

**Victor Cousin e l'estetica fotografica  
nella Francia del XIX secolo**

## **Indice**

### **Cap. 1. La nozione di fotografia nella Francia del XIX secolo**

#### 1.0 Organizzazione del capitolo

#### 1.1 Fotografia tra ars e techne

##### 1.1.1 Mitagogia di Daguerre

##### 1.1.2 Misticismo tecnologico: i tre pregiudizi sulla nuova arte

###### a. Il prodigio miracoloso

###### b. L'esattezza matematica: la verità meravigliosa e il trompe l'oeil

###### c. La spersonalizzazione dello scatto

#### 1.2 La categorizzazione sociale della fotografia

##### 1.2.1 La Société Héliographie e la Société Française de Photographie

##### 1.2.2 Un cambiamento nel mondo dell'arte

##### 1.2.3 La fotografia all' "Exposition des produits de l'Industrie"

##### 1.2.4 Fotografia, Museo, Esposizione Universale

##### 1.2.5 L'Exposition Universelle de Paris, 1855

##### 1.2.6 L'Exposition des Beaux Arts del 1859

### **Cap. 2. L'estetica di Victor Cousin e i nuovi principi della visione fotografica**

#### 2.1 L'estetica di Victor Cousin

##### 2.1.1 Contestualizzazione storica

##### 2.1.2 Cenni biografici e formazione dell'autore

##### 2.1.3 Il carattere educativo dell'estetica

##### 2.1.4 La marginalizzazione etico-estetica della fotografia

#### 2.2 Il primato cousiniano dell'*esprit sur les sens*

##### 2.2.1. Cousin tra empirismo e razionalismo

##### 2.2.2. Il contributo della fotografia: esprit vs. organizzazione dei dati sensoriali

###### a. La flessibilità: dagherrotipia e fotografia

- b. Il dagherrotipo: l'immagine pletorica
- c. I procedimenti su carta: dalla *téchné* all'*ars*?

- 2.3. **Mente umana, bellezza e immaginazione**
  - 2.3.1. La prospettiva di Cousin
  - 2.3.2. Fotografia e immaginazione
    - a. L'onta dell'arte borghese
    - b. Le parole del buio
  - 2.3.3. Ai margini della visione
    - a. Lo smarrimento
    - b. La «rivestizione»
    - c. Nuove immaginazioni: spostando i margini della visione
    - d. L'acquisizione di nuove prospettive
- 2.4. **Verso una nuova estetica:**
  - 2.4.1. La creazione fotografica
  - 2.4.2. L'osservazione della rappresentazione
  - 2.4.3. La questione del ritocco
  - 2.4.4. L'aspetto psicologico della fotografia

### **Cap. 3. Le ragioni dei nuovi modelli della rappresentazione visiva**

- 3.1. Pragmatismo cousiniano e impressione luminosa come forma di rappresentazione
- 3.2. La distinzione cousiniana tra bello e utile come tentativo di respingere la dialettica del progresso
- 3.3. Legame tra materia e utilità: la classificazione cousiniana delle arti
- 3.4. Interpretazione cousiniana dell'utile e del Bello platonici
- 3.5. Tra *epistémé* e *alétheia*
- 3.6. La questione delle arti meccaniche
- 3.7. Arti liberali, Belle arti e bello
- 3.8. L'ingresso della fotografia nel mondo dell'arte

### **BIBLIOGRAFIA**



## Introduzione

Questa tesi si propone di ricostruire il dibattito che ha visto nascere l'estetica fotografica nella Francia del XIX secolo.

Il lavoro si organizza in tre capitoli: il primo capitolo considera la nascita del dagherrotipo e la sua diffusione, condizionata, inizialmente, da quelle esigenze del progresso scientifico che, attraverso la strumentalizzazione della figura di Daguerre, determinarono, per un breve periodo, l'imporsi delle stampe dagherrotipiche su quelle calotipiche. In questo senso, tuttavia, sembra possibile rilevare che la prolissità delle placche dagherriane – più adatta ai fini scientifici, che interessavano ad Arago, che a quelli artistici – spinse in un primo momento gli artisti ad apprezzare, nelle tecniche di scrittura con la luce, non tanto la proprietà estetiche quanto la possibilità di collezionare facilmente materiale utile allo studio del soggetto.

Di qui l'ipotesi che una vera e propria arte fotografica abbia di fatto potuto avviarsi soltanto con la diffusione del procedimento di Talbot, reso pubblico e opportunamente perfezionato da Blanquart Evrard nel 1847. In esso, non solo le possibilità di controllo sull'immagine finale erano del tutto diverse (il fotografo, infatti – grazie alla presenza del negativo – riusciva a dissimulare il suo intervento e a ottenere una buona immagine), ma anche la possibilità di operare attraverso la profondità di campo consentiva, nel complesso, una resa estetica dell'immagine che permetteva di giocare sull'effetto figura/sfondo e, al contempo, di rendere l'immagine molto più docile alle manipolazioni dell'artista, che avrebbe eventualmente potuto attenuare o accentuare a suo piacimento quegli esiti "baroccheggianti" non troppo evidenti a una impressione luminosa che avesse invece restituito omogeneamente tutti gli elementi della scena. A partire da quel momento, infatti, la fotografia iniziò a essere sempre più presente alle *Expositions* e ad

accendere conseguentemente i primi dibattiti sulle sue potenzialità estetiche. In questa fase, la tesi sottolinea il ruolo di figure pionieristiche della critica fotografica quali Francis Wey, Gustave Le Gray e Nadar. Se Francis Wey comprese ben presto la necessità di riflettere sulle innovazioni estetiche che le rappresentazioni fotografiche apportavano, Gustave Le Gray fu il primo a individuare un rimedio alle divergenze tra l'immagine fotografica e la percezione umana della natura. Nadar individuò invece le potenzialità applicative delle nuove registrazioni con la luce e la loro capacità di moltiplicare i punti di vista sul soggetto ritratto.

Il secondo capitolo analizza il contesto filosofico contemporaneo alla diffusione delle prime rappresentazioni fotografiche si concentra, in particolar modo, sulla figura di Victor Cousin. Non senza accennare ad alcune vicende biografiche utili alla ricostruzione del suo pensiero, la tesi individua quelle fonti filosofiche primarie che ci sembra permettano di estrarre il più autentico significato del trattato *Du vrai, du beau et du bien*. Per via dell'enorme diffusione che ebbe nel contesto delle prime rappresentazioni fotografiche, quest'opera è infatti rivelatrice del clima storico-culturale entro cui si definisce la problematica oggetto della presente ricerca.

Sempre più presenti, come s'è detto, nelle *expositions* e sempre più diffuse, le rappresentazioni fotografiche su carta, comportando un abbassamento dei costi di produzione, si resero preferibili alle immagini pittoriche e favorirono differenti esperienze estetiche, che intrattenevano un nuovo rapporto con il reale, e che apparivano in un certo senso più immediate proprio perché più vicine alla soglia di percezione umana.

Infatti, il bello cousiniano ricercava una vaga rappresentazione della natura che tuttavia non rinunciava a un rapporto diretto e sempre presente con i dati di senso. In ciò, l'ingresso (a partire dal 1847) delle rappresentazioni fotografiche alle *expositions*, potrebbe

aver contribuito a una ridefinizione delle coordinate di quel delicato equilibrio tra tensione immaginativa e attinenza al reale che Cousin, assieme al suo gruppo di allievi, ricercava. In questo senso, ci sembra che la fotografia abbia risposto all'esigenza storica di materializzare, attraverso le impressioni luminose, la necessità di immaginare ovvero abbia consentito di ampliare gli orizzonti dell'immaginazione, senza per questo sconfinare nell'inesistente. E in ciò la registrazione calotipica, grazie alla sua maggiore flessibilità, risultava più adatta di quella dagherrotipica.

