somigliante alle pratiche contemporanee dei pittorialisti. Allo stesso modo l'immagine era creata tramite una somma di diversi negativi con lo scopo di creare un'immagine nuova. Una rappresentazione che non è traccia di nessun referente, in quanto esistente solo come immagine virtuale. Una tecnica che sarà poi ripresa e ribaltata da alcune pratiche artistiche nel secolo successivo. La serie *Anderes Porträt o other Portraits*, ad esempio, creata a metà degli anni Novanta da Thomas Ruff, sfrutta una macchina fotografica utilizzata dalla polizia tedesca, una Minolta Montage Unit. Un apparecchio utilizzato tra il 1970 e il 1990, in grado di creare ritratti compositi utili a scopi investigativi, attraverso l'unione di volti diversi. L'artista tedesco, sebbene colga ispirazione dalle pratiche ottocentesche di indagine criminologica, svuota queste immagini dal loro obiettivo di controllo istituzionale.

Ruff's *other Portraits* provide a critique of such refinements, providing images that serve no obvious investigative purpose and that are obviously each a composite of two distinct people, as indicated by titles which are merely made up of two numbers. Ruff refuses to make any modifications

15 GILARDI, *Wanted!* ... op. cit., p.161.

16 *Ivi*, p.37.

to each pair of combined images, so that blurry contours abound¹⁷.

Alterare le immagini o ricreare situazioni in modo da fotografarle era in realtà una pratica molto diffusa nel XIX secolo, un'attività quasi ordinaria e comune in molti campi. Alterazioni che paradossalmente sembravano sollevare meno scalpore quando inserite in un contesto diverso da quello esplicitamente artistico.

Il fotogiornalismo, ad esempio, un genere di fotografia votato all'informazione del grande pubblico, ancora in fase embrionale a metà del secolo, si dimostrava nella pratica molto distante dalle teorie sulla neutralità o la documentazione del reale.

La naturalezza delle manipolazioni fatte dai primi fotografi di guerra deve necessariamente essere inquadrata in un contesto storico e culturale dove l'informazione giornalistica, non era molto più rigorosa. Secondo Andie Tucher l'atteggiamento del giornalismo scritto dell'epoca, rispetto all'informazione, non era molto diverso rispetto alle libertà di manipolazione prese dai fotografi come Fenton, Beato o Gardner. Non vi erano scandali quando i giornalisti aggiungevano dettagli o lavoravano di fantasia per arricchire i propri racconti. A metà del 1880 si iniziò ad affermare in questo campo il termine *fake* per definire questo comportamento. Un vocabolo che però non aveva ancora un'implicazione così negativa come la si intende nel presente.

«Not exactly lying»¹⁸. *Fake* indicava l'atto di colorare il racconto con particolari capaci di arricchire la vicenda, rendendola più interessante ed efficace. Non era considerato mentire, si trattava al contrario di rendere più godibile la notizia, migliorando i dettagli non essenziali. Il *fake* era un servizio fatto al lettore, ma anche all'editore, che grazie a storie più interessanti poteva vendere di più, e al giornalista stesso che non doveva annotare pedissequamente la notizia. Come scriveva a fine Ottocento un manuale per giovani giornalisti: «a newspaper is not a mathematical treatise»¹⁹.

Il pubblico dell'epoca, continua Tucher, date le varie tipologie di testi, finzionali e non, pubblicati sullo stesso giornale, era formato in genere da lettori esperti, in grado di comprendere cosa stavano leggendo, non attendendosi che tutto ciò che era scritto fosse completamente vero. Manipolazioni e modifiche divennero meno popolari sul finire del secolo, lasciando spazio ad una nuova scrittura, incentrata sulla trasmissione rigorosa dei fatti osservati e che non lasciava più spazio alla fantasia degli scrittori. Un atteggiamento che sarà seguito con qualche anno di ritardo, nei primi anni del Novecento, anche dai fotografi professionisti. Un movimento influenzato fortemente anche dal lavoro di Alfred Stiegl-

17 Dan ADLER, *The Apparatus. On the Photography of Thomas Ruff*, in «Art Journal», LXXV, 2, 2016, p.75.

18 Andie TUCHER, «I believe in faking». *The Dilemma of Photographic Realism at the Dawn of Photojournalism*, in «Photography and Culture», X, 2, 2017, p.2.

19 Edwin Llewellyn SHUMAN, *Steps Into Journalism. Helps and Hints for Young Writers*. Evanston, Evanston Press, 1894, in TUCHER, «I believe in faking» ... op. cit., p.3.

tz e dal movimento della *straight photography*.

In questo clima di allontanamento dalle tecniche di alterazione venivano pubblicamente denunciate le modifiche più eccessive o gli usi impropri della fotografia.

Just as the newspaper reporters had done, the news photographers strengthened their case by highlighting the most exaggerated fakes they could find, while virtually ignoring those modest artistic tweaks to snow or sky that “everyone” did and most excused. Trade journals delighted in exposing the newspaper that used the picture of the wrong city on fire [...] or the one that searched out a young woman willing to accept ten dollars to pose as a suicide victim by allowing herself to be strung up by the neck for a few seconds while the camera clicked²⁰.

La manipolazione diventò sinonimo di un lavoro non professionale, anche se, come suggerisce Tucher, rimase comunque presente in forme minori.

Prima di questo duro rifiuto il discorso era invece ribaltato. Sotto l'influenza del pittorialismo, aggiunte e modifiche in camera oscura erano ben accette, come lo erano le piccole fantasie sulla carta stampata. La fotografia in un tempo in cui era ancora in competizione con incisioni e illustrazioni, tentava di innalzare la propria importanza cercando di tener testa al virtuosismo dell'artista. Le modifiche erano viste in modo positivo, come segno di professionalità, in quanto dimostravano le capacità del fotografo esperto; operazioni che invece erano impossibili da replicare per un fotoamatore o un fotografo alle prime armi. Erano un modo per dimostrare la propria professionalità, in un periodo in cui i professionisti tentavano di difendersi dalla prima grande diffusione di strumenti fotografici alla portata di tutti. Modificare le immagini diventò una pratica comune per tutti i professionisti che si servivano della fotografia per lavorare.

Venivano elogiata l'abilità artistica e creativa del fotografo, capace di sfruttare le proprie abilità per correggere i difetti dei negativi, in grado di alterare l'immagine in modo da renderla più drammatica o d'effetto, oppure manipolandola in modo da rendere evidente l'intervento.

Il pensiero diffuso tra i fotografi commerciali era che le alterazioni fossero azioni necessarie a migliorare e rendere più piacevole il risultato finale, cosa particolarmente vera per i ritratti. Le modifiche servivano a soddisfare il cliente «who preferred – even expected – to be relieved of wrinkles, blemishes, and wayward curls».

Si lavorava sui negativi per eliminare difetti o graffi presenti su di esso, si potevano rapidamente scurire i cieli, che spesso all'epoca apparivano completamente bianchi, coprendo la zona interessata con della carta scura in fase di stampa. «Nature now had a second chance, too, as photographers discovered how to touch up their negatives or their prints with pencils, brushes, sponges, and stumps»²¹.

Non si operava soltanto in camera oscura ma era una pratica diffusa ri-creare delle scene a favore della fotocamera, una pratica comune al fo-

20 TUCHER, “*I believe in faking*” ... op. cit., p.16.

21 *Ivi*, p.6.

togiornalismo, alla fotografia di cronaca e a quella commerciale, anche molti anni prima della diffusione del pittorialismo. Si usava far posare i propri soggetti, farli recitare in costume, in una scenografia preparata appositamente, una sorta di rappresentazione teatrale creata specificamente per essere fermata in un'immagine bidimensionale. L'esempio citato precedentemente, riguardante la messa in scena della donna impiccata mette in luce una procedura comune, almeno per il cosiddetto *yellow journalism*, la stampa scandalistica che puntava alla vendita di un alto numero di copie sfruttando notizie sensazionalistiche, esagerando o alterando i fatti. Una pratica tollerata di buon grado da fotografi, editori e pubblico, almeno fino al successivo cambio di paradigma. Come i giornali che accoglievano varie tipologie di testi con vari gradi di finzionalità, in modo simile operavano anche le fotografie. Frequentemente si mescolavano scatti ricostruiti e recitati ad altri ripresi dal vivo. Andie Tucher riporta nel suo articolo un esempio che illustra questa dinamica.

In 1846–47, for instance, a pair of Boston daguerreotypists collaborated with a group of eminent surgeons on a series of artistically posed, dramatically lighted images, one showing a reenactment of the first operation on an anaesthetized patient, another portraying a genuine later surgery, and others apparently staged to invoke Rembrandt's famous painting of an anatomy lesson – and then presented all of them as authentic historical records of medical triumphs²².

La creazione di scenari finzionali non era comunque una novità per la fotografia. Per quanto alle origini gli inventori avessero sostenuto che la fotografia avesse totale rispetto per il suo soggetto, in grado di avvicinarsi più di qualunque mezzo alla rappresentazione della realtà, in quanto strumento neutrale, per merito del meccanismo che agiva indipendentemente dall'influenza e dall'errore umano, non tutti nella pratica sostenevano queste idee.

Tra i primi, se non il primo esempio di alterazione della realtà attraverso la fotografia ci è dato proprio da uno dei suoi inventori. Hippolyte Bayard pioniere di questo mezzo, riuscì a creare una tecnica fotografica in grado di sviluppare delle immagini positive dirette, chiamate *images photogénées*. In modo simile all'invenzione di Daguerre, non era possibile riprodurre l'immagine, che però non presentava un supporto metallico ma di carta²³. Un'invenzione importante che però trovò molti ostacoli per ottenere il brevetto e per essere riconosciuta, proprio a causa della concorrenza con il dagherrotipo.

L'invenzione della fotografia fu una corsa contro gli altri inventori. Una competizione in cui arrivò per primo Daguerre. Come lui, anche Bayard si rivolse ad Arago, il quale verificò di persona le sue immagini ma finì per preferire il dagherrotipo alle *images photogénées*. Per tentare di far conoscere la sua invenzione Bayard organizzò la prima mostra pubblica di fotografia, tenuta alla *Salle des Commissaires Priseurs*, e descriverà

22 *Ivi*, p.9.

23 Paul-Louis ROUBERT e François BRUNET, capitolo: *La generazione del dagherrotipo*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.20.

il proprio procedimento all'*Académie des Sciences* di Parigi. Ma suoi sforzi saranno vani e non gli verrà riconosciuta la paternità dell'invenzione. Riceverà soltanto «una sorta di compenso di seicento franchi dal ministero dell'Interno che deve funzionare come una ricompensa simbolica per ripagare il suo silenzio»²⁴.

Poco tempo dopo una fotografia di un cadavere venne inviata all'*Académie des Sciences*. Sul retro un testo descriveva la sfortuna di Bayard, la cui invenzione non era stata riconosciuta dal governo francese, che a lui aveva preferito Daguerre. L'uomo, disperato per la delusione aveva deciso di annegarsi. Il suo corpo era stato riconosciuto soltanto dopo molti giorni all'obitorio, quando le sue mani e il volto



Hippolyte Bayard,
Autoportrait en noyé, 1840

avevano iniziato a decomporsi, come mostrava la fotografia.

In realtà non c'è nulla di tragico in questa immagine. È un falso. Il corpo non sta consumandosi. Il morto della fotografia è vivo e vegeto. Come suggerisce il titolo, è una beffa creata dallo stesso Bayard. *Autoportrait en noyé* è una fotografia in aperta polemica con l'accademia, che aveva rifiutato il frutto dei suoi lunghi esperimenti, e con politici francesi, che gli avevano tolto il merito di essere il vero inventore della fotografia. Un falso esplicito, ironico e beffardo che evidenziava chiaramente

l'ambiguità del *medium*.