L'ultimo capitolo si sofferma infine sulla dicotomia cousiniana tra bello e utile. La distinzione è più sottile di quanto non appaia a una prima lettura del trattato<sup>1</sup>. Ciò che infatti un'analisi più attenta lascia emergere è che Cousin non intendesse sostenere l'inutilità del bello, ma –semmai– affermare che il bello non dovrebbe tendere all'utile. Il medesimo capitolo passa anche in rassegna una serie di teorie analoghe elaborate da una parte degli autori cui Cousin fa riferimento. Senza dimenticare l'interpretazione cousiniana di Platone ma anzi confrontandola a quella di Charles Batteux (a cui per alcuni aspetti quella cousiniana si rifaceva) la tesi si conclude osservando che, eliminando il sostantivo “arti” e mantenendo soltanto gli aggettivi sostantivati “utile” e “bello” Cousin di fatto estendeva a tutti i manufatti la possibilità di entrare nel mondo delle arti, fotografia compresa.

---

<sup>1</sup> Ci sembra che una parziale conferma della nostra interpretazione provenga dall'ampia diffusione, nel contesto considerato, della *Scienza Nuova* (nella traduzione di Michelet), opera che Cousin commentò durante le sue lezioni universitarie. Cfr. Cousin, V., *Leçon* 03.07.1828.





## § 1.0 Organizzazione del capitolo

Che cosa rappresentò nella Francia del XIX secolo la diffusione della fotografia in ambito estetico?

Questo capitolo si organizza in due macro-paragrafi. Nel primo abbiamo tentato di ricostruire storicamente la dinamica con cui, nel 1839, le prime rappresentazioni ottenute mediante procedimenti di scrittura con la luce furono presentate al pubblico. Osservando gli altisonanti annunci giornalistici di quello che venne – sulle prime – descritto come un fenomeno essenzialmente mondano e confrontandole con alcune scelte tattiche di Arago, ci è sembrato che l'interesse per le placche dagherriane (il cui procedimento fu reso pubblico a spese dello Stato e, di conseguenza, inizialmente più diffuse delle stampe su carta) fosse legato principalmente a un loro potenziale uso in ambito scientifico. In questa prospettiva, il coinvolgimento del mondo artistico voluto dallo stesso Arago si potrebbe spiegare ponendolo in relazione con la necessità (derivante dall'intento del fisico di ottenere la legale liberalizzazione del procedimento) di trasformare questo acquisto pubblico in uno strumento di progresso utile <sup>2</sup> a un numero più ampio possibile di figure

---

<sup>2</sup> Come vedremo, nel contesto preso in esame spesso il concetto di *utilità* era strettamente connesso, da un lato a quello positivo dell'*efficienza* e, dall'altro, ai primi timori tra gli intellettuali riguardo la perdita di un *esprit* che si dissolvesse nell'utilità funzionale. Tra essi, uno dei casi più sovente citati (in particolar modo poi quando si parla di impatto della fotografia nel mondo moderno) è Baudelaire, uno dei più preoccupati ammonitori; a titolo esemplificativo riportiamo un frammento del commento del Salon del 1846 dedicato alla borghesia: "L'arte è un bene infinitamente prezioso, l'ardente che rinfresca e infiamma, che ristora lo stomaco e lo spirito nell'equilibrio nativo dell'ideale. Voi ne concepite l'utilità, oh borghesi, – legislatori o commercianti, – quando allo scoccare della settima o ottava ora vi accade che il capo si chini sulle braci del focolare e sui cuscini della poltrona"; Baudelaire, 1992:54. A una critica sull'utilità funzionale, potremmo tuttavia contrapporre un'altra, più specifica, riguardante l'utilità funzionale immediata espressa da un fedele seguace del progresso scientifico, Auguste Comte: "Il est donc évident qu'après avoir conçu, d'une manière générale, l'étude de la nature comme servant de base rationnelle à l'action sur la nature, l'esprit humain doit procéder aux recherches théoriques, en faisant complètement abstraction de toute considération pratique; car, nos moyens pour découvrir la vérité sont tellement faibles, que si nous ne les concentrons pas exclusivement vers ce but, et si, en cherchant la vérité, nous nous imposons en même temps la condition étrangère d'y trouver une utilité pratique immédiate, il nous serait presque toujours impossible d'y parvenir"; "È dunque evidente che dopo aver adoperato, in una maniera generale, lo studio della natura come base razionale che serve all'azione su di essa, l'ingegno umano deve procedere alle ricerche teoriche, facendo completamente astrazione di tutte le considerazioni pratiche; poiché, i nostri mezzi di scoprire la verità sono talmente flebili, che se noi non li concentriamo esclusivamente verso questo scopo, e se, cercando la verità, noi ci

professionali. In questo caso, è plausibile ipotizzare che Daguerre, per meritare la sua ricompensa, sarebbe necessariamente dovuto essere presentato al pubblico come un uomo di eccezionale ingegno e ammirevole perseveranza nel perseguire il suo obiettivo.

Nel secondo macro-paragrafo, invece, abbiamo ricostruito storicamente – attraverso l’analisi dei verbali e dei cataloghi ufficiali delle esposizioni prese in considerazione – il mutamento delle posizioni della fotografia nelle classificazioni dell’*Exposition des produits de l’Industrie* del 1849; dell’*Exposition Universelle* del 1855 e dell’*Exposition des Beaux Arts* del 1859, forti del fatto che – attraverso la loro osservazione – avremmo potuto osservare gli effetti del vaglio empirico delle classificazioni elaborate razionalmente dagli operatori dell’apparato statale in queste tre occasioni. Per Cousin il grande pregio delle classificazioni è di consentire – quando necessario – l’individuazione di cosa non stia funzionando in un procedimento associativo<sup>3</sup> e, per questa

---

imponiamo allo stesso tempo la condizione estranea di trovare una utilità pratica immediata, ci sarà pressoché impossibile pervenire a essa”; Comte, A., 1830:66. Comte stesso, a sua volta, dichiara (*ibid.*, p. 65) di ricavare questa idea da Condorcet, di cui riportiamo un’asserzione programmatica tratta dal celebre *Esquisse*: “La philosophie n’a plus rien à deviner, n’a plus de combinaisons hypothétiques à former; il suffit de rassembler, l’ordonner les faits, et de montrer les vérités utiles qui naissent de leur enchaînement et de leur ensemble”; “La filosofia non ha più nulla da indovinare, non ha più alcuna combinazione ipotetica da formare; è sufficiente di riassemble, ordinare i fatti, e mostrare le verità utili che nascono dal loro incatenamento e dal loro insieme” (Condorcet, 1794:14). Condorcet scrisse queste parole nel periodo, di poco precedente la sua morte, in cui si nascondeva a causa dell’accusa di tradimento mossagli dopo che si era schierato contro la pena di morte e contro le modifiche alla sua bozza della *Costituzione Montagnarda*. Sul nesso tra utilità, progresso scientifico e tattica politica di Arago il § 1.2.1.