Fontcuberta suggerisce che la scoperta della capacità finzionale della fotografia possa addirittura precedere questa immagine, attribuendola all'inventore ufficiale della fotografia. Il teorico spagnolo dichiara la possibilità che nella creazione della fotografia *Boulevard du Temple* possano essere stati sfruttati degli attori, con lo scopo di interpretare il lustrascarpe e il suo cliente. Il semplice compito affidatogli era quello di rimanere fermi per un tempo tale da poter essere catturati dallo scatto. La prima presenza umana all'interno di una fotografia sarebbe stata messa in scena poiché, a causa dei grossi limiti tecnici, dovuti alla lentezza necessaria all'esposizione, l'operazione non sarebbe stata possibile spontaneamente. Se la supposizione di Fontcuberta fosse corretta, in questo caso, non si tratterebbe di una costruzione esplicita e ironica che cerca la complicità dello spettatore, come per l'autoritratto di Bayard. L'intenzione sarebbe invece di ingannare lo spettatore. Un vero e proprio falso alle origini della fotografia²⁵.

L'ipotesi sulla fotografia di Daguerre ma soprattutto l'autoritratto di Bayard mettono in evidenza quali fossero le «potenzialità della fotografia di dichiarare il falso e certificare l'immaginario», già in questi primissimi tempi. Un mezzo nato in seno alla scienza e alla tecnica, con lo scopo di testimoniare la realtà e in grado di eliminare le imperfezioni soggettive, ma anche capace di deformarla o inventarla, assecondando

24 MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico...* op. cit., p.44.

25 FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora ...* op. cit., pp.114-115.



Louis Daguerre. *Boulevard du Temple*, 1838

Louis Daguerre. *Boulevard du Temple*, 1838, (dettaglio)



le intenzioni del suo operatore²⁶. Nei primi decenni fotografare soggetti in posa, in collaborazione esplicita con il fotografo erano in realtà una pratica normale e necessaria, dettata soprattutto dai limiti tecnici che obbligavano a rinunciare a qualsiasi spontaneità. Una pratica ereditata dalla pittura, che non toglieva nulla alla verità fotografica; un concetto che inizia a trasformarsi invece con l'istantanea. Una nuova tipologia di scatto che nasce con la diffusione di fotocamere di piccolo formato, in grado di scattare senza la necessità di un treppiede. La diffusione attorno agli anni Venti del Novecento di apparecchi come Leica permisero un nuovo modo di fotografare. Uno scatto rapido che «non richiedeva preparazione, istruzione tecnica, conoscenza del procedimento, calcoli, lavoro insomma»²⁷. Tutti procedimenti che andavano a togliere genuinità all'immagine, poiché troppo sotto il controllo dell'operatore, mentre, al contrario lo scatto, doveva risolversi in un gesto puro.

Interventi e manipolazioni erano però, come si è visto, una pratica comune nello stesso periodo in cui era più forte la fiducia verso la fotografia. Una pratica diffusa, tanto che Holmes già nel 1861, a vent'anni dalla nascita della fotografia, scriveva a favore della stereoscopia attribuendole la qualità di non poter essere manipolata, a differenza della fotografia. Il suo «carattere di testimonianza» stava tutto nella difficoltà di alterare allo stesso modo due immagini. Qualsiasi ritocco, per non essere notato, avrebbe dovuto essere duplicato perfettamente anche sulla seconda.

Una normale immagine fotografica può essere facilmente ritoccata. Il ritratto di una donna può farla apparire anche di dieci anni più giovane rispetto a quando è stata ripresa. Ma provate a migliorare una stereografia e vedrete subito la differenza: i vostri aggiustamenti appariranno in maniera evidente sull'immagine²⁸.

Manipolare le immagini era una pratica diffusa tra i fotografi commerciali, con cui potevano migliorare i volti, togliendo rughe e correggendo altri difetti, in modo da abbellire i ritratti dei propri clienti. Le stesse possibilità non vennero scartate nemmeno per le immagini fotografiche usate nella ricerca scientifica. Anche in questo caso si fece un ampio uso di tecniche per la manipolazione.

La fotografia di paesaggio, che venne utilizzata per scopi cartografi-

26 MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico...* op. cit., p.45.

27 GILARDI, *Storia sociale della fotografia ...* op. cit., p.300.

28 Oliver Wendell HOLMES, *Sun Painting and Sun Sculpture*, «Atlantic Monthly», IIX, 1861, in FIORENTINO, *Il flâneur e lo spettatore ...* op. cit., p.69.

ci ed esplorativi, venne spesso trasformata attraverso varie tecniche. I lunghi panorami, in grado secondo il pensiero dell'epoca di fornire una conoscenza totale del paesaggio, erano creati tramite la somma e l'accostamento di una serie di negativi. Il risultato finale dell'unione dei vari scatti era una lunga immagine dall'aspetto unitario, che catturava porzioni molto ampie del paesaggio circostante. Il fotografo di paesaggi Gustave Le Gray, che aveva partecipato alla *Mission Héliographique*, fu tra i primi ad utilizzare questa tecnica per creare le sue vedute marine, anticipando perfino il pittorialista Rejlander²⁹.



Gustave Le Gray,
Mer Méditerranée, 1857

Spesso, in fase di stampa il contrasto e l'esposizione delle immagini paesaggistiche venivano variate rispetto ai valori risultati dallo scatto. Si trattava di una pratica utile a correggere i difetti dell'emulsione che causavano cieli sempre troppo chiari, rendendo l'immagine troppo lontana dalla realtà vista e voluta dal fotografo. Per i fotografi più competenti era inoltre possibile creare dei fotomontaggi, aggiungendo elementi non presenti al momento dello scatto, di fatto eliminando la referenza fotografica. Un nome su tutti è quello di Muybridge che, parallelamente all'attività cronofotografica dedicata allo studio del movimento, aveva contribuito a mostrare le meraviglie ancora sconosciute del continente americano. Questi paesaggi, che allo scopo di mostrare e diffondere la conoscenza sui nuovi territori avrebbero dovuto affidarsi rigidi metodi scientifici, erano frequentemente alterati. È noto come il fotografo operasse spesso sui propri negativi allo scopo di renderli esteticamente più gradevoli. «Eadweard Muybridge maintained an archive of images of clouds and moons that he could insert at will into the pallid skies of the landscape photographs that brought the West to such vivid and apparently authentic life for those who would never cross the Mississippi»³⁰. Oltre a unire più negativi, in camera oscura era un'operazione diffusa quella di tagliare, ingrandire, combinare e ristampare i propri scatti. Come scrive Dimitrios Latsis, saranno ritocchi che applicherà anche alle immagini utilizzate per lo studio sul movimento, ispirate a loro volta da modelli pittorici³¹. Le alterazioni delle fotografie scientifiche non avevano soltanto lo scopo di migliorare l'estetica dell'immagine ma erano spesso frutto di necessità tecniche. Operare delle modifiche si



Eadweard Muybridge,
Crater of Volcano, Quetzaltenango - Guatemala, 1875

rendeva spesso essenziale, sia perché le tecniche di stampa non erano ancora abbastanza sviluppate e in grado di dare risultati soddisfacenti, sia perché vi era la necessità di migliorare la leggibilità delle fotografie

29 Michel POIVERT, capitolo: *L'intento artistico*, in GUNTHER e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.185.

30 TUCHER, *"I believe in faking" ... op. cit.*, p.9.

31 LATSIS Dimitrios, *Landscape in Motion. Muybridge and the Origins of Chronophotography*, in «Film History», XXVII, 3, 2015, p.13.

e in questo modo evitare errori di lettura, dato che molto spesso erano sfruttate a scopo didattico. A causa della riproduzione in forma



Arthur de Montmeja,
Syphilide, 1871

monocroma e la mancata resa di alcune gamme di colore, almeno nel primo periodo, le fotografie venivano spesso colorate manualmente tramite acquerello, oppure trasformate tramite mezzatinta, fotolitografia o fotoincisione. In questo modo venivano rese maggiormente comprensibili anche le immagini più indefinite, facilmente leggibili da occhi meno esperti come quelli degli studenti. In microbiologia, botanica, astronomia, medicina si utilizzarono spesso queste tecniche per inserire le immagini all'interno degli atlanti. Come si è visto nei capitoli precedenti, in particolare in campo medico, si ricorreva spesso all'aggiunta pigmenti alle immagini monocrome, in modo di concentrare l'attenzione su un determinato punto, aiutando l'osservatore a non essere confuso dalla quantità di ulteriori dettagli.

La capacità rappresentativa e la ricchezza di dettagli si era resa particolarmente problematica negli studi fisiologici. La cronofotografia, troppo ricca di dettagli, necessitava una semplificazione. Per ridurre la rappresentazione ai soli elementi utili allo studio del movimento era possibile applicare le consuete operazioni di trasformazione tramite altre tecniche, oppure era necessario creare dei metodi per spogliare l'immagini direttamente in fase di cattura. Questo secondo sistema fu utilizzato da Marey nelle varie versioni della sua stazione fisiologica. «The excess of visual information interfered with analysis and Marey arranged the subject in front of the camera in order to create a more abstract image. We might describe Marey as a digital manipulator of photographs *avant le letter*»³². L'espressione di Tom Gunning, per quanto forzata, è utile a comprendere quanto l'idea secondo cui sia stata la tecnologia digitale ad introdurre la possibilità di manipolare e allontanare la fotografia dalla realtà sia chiaramente errata.

Realtà e fotografia, a differenza di quanto viene dichiarato nei primi anni di vita del *medium*, non sono equivalenti. La fotografia non cattura la realtà ma è una sua rappresentazione, uno strato superficiale che porta in sé i problemi e i limiti tecnologici dello strumento. «Potremmo dire che la macchina fotografica è certamente una documentazione ma anche una riproposizione del mondo attraverso l'uso di uno strumento che non ha eguali»³³. La documentazione dei beni culturali è un esempio chiaro di quanto l'immagine fosse soggetta all'evoluzione tecnica. Per quanto si cercasse di rispettare l'aspetto delle opere utilizzando il mezzo più all'avanguardia per farlo, il rispetto filologico era comunque soggetto ai limiti tecnici del meccanismo. Uno sviluppo progressivo che avrà grande influenza sullo studio dell'arte, che già all'epoca avveniva direttamente sulla riproduzione fotografica delle opere.

32 GUNNING, *What's the Point ...* op. cit., p.43.

33 BONCINELLI, *Vedere il mondo ...* op. cit., p.31.

Queste immagini appaiono nel tempo diverse iconograficamente, a mano a mano che si perfezionano le emulsioni, inizialmente cieche a certi colori, come il giallo e il rosso, e in seguito migliorate con l'aggiunta dei *copulanti cromogeni*, che consentono di fabbricare materiali, prima ortocromatici e quindi pancromatici (sensibili assai bene anche al rosso) e finalmente a colori.

I rapporti tonali, chiaroscurali, cromatici, però, cambiano quindi in fotografia l'immagine dell'opera d'arte che ne è stata il soggetto, obbligando a prendere coscienza, anche in questo settore di applicazione, che la fotografia non è il "doppio", magari miniaturizzato, del reale, ma una sua trascrizione in codice, non immune da manipolazioni e quindi da interpretazioni³⁴.

La matita della natura è in realtà uno strumento imperfetto.

La lentezza e la mancata rappresentazione dei colori furono dei limiti tecnici evidenti fin da subito, ostacoli che però non limitarono l'attribuzione al *medium*, in risposta alla necessità positivista, della capacità di mostrare e rendere perciò conoscibile la realtà osservabile.