<sup>3</sup> Lo si evince dal modo in cui Cousin legge i principi associativi e distintivi delle epoche passate; per esempio, quando analizzava gli scritti storici della filosofia con spirito critico, nell’organizzare la *pars destruens*, moveva proprio dall’arbitrarietà o dall’insussistenza di eventuali principi associativi o dall’assenza di opportune distinzioni. A titolo esemplificativo vediamo cosa dice al riguardo in un saggio specificamente dedicato alla classificazione: “Les premiers philosophes ont tout traité, mais sans méthode ou avec des méthodes arbitraires et artificielles: il n’y a pas un problème métaphysique qui n’ait été agité en tout sens et analysé de mille manières par les philosophes de la Grèce, et par les métaphysiciens italiens du seizième siècle; cependant, ni les premiers avec leur vaste génie, ni les derniers avec toute leur sagacité, ne purent ni découvrir ni fixer les vraies limites de chaque problème, leurs rapports et leur portée. Nul philosophe avant Descartes n’avait posé nettement le premier problème philosophique, la distinction du sujet et de l’objet; cette distinction n’avait guère été qu’une distinction scolastique et grammaticale, quel es successeurs d’Artistote agiterent vainement sans pouvoir en tirer autre chose que des conséquences de la même nature que leur principe, des conséquences grammaticales qui, passant de la grammaire dans la logique, et de là dans la métaphysique, corrompirent la science intellectuelle et le remplirent de vaines argumentations verbales”; “I primi filosofi hanno trattato tutto, ma senza metodo o con dei metodi arbitrari e artificiali: non v’è stato un solo problema metafisico che non sia stato agitato in tutti i sensi e analizzato in mille maniere possibili dai filosofi della Grecia, e dai metafisici italiani del sedicesimo secolo; tuttavia, né i primi con il loro vasto genio, né i secondi con tutta la loro sagacità, poterono né scoprire né fissare i veri limiti di ogni problema, i loro rapporti e la loro portata. Nessun filosofo prima di Cartesio aveva posto nettamente il primo problema filosofico, la distinzione del soggetto e dell’oggetto; questa distinzione era stata semplicemente una

ragione, ci è sembrato interessante osservare le prime che, tra esse, inclusero la fotografia.

Ci è sembrato, in questo modo, di osservare che dal 1847, anno in cui Blanquart Évrard pubblicò il procedimento per ottenere stampe su carta in un articolo<sup>4</sup> apprezzato dai fotografi per la chiarezza con cui quest'ultimo veniva descritto<sup>5</sup>, sorse – da parte di alcuni artisti (tra cui in particolare abbiamo segnalato Nadar e Gustave Le Gray) e critici d'arte (ci siamo soffermati a questo riguardo sulla figura di Francis Wey) – un nuovo interesse verso le tecniche di rappresentazione visiva mediante impressione luminosa di un supporto.

### § 1.2 Fotografia tra *ars* e *téchne*

Quando, nel 1839, il procedimento fotografico fu acquistato dalla Francia e presentato al mondo, era già chiaro che il nuovo strumento per la rappresentazione visiva avrebbe rivoluzionato, oltre che l'ambiente scientifico, anche quello artistico. In qualche modo se ne intuiva l'intrinseca *innovatività*, tuttavia, essendo la nuova macchina (una nuova macchina tra le altre di quel periodo in fondo) descritta come uno strumento di riproduzione, di duplicazione esatta, scientifica, matematica della realtà, di certo nessuno, sulle prime, ne intuì la portata delle implicazioni nel mondo artistico. Automatismo e creatività sembravano non poter coesistere nella medesima produzione grafica.

La dagherrotipia era inizialmente poco più che una semplice registrazione di configurazioni e in essa l'autore aveva un ruolo più marginale rispetto a quella che nel 1847 diventerà, con la diffusione dei procedimenti su carta, la fotografia.

---

distnzione scolastica e grammaticale, quali successori di Aristotele agitarono in vano senza poter tirarne altra cosa che delle conseguenze della stessa natura del loro principio, delle conseguenze grammaticali che, passando dalla grammatica alla logica, e alla metafisica, corromperono la scienza intellettuale e la riempirono di vane argomentazioni verbali"; Cousin, V., "Essai d'une classification des questions et des écoles philosophiques", dans *Fragments philosophiques*, Ladrangé, Paris 1833, p. 324.

<sup>4</sup> Blanquart-Évrard, L. D., "Photographie sur papier", *Le Technologiste, ou archives des progrès de l'Industrie française et étrangère. Arts métallurgiques, chimiques, divers et économiques*, T. VIII, Mars 1847, pp. 257 - 262 e id. "Supplément à la note relative à la photographie sur papier", Juin 1847 pp. 415 - 416.

<sup>5</sup> Valicourt, E., "Nouveaux reinseignements sur le procédé de photographie sur papier, communiqué à l'Académie des sciences par M. Blanquart Évrard", *Le Technologiste*, t. VIII Juillet 1847, pp. 449 - 456 e Août 1847, pp. 493 - 502.

L'annuncio dell'esistenza del dagherrotipo risale al 1838, a quando Daguerre fece stampare un prospetto propagandistico della sua invenzione; tuttavia la pubblicazione del procedimento dagherrotipico risale al 19 agosto dell'anno successivo. Soprattutto nel periodo compreso tra il 6 gennaio 1839 (data di pubblicazione di un articolo di Gaucheraud che vedremo in seguito, in cui il giornalista sintetizza con grande fedeltà –dopo averlo probabilmente letto in anteprima- il discorso pronunciato il giorno successivo da Arago all'Accademia delle Scienze) e il 19 agosto il dagherrotipo fu oggetto di numerosissimi articoli di giornale. Gli unici strumenti a disposizione di chi intendesse comprendere di cosa si trattasse erano le riflessioni che –a partire dall'osservazione di queste curiose produzioni grafiche e dai piccoli cenni che riuscivano a strappare ad Arago– i giornalisti pubblicavano nei loro articoli, assumendo solitamente *a priori* una prospettiva intesa, di volta in volta, a elogiare o sminuire la figura di Daguerre, poiché quello –più che la comprensione reale della fotografia– fu *l'argomento del momento* fino al 19 agosto.

E questo sarà l'argomento dei paragrafi che seguono.

### **§1.2.1 La mitagogia<sup>6</sup> di Daguerre**

La storia della fotografia, in Francia, si apre proprio con una potentissima operazione demagogica orientata a legittimare la scelta politica di François Jean Dominique Arago (1786 - 1853). Arago fu certamente un grande fisico, collaborava con *Le National*<sup>7</sup> e, poco prima della Terza Rivoluzione Francese, aveva curato un'edizione delle opere di Condorcet.

Giusto per fornire al lettore un'idea dei rapporti che intercorrevano tra Arago e Victor Cousin, riportiamo qui di seguito una lettera rinvenuta nella corrispondenza di Cousin; nel marzo del 1840 –quando era Ministro dell'Istruzione Pubblica– Cousin tentò di mettersi in contatto con Arago, il

---

<sup>6</sup> Cfr. Riprendo il termine dalla distinzione tra carica mitagogica e carica mitopoietica elaborata da Gillo Dorfles; Dorfles 2003 e Dorfles 1990:50

<sup>7</sup> Cfr. per esempio, "Lettre", 15.06.1833; "Lettre", 23.06.1833; "Lettre de M. Arago sur l'embastillement de Paris", 21.07.1833 (pubblicata anche su *Le Constitutionnel*, *le Courier français*, *Le Temps*); "Lettre sur les Fortifications de Paris", 05.08.1840

quale tuttavia, non senza ironia, declinò diplomaticamente l'invito:

“Monsieur le ministre, Un jour viendra, je l'espère, où le secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences, quelle que soient ses idées sur la meilleure manière de gouverner les hommes, pourra aller dîner chez le ministre de l'Instruction publique, sans lui porter aucun préjudice. Ce jour n'est pas encore venu. Si je m'asseyais aujourd'hui à votre table, vous verriez paraître demain dans les Débats, dans la Presse, etc., des articles où l'on vous accuserait de négocier avec l'extrême gauche, de vous associer à mes projets de réforme électorale, etc. Il me semble donc que j'accomplirai un devoir en m'abstenant de profiter de votre amiable invitation. Il est une chose cependant que la malveillance des journaux ne m'empêchera pas de faire: ce sera d'aller vous remercier, et de vous soumettre divers projets d'amélioration des établissements scientifiques de la capitale, que j'espère vous voir réaliser. Agréez, monsieur le ministre, mes sentiments respectueux. F. Arago<sup>8</sup>”

Com'è noto <sup>9</sup>, Arago, dopo l'annuncio della possibilità di una pensione a vita per Daguerre, ricevette numerose attestazioni di anteriorità sulla nuova scoperta. La più pericolosa proveniva dall'Inglese Henry Fox Talbot (1800 – 1877), il quale inviò a lui e a Jean Baptiste Biot (1774 – 1862) (il fisico matematico che aveva testimoniato, con Arago, a favore della fotografia durante la prima presentazione dell'invenzione il 7 gennaio) la celebre lettera:

Londres, le 29 janvier 1839.

Messieurs,

---

<sup>8</sup> “Signor Ministro, arriverà il giorno in cui, almeno lo spero, il segretario dell'Accademia delle Scienze, quali che siano le sue idee sul miglior modo per governare gli uomini, potrà andare a cena dal Ministro dell'Istruzione Pubblica, senza arrecargli alcun pregiudizio. Questo giorno non è ancora arrivato. Se io mi sedessi oggi alla vostra tavola, voi domani vedreste comparire nel *Journal des Débats* o in *La Presse*, etc., degli articoli in cui vi accuserebbero di negoziare con l'estrema sinistra, di associarvi ai miei progetti di riforma elettorale, etc. Mi sembra dunque che assolverò a un dovere astenendomi dall'approfittare del vostro invito. Ma c'è una cosa che la malizia dei giornali non mi impedirà di fare: sarà di ringraziarvi, e di sottomettervi diversi progetti di miglioramento degli stabilimenti scientifici della capitale, che spero di vedervi realizzare. Accettate, signor Ministro, i miei più rispettosi saluti”, lettera privata a Cousin tratta da Saint Hilaire, B., 1865: 362 tomo 2.

<sup>9</sup> I riferimenti sull'argomento sono tantissimi. A titolo esemplificativo ne elencheremo solo alcuni: Zannier, I., 2009:33 – 35; Signorini, R., 2007:86 – 101 (in cui, tra l'altro, è riportata la traduzione in lingua italiana con testo originale a fronte di *The Pencil of Nature*); Brunet, F., 2000:67- 70; Bajac, Q., 2001:18 – 46.

Dans peu de jours j'aurai l'honneur d'adresser à l'Académie des Sciences, une réclamation formelle de priorité, de l'invention annoncée par M. Daguerre dans ses deux points principaux:

(1.) La fixation des images de la *camera obscura*;

(2.) La conservation subséquente de ces images, de sorte qu'elles peuvent soutenir le plein soleil.

Très occupé, en ce moment, d'un Mémoire sur ce sujet, dont la lecture sera faite à la Société royale après-demain, je me borne à vous prier d'agréer l'expression de toute ma considération.

H. F. Talbot,

Membre de la Société royale de Londres<sup>10</sup>

Un'altra affermazione di anteriorità divenuta celebre fu quella di Hippolyte Bayard (1807 - 1887), un funzionario del Ministero delle Finanze Francese, giovane membro dell'*Académie des Beaux-Arts*. Bayard mostrò ad Arago il 20 maggio 1839<sup>11</sup> (dunque prima del 14 giugno, giorno in cui Daguerre riuscì a vendere il suo procedimento alla Francia) alcune fotografie su carta. Arago ignorò con diplomazia l'ingenuo tentativo di Bayard, ma questa mossa non fu per nulla gradita all'*Académie des Beaux-Arts*, né tantomeno al giovane Bayard, il quale, tentò ancora di difendersi esponendo trenta fotografie da lui ottenute durante una manifestazione di beneficenza i primi giorni di luglio. L'esposizione aveva molto colpito il pubblico, tuttavia era ormai tardi, Daguerre aveva già ottenuto la sua pensione a vita e l'attribuzione della paternità dell'invenzione. È probabile che Arago cercasse un eroe della fotografia che non provenisse dal mondo istituzionale e aristocratico dell'*Académie des Beaux Arts*; l'artista del *trompe l'œil* era più facilmente apprezzabile

---

<sup>10</sup> "Londra, 29 gennaio 1839. Signori, entro pochi giorni avrò l'onore di rivolgere all'Accademia delle Scienze, una reclamazione formale di priorità, dell'invenzione annunciata da M. Daguerre nei suoi due punti principali:

- 1) La fissazione delle immagini della *camera oscura*;
- 2) La successiva conservazione di queste immagini, in modo tale ch'esse possano persistere in pieno sole.

Molto occupato, in questo momento, da una monografia su questo soggetto, di cui la lettura sarà fatta alla Società reale dopo domani, io mi limito a pregarvi di accettare la manifestazione di tutta la mia considerazione. H. F. Talbot, Membro della Società Reale di Londra".

<sup>11</sup> Sull'argomento esiste un'ampia bibliografia, di cui citerò soltanto alcuni testi: Poivert, M., Lavin, A., *Hippolyte Bayard*, Nathan, Photopoche n° 91, Actes Sud 1991; Gautrand, J. C., Frizot, M., *Hippolyte Bayard. Naissance de l'image photographique*, Éd. Trois cailloux, 1986; Bayard, H., Lo Duca, G. M., *Bayard Sources of modern photography*, Ayer Publishing, 1943. Rimando inoltre ad alcuni documenti utili per la ricostruzione storica: Bayard, H., "Traité de photographie sur collodion", *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1855, p. 113; AA. VV., *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1860, pp. 293 - 294 (Compte rendu); AA. VV., *Compte Rendu de l'Académie des Sciences*, 1849, p. 337 t1.

dal grande pubblico.

È interessante a questo punto rilevare che proprio Bayard (membro –lo ribadiamo– dell'*Académie des Beaux-Arts*), in questa occasione, fu il primo ad *allestire* una fotografia<sup>12</sup>.

Per contestare le affermazioni di anteriorità, nel periodo compreso tra il 6 gennaio e il 19 agosto, Arago avviò un'operazione demagogica finalizzata alla valorizzazione della figura di Daguerre e orientata soprattutto a enfatizzare il ruolo del pittore sia rispetto a Nicéphore Niepce (1765 – 1833) che, più in generale, a tutti gli altri pretendenti, il più pericoloso dei quali sembrava Talbot.

In questa stessa ottica deve essere interpretato anche il prospetto propagandistico scritto da Daguerre cui abbiamo pocanzi fatto riferimento; in esso la preoccupazione principale di Daguerre era sancire la sua paternità dell'invenzione rispetto a Niepce; la spiegazione dei vantaggi che gli utilizzatori avrebbero tratto dal procedimento assume invece un ruolo secondario. Del dagherrotipo, il pittore non sottolineava tanto l'estrema precisione, quanto la sua portata democratica: chiunque, con l'aiuto di questa innovazione, pur senza avere nozioni di chimica o di fisica o qualche altra particolare competenza diversa dall'uso dell'apparecchio, avrebbe potuto riprodurre con facilità la natura; la quale anzi, si sarebbe spontaneamente riproposta, e con grande fedeltà, nell'immagine<sup>13</sup>. Il prospetto non insisteva molto sulla ricercatezza dei dettagli, si concentrava invece maggiormente sulla valenza democratica della nuova tecnologia. L'idea che tutti, senza alcuna competenza specifica, potevano ottenere un buon effetto affidandosi alla precisione dello strumento, alla riduzione dell'errore è alla base del concetto di *efficienza*, considerata normalmente lo scopo del progresso. Il concetto di *democrazia* e quello di *progresso* erano allora intimamente legati: l'idea che lo ispirava (e che lo ispira ancora oggi in ambito tecnologico) è che il progresso avrebbe ampliato la possibilità di migliorare la qualità della vita di tutti. Fulcro delle agguerrite polemiche filosofiche dell'epoca, questa idea era di chiara derivazione illuministica: e appunto contro di

---

<sup>12</sup> Bayard, H., *Autoportrait en noyé*, 1840

<sup>13</sup> Quest'espressione fu ideata da N. Niepce, cfr. *Notice sur l'héliographie* (pubblicata in diversi volumi, uno dei più importanti; Bonnet, M., Marigner, J. L. 2003:922, v506), spedita a Daguerre il 24 novembre 1829.

essa reagiva il pensiero politico di Victor Cousin.

Come abbiamo già accennato, tra il 1847 e il 1849 Arago si dedicherà a una riedizione delle opere di Condorcet. Nel suo *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Condorcet<sup>14</sup> riscriveva la storia della *civiltà* –organizzandola in dieci fasi– entro una logica materialistica della necessità e della contingenza, in cui la prospettiva naturalistica dei bisogni umani trascinava con sé il progresso tecnologico: “On sentit donc le besoin de l'écriture, et elle fut inventée<sup>15</sup>”. In questa prospettiva, Condorcet adoperava il termine *art* senza distinguerlo, in alcun modo, dal concetto greco di *téchnē*, nel senso di “savoir fair dans un métier; métier, technique, art; manière de faire, moyen<sup>16</sup>”

Fin dalla prima epoca Condorcet lega la nascita delle arti alla ricerca di un'efficienza che richieda meno fatica possibile:

“les mouvemens mesurés et régulières exécutent avec moins de fatigue. Ceux qui les voient ou les entendent en saisissent l'ordre ou les rapports avec plus de facilité. Ils sont donc, par cette double raison, une source de plaisir. Aussi l'origine de la danse, de la musique, de la poésie, remonte-t elle à la première enfance de la société. La danse y est employée pour l'amusement de la jeunesse, et dans les fêtes publiques. On y trouve des chansons d'amour et des chants de guerre: on y sait même fabriquer quelques instrumens de musique. L'art de l'éloquence n'est pas absolument inconnu dans ces peuplades: du moins on y sait prendre dans les discours d'appareil un ton plus grave et plus solennel; et même alors l'exagération oratoire ne leur est point étrangère<sup>17</sup>”

---

<sup>14</sup> Di Condorcet Arago curerà tra il 1847 e il 1849 una riedizione delle opere. Condorcet, inoltre, come Cousin tentò di elaborare una politica sociale che tenesse conto delle osservazioni filosofiche sia di Condillac che di Locke, entrambi tentavano di costruire un modello politico che movesse da una conoscenza filosoficamente attenta all' *essere umano*.

<sup>15</sup> “Si avvertì allora il bisogno di scrittura, ed essa fu inventata”; Condorcet, 1794:9.

<sup>16</sup> “competenza tecnica in un mestiere; mestiere; tecnica; arte; maniera di fare; mezzo” (traggo la definizione da: Chantraine, P., *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque, histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1968, p. 1112, s. v. [= *sub voce*] τέχνη/*téchnē*).

<sup>17</sup> “I movimenti misurati e regolari si eseguono con meno fatica. Coloro che li vedono o li ascoltano ne colgono l'ordine o i rapporti con più facilità. Essi sono dunque, per questa doppia ragione, una fonte di piacere. Anche l'origine della danza, della musica, della poesia, rimonta alla prima infanzia della società. La danza era impiegata per l'intrattenimento della gioventù, e nelle feste pubbliche. Troviamo delle canzoni d'amore e dei canti di guerra: si sa anche fabbricare qualche strumento musicale. L'arte dell'eloquenza non è assolutamente sconosciuta presso queste popolazioni: almeno (in questa fase) si è in grado di cogliere nei discorsi d'apparato un tono più grave o più solenne; e anche l'esagerazione oratoria non è loro estranea”; *ibid.*, p. 26.



Il gioco di ambiguità tra il termine *art* e il concetto di *téchne* greca accompagnerà tutto lo svolgimento dell'*Esquisse* in un vertiginoso crescendo. A titolo esemplificativo vediamo come nella seconda fase “Les arts firent quelques progrès; on acquit quelques lumières sur celui de nourrir les animaux domestiques, d’en favoriser la reproduction, et même d’en perfectionner les espèces<sup>18</sup>”. La terza epoca si apre con la constatazione che l’agricoltura vincola l’uomo al suolo coltivabile e i frutti di un terreno appartengono al suo proprietario del terreno. Nelle prime due epoche le famiglie imparano più o meno tutte le *arti* necessarie, in questa terza epoca invece l’interesse comune ne impone la divisione<sup>19</sup>:

“quand, les procédés des arts furent devenus plus étendus et plus compliqués, l’intérêt commun força bientôt à les diviser. On s’aperçut que l’industrie d’un individu se perfectionnait davantage, lorsqu’elle s’exerçait sur moins d’objets; que la main exécutait avec plus de promptitude et de précision un plus petit nombre de mouvemens, quand une longue habitude les lui avait rendus plus familiers; qu’il falloit moins d’intelligence pour bien faire un ouvrage, quand on l’avoit plus souvent répété<sup>20</sup>”.

È importante notare che in quest’ultima citazione il termine *art* viene usato indifferentemente rispetto a *industrie*. A questo punto avviene la separazione tra gli uomini che si dedicano alla cultura e quelli che si dedicano agli strumenti e ai bisogni materiali. Presto le sostanze impiegate nelle *arti* si moltiplicano richiedendo competenze specifiche per ciascun settore e nasce anche il lavoro di conservare, trasportare e rivendere con profitti i generi alimentari. E si cominciano a vedere anche le prime classi sociali. In questa fase i bambini si formano presso i padri

---

<sup>18</sup> “le arti hanno fatto qualche progresso; hanno acquisito qualche illuminazione sul nutrimento degli animali domestici, favorendone la riproduzione, e perfezionandone le specie”; *ibid.*, p. 31.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>20</sup> “Quando i procedimenti delle arti sono diventati più avanzati e complicati, l’interesse comune li ha presto forzati a dividersi. Si percepisce che l’attività economica di un individuo si perfeziona ulteriormente quando viene esercitata su meno oggetti; che la mano esegue con maggior prontezza e precisione un più piccolo numero di movimenti, quando una lunga abitudine glieli rende più familiare; che occorre all’individuo meno sforzo intellettuale per far bene un’opera, quando la si è ripetuta spesso”; *ibid.*, p. 45.

che insegnano loro l'*arte* che esercitano<sup>21</sup>, mentre presso la società vengono educati al canto, alla danza e agli esercizi militari<sup>22</sup>.

Nella prospettiva dell'*Esquisse*, contrariamente all'*ars* latina, la *téchne* greca viene sottoposta a continui riaggiustamenti al fine di migliorarne progressivamente l'efficienza: essa prevede perciò l'esistenza dell'*errore* e quindi del cambiamento come fonte di innovazione positiva.