Velocità e colore saranno raggiunti in breve tempo grazie allo sviluppo tecnologico, migliorando ancora la realistica dell'immagine. Una caratteristica data dalla resa prospettica dell'immagine, dal rispetto per la volumetria e delle distanze di qualsiasi soggetto, ma le immagini fotografiche portano in sé anche dei difetti, il segno della registrazione meccanica del soggetto. Monocromia, colori arbitrari, grana, aberrazioni cromatiche e ottiche sono caratteristiche specifiche dell'immagine meccanica che mettono in evidenza la distanza tra soggetto e l'immagine. Peculiarità che vennero sfruttate in maniera espressiva da alcune correnti fotografiche, mentre in altri campi furono nascoste o cercate di minimizzare per mezzo del progresso tecnologico. Progresso che comunque non porterà a superare la *superficialità* del mezzo. L'immagine fotografica resta una rappresentazione in grado di fornire informazioni sull'aspetto esteriore dei suoi soggetti; apparenze che in ogni caso possono rimanere ambigue, lasciando ampio spazio alle interpretazioni.

Tutte le fotografie sono ambigue. Tutte sono state estratte da una continuità. [...] La discontinuità produce sempre ambiguità. Eppure spesso questa ambiguità non è ovvia. Infatti, non appena alle fotografie si accoppiano le parole, insieme essere producono un effetto di certezza, addirittura di dogmatica asserzione³⁵.

La fotografia è sempre una riduzione del suo soggetto. L'immagine statica schiaccia il reale in un simulacro. Un'effigie finita, bidimensionale, che da sola non può descrivere il contesto. Affidabile se deve rendere conto dell'apparenza del suo soggetto, meno quando da sola deve scavare più in profondità. Per questo motivo, quando non è accoppiata ad una didascalia, o più in generale, quando l'osservatore non è guidato in una certa direzione, l'interpretazione corretta dell'immagine diventa complessa. Assume un significato preciso solo se è legata in

34 ZANNIER, *Storia e tecnica* ... op. cit., p.104.

35 BERGER, *Capire una fotografia* ... op. cit., pp.88-89.

qualche modo ad una conoscenza personale dell'osservatore, in caso contrario, se priva di ulteriori indicazioni, resta ambigua. Le immagini scattate durante le varie spedizioni cartografiche e geologiche avvenute nella seconda metà dell'Ottocento, illustrano questa indeterminatezza e la distanza dal legame immagine e verità, tanto sostenuto a metà Ottocento.



Timothy H. O'Sullivan,
*South Side of Inscription
Rock, New Mexico, 1873*

Le fotografie prodotte da Timothy H. O'Sullivan durante l'esplorazione del quarantesimo parallelo contribuirono più ad una conoscenza pittorica che ad una vera conoscenza razionale dei territori ad ovest della frontiera americana:

Da un punto di vista strettamente scientifico si sono accontentate di dipingere i tratti salienti della topografia o di definire la taglia e i contorni degli strati geologici. In effetti, a differenza delle convenzioni molto complesse e astratte degli schemi geologici, le fotografie non potevano quantificare né l'ampiezza degli oggetti raffigurati, né il loro carattere tridimensionale, né le distanze che li separavano³⁶.

Nonostante O'Sullivan avesse tentato di diminuire questi problemi inserendo all'interno delle inquadrature delle figure umane, utili a fornire un riferimento per comprendere la scala del territorio e cercando inoltre di scattare da un'altezza simile, per evitare deformazioni prospettiche troppo evidenti, queste immagini erano soltanto testimonianze approssimative, poco efficaci per comprendere la composizione e i processi di formazione del pianeta. La fotografia nella sua ambiguità venne comunque usata come prova e giustificazione di varie teorie geologiche, anche contrapposte. Le immagini dei ghiacciai e dei rilievi alpini di Aimé Civiale vennero ad esempio usate da Élie de Beaumont per avvalorare le sue teorie *catastrofiste*, le quali sostenevano che la formazione



Timothy H. O'Sullivan,
*Black Cañon, Colorado
River, from Camp 8,
Looking Above, 1871*

del pianeta e dei suoi rilievi fosse avvenuta in un breve periodo di eventi catastrofici avvenuti in tempi biblici; fotografie geologiche che vennero utilizzate anche dalla teoria opposta, l'*uniformitarismo*, che invece ipotizzava che i processi naturali capaci di modificare la forma della crosta terrestre non fossero conclusi, ma gli stessi osservabili nel presente, parte di un lungo e costante processo di trasformazione. Infine, diversamente da quanto sostenuto dal mito fotografico, altre pratiche fotografiche scientifiche dimostrano come la fotografia non fosse un mezzo per tutti, poiché non tutti erano in grado di ricavarne una conoscenza scientifica. L'obiettivo conoscitivo poteva essere raggiungibile se lo strumento di registrazione era posizionato all'interno di un ambiente controllato, concentrato su un singolo evento e associato ad altri strumenti e metodologie scientifiche,

36

Marta BRAUN, capitolo: *Ai limiti del sapere*, in GUNTHERT e POIVERT, *Storia della fotografia ... op. cit.*, p.159.

in modo tale da diminuire le possibili ambiguità interpretative. I risultati poi dovevano necessariamente essere analizzati e interpretati da esperti,



Aimé Civiale,
*Le Grand Cervin ou
Matterhorn 4482 M,*
c.1859-1868

ti, in grado di giudicare le immagini in base alle conoscenze e le teorie dell'epoca. Le difficoltà della fotografia applicata allo studio meteorologico sono un chiaro esempio di questi limiti. Basandosi proprio sull'idea che fosse uno strumento utile alla ricerca scientifica, ma allo stesso tempo facilmente utilizzabile, alcuni scienziati favorirono un utilizzo diffuso della fotografia come strumento di analisi.