Certamente i risvolti scientifici dell'invenzione (in particolar modo la possibilità di imprimere l'immagine della luna su una placca in modo durevole) attraevano Arago ed è entro una dialettica del progresso che egli iscriverà l'invenzione di Daguerre per farla accettare dalla comunità scientifica. Il dagherrotipo era una *macchina* grazie a cui le tecniche raffigurative a fini scientifici sarebbero diventate più precise e alla portata di tutti<sup>23</sup>.

Anche in ambito artistico il fisico aprì la strada alla logica del progresso configurando la nuova invenzione come una facilitazione per i disegnatori che, per ottenere risultati migliori, avrebbero dovuto faticare meno: "La facilité et l'exactitude qui résulteront des nouveaux procédés, loin de nuire à la classe si intéressante des dessinateurs, leur procurera un surcroît d'occupation. Ils travailleront certainement moins en plein air, mais beaucoup plus dans leurs ateliers<sup>24</sup>".

Ma proprio la caratteristica del procedimento sponsorizzata dal fisico –ovvero l'intrinseca universalità del metodo, la possibilità per tutti di raggiungere, attraverso l'applicazione di uno stesso procedimento, lo stesso risultato raffigurativo– richiedeva una pratica di attribuzione economica del merito differente dal solito: "en cherchant comment il pourrait être dédommagé de ses peines et de ses dépenses, ce peintre distingué n'a pas tardé à reconnaître qu'un brevet d'invention ne le conduirait pas au but: une fois dévoilés, ses procédés seraient à la

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>22</sup> *Ivi.*

<sup>23</sup> Sulle speranze riposte da Arago sul concetto di *macchina* Cfr., Arago, F. "Des machines, considérées dans leur rapports avec le bien-être des classes ouvrières", *Revue du progrès politique, sociale et littéraire*, n° 1, 15.01.1839, pp. 15 - 25

<sup>24</sup> "La facilità e l'esattezza che risulteranno da nuovi procedimenti, lungi dal nuocere alla classe dei disegnatori, procurerà loro un surplus d'occupazione. Essi lavoreranno certamente meno all'aperto, ma molto più nei loro *ateliers*" (AA. VV., *Compte Rendu de l'Académie des Sciences*, 1839:6).

disposition de tout le monde<sup>25</sup>”; la valenza democratica del procedimento richiedeva metodi di ricompensa ancora inusitati in questi ambiti (in questo caso, la richiesta era una pensione vitalizia). Lo Stato avrebbe allora dovuto ricompensare direttamente Daguerre “d’une découverte qui peut tant contribuer aux progrès des arts et des sciences<sup>26</sup>”.

Tuttavia occorre una precisazione: benché anche Arago giocasse spesso sulla differenza tra *ars* latina e *téchne* greca, adoperando indistintamente *art*, non assumeva nei suoi discorsi la logica della necessità cara a Contorcet, ma solo quella della contingenza storica; nel discorso che terrà il 19 luglio alla Camera dei Deputati dell’Accademia delle Scienze, ad esempio, descrive la realizzazione del dagherrotipo non come una necessità prodotta dalla contingenza (come avrebbe fatto appunto Condorcet al suo posto), ma come una contingenza. Riferendosi alla camera oscura, egli precisa:

“aussi, n’y a-t-il personne qui, après avoir remarqué la netteté de contours, la dégradation exacte de teintes qu’offrent les images engendrées par cet instrument, n’ait vivement regretté qu’elles ne se conservassent pas d’elles-mêmes [...]. Le rêve, cependant, vient de se réaliser. Prenons l’invention dans son germe et marquons-en soigneusement les progrès<sup>27</sup>”

Una volta attratta su di sé l’attenzione del politico, Daguerre iniziò ben presto ad assumere i connotati di un prode paladino della causa francese nel confronto con l’Inghilterra, per la corsa all’attribuzione della paternità dell’invenzione. Il dissidio tra Daguerre e Talbot, infatti, assunse rapidamente un valore simbolico: dal più altisonante *Le Moniteur Universel*, al tendenzialmente sarcastico *L’Artiste*, numerosi furono i quotidiani che presentarono questo aspetto della faccenda come una

---

<sup>25</sup> “Nel tentare di comprendere come il pittore potrebbe essere ricompensato delle sue pene e delle sue spese, questo pittore distinto non ha tardato a riconoscere che un brevetto d’invenzione non lo avrebbe condotto allo scopo: una volta divulgato, il suo procedimento sarà a disposizione di tutto il mondo” (*ibid.*, p. 6)

<sup>26</sup> “di una scoperta che può tanto contribuire al progresso delle arti e delle scienze” (*ivi*).

<sup>27</sup> “così, non v’è persona che, dopo aver rimarcato la nettezza dei contorni, la degradazione esatta delle tinte che offrono le immagini ingrandite di questo strumento, non ha vivamente rimpianto ch’esse non si conservassero autonomamente [...]. Il sogno, tuttavia, si sta realizzando. Cogliamo l’invenzione nel suo germe e marchiamone attentamente i progressi” (Arago, F., *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l’Académie des sciences, séance du 19 août*, Bachelier, Paris, 1839, p. 10)

questione di merito nazionale: “par quelle suite incroyable d’essais, de tentatives, de recherches, de péripéties de tous genres, l’auteur du *daguerotype*<sup>28</sup> est arrivé au résultat que nous allons vous dire, c’est encore son secret. Plus tard, il l’expliquera lui-même à toute l’Europe, quand la France, libérale et désintéressée entre toutes les nations du monde, lui aura fait, à l’Europe ce noble présent”<sup>29</sup>; “voilà un présent inestimable que fait la France à l’Europe; voilà comment une nation doit prouver qu’elle est une grande nation. [...] l’invention utile est immortelle; tous les peuples en profitent et tous les siècles. Elle est la gloire du présent, elle est l’honneur de l’avenir”<sup>30</sup>.

L’eroe francese doveva assolutamente essere premiato, la Francia doveva dimostrare di essere in grado di capire il progresso e di accoglierlo, di favorirlo.

Ceci soit dit surtout à propos de ce malheureux Daguerre, à qui cette France magnanime n’a pas rougi d’offrir, pour prix de la plus noble découverte de ce temps-ci, six mille livres d’une pension viagère! Six mille livres de pension à l’homme qui, le première, a forcée la lumière de faire l’office du graveur! [...] Vous verrez si parmi nos grands économistes il ne se rencontrera pas quelque bavard de pacotille pour faire réduire de moitié la pension proposée. J’en reviens toujours au conseil que nous donnions à M. Daguerre: Ouvrez une souscription dans toute l’Europe, et proposez l’Europe de lui vendre, moyennant un million, cette découverte, dont tous les peuples policés auront leur part<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Jules Janin, l’autore dell’articolo, era un drammaturgo e giornalista. Egli fu uno dei più ferventi sostenitori della nuova invenzione. Mantenne nei suoi articoli un’ortografia differente per designare il dagherrotipo: al posto del più comune ‘*daguerreotype*’, egli adoperava ‘*daguerotype*’

<sup>29</sup> “Attraverso quale serie incredibile di prove, di tentativi, di ricerche, di peripezie di tutti i generi, l’auteur del dagherrotipo è arrivato al risultato che stiamo per comunicarvi, è ancora suo segreto. Più tardi, lui stesso lo spiegherà a tutta l’Europa, quando la Francia, liberale e disinteressata tra tutte le nazioni del mondo, avrà concesso all’Europa questo nobile regalo”; Janin, J., ‘Le daguerotype’, *L’Artiste*, 28.01.1839, ripubblicato poi in versione non integrale in Janin, J., ‘Le daguerotype’, *Le Moniteur universel*, 04.02.1839

<sup>30</sup> “Ecco un regalo inestimabile che la Francia fa all’Europa; ecco come una nazione deve provare di essere una grande nazione. [...] l’invenzione utile è immortale; tutti i popoli e tutti i secoli ne approfittano. Essa è la gloria del presente, essa è l’onore dell’avvenire”; [Anon.], ‘M. Daguerre’, *L’Artiste*, 14.07.1839;

<sup>31</sup> “Ciò sia detto soprattutto a proposito di quel povero Daguerre, a cui questa Francia magnanima non si è vergognata di offrire, come prezzo della più nobile scoperta di questi tempi, seimila franchi di pensione vitalizia! Seimila franchi di pensione all’uomo che, per primo, ha costretto la luce a fare il lavoro dell’incisore! [...] Vedrete se tra i nostri grandi economisti non si troverà qualche chiacchierone dozzinale per far ridurre della metà la pensione proposta. Io torno ancora al consiglio che avevamo dato a M. Daguerre: apra una sottoscrizione in tutta

Il tono assunto da alcuni giornalisti giungeva in certi casi perfino a descrivere Daguerre come un martire, un genio cui la patria, ingrata e avara, negava gli onori adeguati.

[...] voyez ce qu'elle se propose de donner à M. Daguerre pour la plus grande invention de ce siècle? M. Daguerre obtiendra, s'il obtient de la munificence nationale, quelque chose de très semblable à l'une de ces belles représentations à bénéfice comme il s'en donne à Paris une douzaine de chaque hiver. Donc pour être ainsi riche tout d'un coup, ne soyez pas un homme de génie, n'usez pas votre tête et votre cœur dans les travaux de la science, gardez-vous de remporter des batailles ou d'écrire ces beaux poèmes que chante l'avenir, soyez tout simplement un comédien quelque peu aimé du public, une danseuse au tendre sourire, un bouffon amusant, un tragédien qui fait pleurer; les autres serviteurs du pays attendront la reconnaissance de nos seigneurs de la Chambre des Députés <sup>32</sup>.

Al contrario, un più cauto *Le National*, descriveva positivamente entrambi gli inventori, esaltando in questo modo un'idea del progresso sottratta ai particolarismi storici, ma legata principalmente ai vantaggi che l'innovazione avrebbe portato al mondo intero, dal confronto tra i due inventori non poteva che diffondersi un prodotto tecnologico ancora migliore: "L'invention de Daguerre fera honneur à la France; l'invention de Talbot fera honneur à l'Angleterre, et toutes deux feront l'admiration des hommes. Deux lumières ne font qu'augmenter la clarté" <sup>33</sup>.

---

Europa, e proponga all'Europa di vendere lei, per un milione, questa scoperta, di cui tutti i popoli civilizzati avranno la loro parte"; [Anon.], 'Exposition des produits de l'industrie', *L'artiste*, 26.05.1839, 5° serie, III tomo, 8° livraison, p. 122.

<sup>32</sup> Jules, Janin, 'Feuilleton du Journal des Débats', *Journal des Débats*, 08.07.1839; "[...] vedete cosa [la Francia] propone di dare a Daguerre per la più grande invenzione di questo secolo? M. Daguerre otterrà, se ottiene la munificenza nazionale, qualche cosa di molto simile a una di quelle belle rappresentazioni benefiche come se ne danno a Parigi una dozzina ogni inverno. Dunque per arricchirsi improvvisamente, non siate uomini di genio, non usate la vostra testa e il vostro cuore nei lavori della scienza, guardatevi dal vincere battaglie o dallo scrivere questi bei poemi che canta l'avvenire, siate semplicemente un commediante un po' amato dal pubblico, una danzatrice dal tenero sorriso, un buffone divertente, un tragediografo che fa piangere; gli altri servitori del paese attenderanno la riconoscenza dei nostri signori della Camera dei Deputati".

<sup>33</sup> [Anon.], 'Optique appliquée. Procédé Daguerre. Réclamation de propriété', *Le National*, 06.02.1839; " L'invenzione di Daguerre darà onore alla Francia; l'invenzione di Talbot farà onore all'Inghilterra, e entrambe faranno l'ammirazione degli uomini. Due luci non fanno che aumentare la chiarezza".

Ma quest'ultima prospettiva era decisamente più rara nel 1839; in fondo lo stesso Arago, che pure partecipava spesso attivamente alla redazione di *Le National*, preferì comunque favorire Daguerre. A nostro parere la scelta potrebbe essere legata a due motivi principali: il primo è che, essendo Daguerre di nazionalità francese, Arago certamente avrà pensato che sarebbe stato più facile ottenere i sovvenzionamenti per lui piuttosto che per Talbot; in secondo luogo però (e questo spiegherebbe anche l'esclusione di Bayard) occorre considerare che le placche daguerriane avevano una finitezza di dettagli di gran lunga superiore a tutti gli altri procedimenti visionati, esse erano pertanto probabilmente più adatte a quel tipo di visione ricercata normalmente dagli scienziati. Elemento ancora fondamentale: le placche dagherriane non erano riproducibili<sup>34</sup>.

Daguerre, nella veste di inventore del dagherrotipo, assumeva una connotazione eroica, talvolta, al culmine del parossismo, divina: i giornalisti meno estremisti si limitavano a enfatizzarne le abilità tecniche e l'impegno nella ricerca, i più entusiasti – invece – talora si lanciavano in descrizioni esageratamente adulatorie: “l'artiste à qui nous devons les ingénieux tableaux du Diorama s'était livré à l'étude des propriétés de la lumière avec cette ardeur et cette patience qui n'appartiennent qu'au génie. Après quatorze ans de recherches et d'essais, il était parvenu à recueillir et à fixer sur un plan solide la lumière naturelle”<sup>35</sup>; “il a certainement fallu une étonnante sagacité, un instinct bien rare, un génie tout particulier de recherche et d'invention en même temps”<sup>36</sup>; “toujours modeste et réservé, et parfaitement sûr de ses mouvemens, toujours plein d'adresse et en touchant chaque chose que d'une main légère et presque invisible, tant l'exercice l'a rendu rapide, [...] interrogé ensuite par différens membres, il n'a laissé sans réponse aucune des questions”<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Torneremo a breve sull'argomento

<sup>35</sup> “L'artista a cui noi dobbiamo le ingegnose tavole del Diorama si era dedicato agli studi delle proprietà della luce con quell'ardore e quella pazienza che appartengono esclusivamente al genio. Dopo quattordici anni di ricerche e di tentativi, egli era giunto a raccogliere e fissare su un piano solido la luce naturale”; J. du Comm., “Découverte de M. Daguerre”, *Le Moniteur Universel*, 14.01.1839.

<sup>36</sup> “è stata certamente necessaria una sorprendente sagacia, un istinto raro, una genialità tutta particolare di ricerca e inventiva allo stesso tempo”; [Anon.], ‘Feuilleton du Journal des Débats’, *Journal des Débats*, 20.08.1839.

<sup>37</sup> “Sempre modesto e riservato, e perfettamente sicuro dei suoi movimenti, sempre assai ingegnoso e in grado di toccare ogni cosa con una mano leggera e quasi invisibile, tanto l'esercizio l'ha resa rapida, [...] interrogato in seguito dai differenti membri, egli non ha lasciato

Nella citazione che segue il nesso tra il mistero sorto dall'ignoranza del funzionamento del dagherrotipo e la descrizione divino-mitologica della creazione tramite fotografia sorge con la massima evidenza attraverso il richiamo biblico:

[...] Toujours est-il qu'à force de persévérance et de génie, et par une suite infinie d'essais, M. Daguerre est arrivé au résultat [...].