Nel 1887 vennero diramate dalla *Royal Meteorological Society* duecento circolari in cui veni-

va richiesta assistenza fotografica a varie società fotografiche dell'Europa e del Nord America allo scopo di catturare immagini di fenomeni meteorologici. In questo modo il numero di documenti su cui poter basare gli studi sarebbe cresciuto esponenzialmente. L'operazione avveniva in un decennio importante che aveva visto aumentare il numero di macchine fotografiche in commercio e una conseguente crescita di fotografi non professionisti. Per la prima volta nel mercato erano disponibili fotocamere leggere e semplici da utilizzare a cui si aggiungevano emulsioni e obiettivi più rapidi, in grado di confrontarsi con la rapidità degli eventi meteorologici.

Come scrive Jennifer Tucker, l'operazione collettiva a servizio della meteorologia portò però forti dubbi sull'utilità della fotografia nel raccogliere prove. Per fotografare i fulmini, ad esempio, non potevano bastare i mezzi in possesso da qualsiasi fotoamatore. Serviva una lunga preparazione, la capacità di operare il mezzo posizionandolo in modo corretto su un treppiede, impostando un'esatta esposizione e messa a fuoco. Ma non bastava la sola immagine, serviva un rapporto preciso del fenomeno che doveva includere la durata del lampo di luce e la distanza temporale di questo dal tuono.

«Even when photographs were taken, they were difficult to interpret and compare. Not all photographs had scientific value, meteorologists insisted»³⁷. Le immagini dovevano poi essere interpretate dagli studiosi per capire cosa mostrassero veramente. Le foto amatoriali finivano spesso per essere più di intralcio e confusione per gli studiosi, più che una fonte utile. Bisognava infatti distinguere se la fotografia mostrasse effettivamente il fenomeno o se i segni presenti sul supporto fossero frutto di un errore o di una manipolazione creata dall'operatore. Soltanto agli inizi del 1890, dopo vari anni di minuziosi studi e dibattiti, i meteorologi dalla *Royal Meteorological Society* termineranno la discussione sul tema, arrivando a stabilire grazie alle immagini una serie di conclusioni sull'aspetto dei fulmini. Per prima cosa vennero smontati i molti miti popolari su questo fenomeno, tra cui la diffusa idea dell'aspetto a zig-zag, come spesso venivano rappresentati nelle opere d'arte. Venne invece dimostrata la struttura nastriforme e la possibilità di scariche

37

Jennifer TUCKER, capitolo: *Photography as Witness, Detective, and Impostor*, in LIGHTMAN, *Victorian Science in Context ...* op. cit., p.388.

elettriche multiple.

CONCLUSIONE

Quando utilizzata secondo una metodologia precisa, la fotografia si rende uno strumento molto utile per comprendere la forma e la superficie delle cose, in grado di osservare anche ciò che per l'uomo è invisibile, se associata ad altri strumenti ottici; capace di portare davanti agli occhi di molti, senza la necessità di spostarsi, luoghi inesplorati, opere d'arte e monumenti. Grazie all'ingegnosità degli operatori, negli ultimi decenni del XIX secolo, diventò possibile visualizzare il movimento anatomico umano e animale sfruttando sequenze di immagini statiche; la fotografia rese inoltre possibile osservare pianeti e stelle lontane, ma anche eventi sfuggibili, microbi, arrivando perfino a catturare la struttura interna del corpo umano, penetrandolo tramite attrezzature minuscole o tramite i raggi X.

Le immagini meccaniche diventarono un nuovo metodo di ricerca, facendo da tramite per lo studio della realtà. Un mezzo per dimostrare teorie di vario tipo, a volte contrastanti, a volte utilizzato per giustificare ipotesi senza reale fondamento. Considerato uno strumento in grado di mostrare e perciò dimostrare, attraverso i segni esteriori fissati dall'emulsione chimica, ulteriori significati nascosti.

Nonostante alcuni tentativi di distaccarsi dalla dimensione testimoniale della fotografia, secondo Fontcuberta «il patrimonio storico della fotografia continua ad essere quello documentale»¹. Qualsiasi allontana-

1

FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora ...* op. cit., p.199.

mento da tale caratteristica, all'epoca, era considerato come una deformazione della natura del *medium*. Un pensiero di cui si sente ancora l'eco nel dibattito sul rapporto tra fotografia digitale e analogica. Come si è potuto osservare, il legame con la realtà, attribuito alla fotografia analogica a discredito della tecnologia digitale, è un'idea che rispecchia una dimensione molto lontana dalle applicazioni e le complesse pratiche dell'epoca.

In questa tesi si è voluto mettere in evidenza in quale modo si sia formato questo mito e il fatto che la fotografia, fin dai primi decenni di sviluppo, in vari modi, si sia distaccata da una ripresa fedele del suo soggetto. Un rapporto molto eterogeneo e complicato, quello tra soggetto e immagine fotografica, ben prima della diffusione delle tecnologie digitali e dei *software* per la rielaborazione digitale delle immagini. Nell'Ottocento era pratica comune mettere in posa i propri soggetti, creare scene a favore della fotocamera e riproporre eventi di importanza storica. Era anche consueto rielaborare l'immagine in camera oscura, trasformando, a volte anche radicalmente, il soggetto catturato dall'obiettivo.

«La cosa strana non è il fatto che molte delle fotografie più emblematiche del passato [...] siano una montatura. La cosa strana è che siamo sorpresi di scoprirlo, e ne restiamo sempre delusi»².

Gli esempi riportati illustrano un paesaggio eterogeneo, dove parallelamente ad uno scopo «notarile», coesisteva uno «speculativo». Il primo considerava la fotografia come uno strumento «sacro», intoccabile, da rispettare nel suo funzionamento perfetto; il secondo vedeva nel *medium* un mezzo per produrre immagini con cui si poteva sperimentare, utilizzandolo in vari modi, anche espressivamente, con finalità artistiche.

Il fatto che sin da subito una delle due sfaccettature sia stata proscritta, ritenuta bastarda o subordinata, rispetto al canonico modello documentale, può essere compreso solo con la predominanza della cultura tecnico-scientifica e dei valori ad essa connessi, come lo sguardo empirico del positivismo o l'atteggiamento predatorio del capitalismo coloniale³.

Le due dimensioni sono sempre state parallele, e mai nettamente separate. In molte occasioni si sono influenzate a vicenda, a volte respingendosi reciprocamente, altre volte intrecciandosi. La manipolazione delle immagini era molto spesso praticata nell'ambito scientifico, allo scopo di superare gli ostacoli tecnici. Nello stesso periodo, la fiducia riservata alla fotografia era stata sfruttata per pratiche molto diverse, lontane dallo scopo di documentazione neutrale, utilizzate invece per giustificare o mascherare falsificazioni e truffe.

Quello che appare è un panorama multiforme che vede un'alternanza tra fasi di accettazione delle modifiche e delle alterazioni, ad altri momenti di rifiuto delle stesse pratiche. Le prime, di derivazione pittorica, davano voce alla necessità di espressione e sperimentazione; le altre

2 SONTAG, *Davanti al dolore degli altri ...* op. cit., p.47.

3 FONTCUBERTA, *La (foto)camera di Pandora ...* op. cit., p.117.

subivano l'influenza del pensiero positivista e mettevano in primo piano conoscenza e controllo. Con il declino del movimento pittorialista, ad esempio, si ritornerà ad un periodo in cui il rispetto per il reale nella fotografia è in una posizione di primaria importanza, dove il peso maggiore viene attribuito alla fase di scatto, non più alla stampa del negativo e alla possibilità di modifiche. Ma nel periodo precedentemente, in cui la fotografia artistica pittorialista era al suo apice e, ancora prima, negli anni di nascita del dispositivo fotografico, vi era una maggiore libertà di sperimentazione, ma parallelamente continuavano ad esistere applicazioni della fotografia che resistevano a questa influenza. Come esposto nei testi di Jennifer Tucker, Marta Braun e Simone Natale, bisogna anche prestare attenzione al fatto che la fiducia verso la fotografia non era uguale in tutte le sue applicazioni. Se da un lato ci si poteva affidare alle immagini scientifiche, dall'altro esistevano dubbi su pratiche controverse come la fotografia spiritica o il giornalismo scandalistico. Al contempo potevano nascere delle riserve rispetto all'utilità delle immagini fotografiche quando alcune applicazioni scientifiche risultavano infruttuose.

Questi frequenti cambi di paradigma implicavano la rottura e la ricostruzione di tabù che negavano la presenza di una componente finzionale all'interno della fotografia: elemento mai del tutto assente, ma presente con un peso diverso nel tempo. Usi e teorizzazioni a volte tentavano di eliminare la soggettività per fare diventare il *medium* uno strumento in grado di svelare verità indiscutibili, altre volte, in tempi diversi, mettevano in primo piano l'affermazione della soggettività, trasformando la fotocamera in un mezzo con capacità e implicazioni estremamente diverse. Un percorso altalenante che perdura fino al presente e che probabilmente non vedrà mai prevalere definitivamente una componente sull'altra. Un andamento, che però risulta utile per cercare di leggere in trasparenza le tensioni e le dinamiche di un periodo storico e la complessa evoluzione del *medium*.

BIBLIOGRAFIA

ADLER, Dan, *The Apparatus. On the Photography of Thomas Ruff*, in «Art Journal», LXXV, 2, 2016.

ALLEN, Nicholas, *The Methods and Techniques Employed in the Manufacture of the Shroud of Turin*, Westville, University of Durban-Westville, 1993.

ATKINS, Anna, *Photographs of British Algae. Cyanotype Impressions*, The New York Public Library, Spencer Collection, 1843-53.

BANTI, Alberto Mario, *L'età contemporanea. Dalle rivoluzioni settecentesche all'imperialismo*, Bari, Laterza, 2009.

BARTHES, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.

BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.

BERGER, John, *Capire una fotografia*, Milano, Contrasto, 2014.

BERTILLON, Alphonse, *La photographie judiciaire. Avec un appendice*

sur la classification et l'identification anthropométriques, Paris, Gauthier-Villars, 1890.

BOGOUSLAVSKY, Julien (a cura di), *Hysteria. The Rise of an Enigma*, Basel, Karger, 2014.

BONCINELLI, Edoardo, *Vedere il mondo. Cinque lezioni su scienza e fotografia*, Milano, Contrasto, 2019.

BRAUN, Marta, *Muybridge's Animal Locomotion*, in «History of Photography», XXIV, 1, 2000.

CASINI, Tommaso e LOMBARDI, Laura, *The Gentle Art of Fake*, Milano, Silvana Editore, 2019.

CHRISTOLHOMME, Michel (a cura di), *Felix Nadar. Una vita da gigante*, Milano, Contrasto, 2017.

CORNELL, Daniell, *Camera Work and the fluid discourse of pictorialism*, in «History of Photography», XXIII, 3, 1999.

COSTANTINI, Paolo e ZANNIER, Italo (a cura di), *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, Firenze, Venezia, Alinari, Arsenale, 1986.

CRARY, Jonathan, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013.

DARWIN, Charles, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

DARWIN, Charles, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Torino, Boringhieri, 1982.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*, Cambridge, MIT Press, 2004.

DU CAMP, Maxime, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins Photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851*, Paris, Gide et J. Baudry, 1852.

FADIGATI, Neri, *Il mestiere di vedere. Introduzione al fotogiornalismo*, Pisa, Plus, 2009.

FAREBROTHER, Richard e CHAMPKIN, Julian, *Alphonse Bertillon and the measure of man. More expert than Sherlock Holmes*, in «Significance», XI, 2, 2014.

FINN, Jonathan, *Capturing the Criminal Image. From Mug Shot to*

- Surveillance Society*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- FIORENTINO, Giovanni, *Il flaneur e lo spettatore*, Milano, FrancoAngeli, 2014.
- FIORENTINO, Giovanni, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Palermo, Sellerio, 2007.
- FIORIO, Maria Teresa, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano, Pearson, 2018.
- FONTCUBERTA, Joan, *La furia delle immagini. Note sulla post-fotografia*, Torino, Einaudi, 2018.
- FONTCUBERTA, Joan, *La (foto)camera di Pandora*, Milano, Contrasto, 2010.
- FREEDMAN, Russell, *Kids at Work. Lewis Hine and the Crusade Against Child Labor*, New York, Clarion books, 1994.
- FREUND, Gisèle, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 2007.
- GALTON, Francis, *Composite Portraits, Made by Combining Those of Many Different Persons Into a Single Resultant Figure*, in «Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland», IIX, 1879.
- GARDNER, Alexander, *Gardner's photographic sketch book of the war*, Washington, Philp & Solomons, 1866.
- GERNSHEIM, Helmut, *Le origini della fotografia*, Milano, Electa, 1981.
- GILARDI, Ando, *Wanted!*, Milano, Mondadori, 2003.
- GILARDI, Ando, *Storia della fotografia pornografica*, Milano, Mondadori, 2002.
- GILARDI, Ando, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000.
- GOETZ, Christopher, *Charcot, hysteria, and simulated disorders. Functional Neurologic Disorders*, in «Handbook of Clinical Neurology», CXXXIX, 2016.
- GUNNING, Tom, *What's the Point of an Index? or, Faking Photographs*, in «Nordicom Review», XXV, 1-2, 2004.
- GUNTHER, André e POIVERT, Michel (a cura di), *Storia della fotografia*, Milano, Electa, 2008.
- HARVEY, John, *Photography and Spirit*, London, Reaktion Books, 2007.

- KING, Clarence, *Report of the Geological Exploration of the Fortieth Parallel*, Washington D.C., Government Printing Office, 1870.
- KRASE, Andreas, *Paris. Eugene Atget*, Köln, Taschen, 2008.
- KRAUSS, Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996.
- LACOSTE, Anne (a cura di), *Felice Beato. A Photographer on the Eastern Road*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2010.
- LATSIS, Dimitrios, *Landscape in Motion. Muybridge and the Origins of Chronophotography*, in «Film History», XXVII, 3, 2015.
- LEVI STRAUSS, David, *Perché crediamo alle immagini fotografiche?*, Milano, Johan & Levi, 2021.
- LIGHTMAN, Bernard (a cura di), *Victorian Science in Context*, Chicago, University of Chicago, 1997.
- LOMBROSO, Cesare, *L' uomo delinquente*, (quinta edizione, 1897), Milano, Bompiani, 2013.
- LONDE, Albert, *Traité pratique de radiographie et de radioscope. Techniques et applications médicales*, Paris, Gauthier-Villars, 1898.
- LONDE, Albert, *La photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Paris, Gauthier-Villars, 1893.
- MADESANI, Angela, *Storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 2005.
- MAREY, Étienne-Jules, *La machine animale. Locomotion terrestre et aérienne*, Paris, Librairie Germer Baillière et Cie, 1878.
- MARIEN, Warner Mary, *Photography. A Cultural History*, London, Laurence King, 2002.
- MARRA, Claudio, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milano, Mondadori, 2006.
- MILLER, Barbara, *Antropologia culturale*, Milano, Pearson, 2014.
- MUYBRIDGE, Eadweard, *The Human Figure in Motion*, New York, Dover Publications, 1955.
- MUZZARELLI, Federica, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 2014.

- NATALE, Simone, *A short history of superimposition. From spirit photography to early cinema*, in «Early Popular Visual Culture», X, 2, 2012.
- NORMAN, Dorothy (a cura di), *Alfred Stieglitz. Aperture Masters of Photography*, Köln, Könemann, 1997.
- PAPI, Giacomo, *Accusare. Storia del Novecento in 366 foto segnaletiche*, Milano, Isbn Edizioni, 2010.
- RIIS, Jacob August, *How the Other Half Lives. Studies Among the Tenements of New York*, New York, Dover Publications, 1971.
- ROBINSON, Henry Peach, *Pictorial effect in photography. Being hints on composition and chiaroscuro for photographers, to which is added a chapter on combination printing*, London, Piper & Carter, 1869.
- SCHETTINI, Laura, *Il gioco delle parti. Travestimenti e paure sociali tra Otto e Novecento*, Milano, Le Monnier, 2011.
- SMARGIASSI, Michele, *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Milano, Contrasto, 2015.
- SOLNIT, Rebecca, *River of shadows. Eadweard Muybridge and the technological wild west*, New York, Penguin, 2004.
- SONTAG, Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004.
- SONTAG, Susan, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003.
- SORLIN, Pierre, *I figli di Nadar. Il secolo dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi, 2001.
- STIEGLITZ, Alfred, *Camera Work*, Köln, Taschen, 2010.
- SYMONS, George James, *The non-existence of thunderbolts*, in «Quarterly Journal of the Royal Meteorological Society of London», XIV, 67, 1888.
- TALBOT, Emily, *'Mechanism' Made Visible. Process and Perception in Henry Peach Robinson's Composite Photographs*, in «History of Photography», XLI, 2, 2017.
- TALBOT, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, Project Gutenberg, 2010.
- TRUTAT, Eugène, *La photographie animée*, Paris, Gauthier-Villars, 1899.

TUCHER, Andie, *"I believe in faking". The Dilemma of Photographic Realism at the Dawn of Photojournalism*, in «Photography and Culture», X, 2, 2017.

TUCKER, Jennifer, *Nature Exposed. Photography as Eyewitness in Victorian Science*, Baltimore, JHU Press, 2005.

VALTORTA, Roberta, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Milano, Mondadori, 2008.

ZANNIER, Italo, *Verso l'invisibile. La fotografia, tra eventi, invenzioni e scoperte nel XIX secolo*, Macerata, Quinlan, 2016.

ZANNIER, Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, Milano, Hoepli, 2009.

ZOJA, Luigi, *Vedere il vero e il falso*, Torino, Einaudi, 2018.