Dieu dit: «La lumière soit;» la lumière fut. A cette heure, vous direz aux tours de Notre- Dame: «Placez- vous là!», et les tours obéiront; et c'est ainsi qu'elles ont obéi à Daguerre, qui, un beau jour, les a rapportées chez lui tout entières, depuis la pierre formidable sur laquelle elles sont fondées, jusqu'à la flèche mince et légère qu'elles portent dans les airs, et que personne n'avait vue encore, excepté Daguerre et le soleil.

[...] la France [...] accordera, sans nul doute, à l'auteur de la gravure universelle, non pas la récompense qu'il mérite, mais seulement la récompense qu'il demande. Puis, quand elle aura fait de Daguerre un homme riche autant qu'il est célèbre; [...] la France dira à l'Europe: Je vous ai déjà donné le vapeur; maintenant baissez- vous, et ramassez à mes pieds le nouveau présent que je vous fais<sup>38</sup>.

Questa mitagogia era alimentata in un circolo virtuoso, dallo stesso, controllatissimo, atteggiamento di Daguerre. Come evinciamo dalle descrizioni delle sue *performances* disseminate negli articoli del 1839, egli si mostrava sempre molto posato in pubblico, sceglieva con grande attenzione i tempi e le modalità con cui presentarsi o non presentarsi. Ad esempio, il tre luglio 1839, quando Daguerre non onorò il suo impegno

---

senza risposta alcuna delle questioni"; [Anon.], 'Exposition du daguerréotype à la Société d'encouragement', *Le Moniteur Universel*, 08.09.1839.

<sup>38</sup> "Eppure è a forza di perseveranza e di genio, e attraverso una sequenza infinita di tentativi, che M. Daguerre è arrivato al risultato [...]"; Janin, J., 'Le daguerotype', *L'Artiste*, 28.01.1839, ripubblicato poi in versione non integrale in Janin, J., 'Le daguerotype', *Le Moniteur universel*, 04.02.1839. Dio disse: «Luce sia», la luce fu. Adesso voi direte alle torri di Notre- Dame: «Piazzatevi là!», e le torri obbediranno; ed è così ch'esse hanno obbedito a Daguerre, che, un bel giorno, le ha riportate a sé tutte intere, dalla pietra formidabile sulla quale esse sono basate, fino alla guglia sottile e leggera ch'esse portano fino in aria, e che nessuno aveva ancora visto, eccetto Daguerre e il sole. [...] la Francia [...] accorderà, senza alcun dubbio, all'autore dell'incisione universale, non la ricompensa che merita, ma soltanto la ricompensa ch'egli domanda. Poi, quando essa avrà fatto di Daguerre un uomo ricco tanto quant'è celebre; [...] la Francia dirà all'Europa: io vi avevo già dato il vapore; ora abbassatevi, e raccogliete ai miei piedi il nuovo regalo che vi ho fatto".

all'Accademia delle Scienze (probabilmente su consiglio stesso di Arago), Arago giustificò con le seguenti parole l'assenza del pittore "un violent mal de gorge; mais la crainte de ne pas se rendre intelligible sans le secours de planches; mais un peu de timidité, ont été des obstacles que je n'ai pas su vaincre"<sup>39</sup>.

In questa corsa all'adulazione sfrenata, molto spesso l'onere morale della moderatezza cronachistica che ogni giornalista dovrebbe ritenere necessario, veniva spudoratamente meno; nel corso della definitiva votazione per l'attribuzione della pensione a C. Niepce e Daguerre –ad esempio– tre deputati votarono contro il provvedimento. Nonostante ciò, gran parte dei giornali proclamò con entusiasmo l'unanimità della decisione, ecco soltanto due esempi: "La pension de MM. Daguerre et Niepce fils a été votée ensuite sans discussion par 237 boules blanches sur 240 votans. On assure que c'est par erreur que trois boules noires ont été déposées dans l'urne"<sup>40</sup>; "la Chambre a été unanime, il faut le dire à sa gloire, à décerner cette récompense si di bien méritée. [...] Trois boules noires s'étaient glissées par accident dans ce scrutin d'une entière blancheur. Á la vue de ces trois boules noires, un mouvement de réprobation et d'horreur s'est manifesté, [...]. Il paraît, du reste, que même ces trois boules noires étaient là sans intention mauvaise et qu'elles s'étaient trompées"<sup>41</sup>.

Questa fase adulatoria generò spesso cattiva informazione e notizie contraddittorie: J. G., per fare soltanto un esempio, in *La Gazette de France* del 15 febbraio affermava che la priorità dell'invenzione non era più contestata a Daguerre<sup>42</sup>.

Nel 1839, per motivi storico-politici, la fotografia era molto legata alla figura del suo creatore; ciò avveniva, come abbiamo visto, attraverso una continua attività di propaganda nei confronti di Daguerre. Questo

---

<sup>39</sup> Arago, F., 1839 :6, discorso 3 luglio

<sup>40</sup> "La pensione di MM. Daguerre e Niepce figlio è stata votata in seguito senza discussione con 237 palle bianche su 240 votanti. Si assicura che è per errore che le tre palle nere sono state deposte nell'urna"; [Anon.], 'Chambre des députés', *Journal des Débats*, 10.07.1839.

<sup>41</sup> "La Camera è stata unanime, occorre dirlo per la sua gloria, nel conferire questa ricompensa ben meritata [...]. Tre palle nere sono scivolante per errore in questo scrutinio d'un biancore intero. Alla vista di queste tre palle nere, un movimento di riprovazione e d'orrore si è manifestato, [...]. Sembrava, del resto, che anche queste tre palle nere si siano trovate là senza intenzioni cattive e che si sia trattato di un errore"; [Anon.], 'M. Daguerre', *L'Artiste*, 14.07.1839.

<sup>42</sup> J. G., 'Optique. Dessins photogéniques. M. Daguerre et M. Talbot', *La Gazette de France*, 15.02.1839. Per altre notizie errate o contraddittorie cfr. Anche [Anon.], 'Sans titre', *Journal des débats*, 16.06.1839 ; [Anon.], 'Sans titre', *Journal des débats*, p. 1, colonna 4, 8 janvier 1839, riprodotto anche in fac simile in Vié, G. 2009 :31



fortissimo legame poi tra invenzione e presunto inventore si manteneva saldo grazie al nome con cui il procedimento fotografico fu per la prima volta reso pubblico: il *dagherrotipo*. Il fenomeno *dagherrotipo* non era scindibile<sup>43</sup>, dal fenomeno *Daguerre*; e ciò sulle prime (come vedremo comunque non per molto) influì sull'affermazione, non solo di una visione del principio fotografico più vicina all'immagine dagherrotipica che a quella dei procedimenti su carta, ma –più in generale– di una tecnologia fotografica sull'altra. È opportuno ricordare che Daguerre godeva già di un'ottima fama, prima del 1839, legata al successo dei suoi diorami: prima di divenire *l'autore del dagherrotipo*, Daguerre era piuttosto conosciuto per essere *l'autore del diorama*. All'inizio, la locuzione 'auteur du diorama', era talmente spesso associata al nome di Daguerre, da sembrarne quasi l'inevitabile antonomasia (nel prospetto pubblicitario del dagherrotipo, lo stesso Daguerre si firma 'Peintre, inventeur et directeur du diorama'). Lasciare che un'autorità nel campo delle innovazioni artistiche e del *trompe l'œil* firmasse un'invenzione apparentemente scientifica, apriva un varco di ambiguità nell'idea che l'invenzione si prestasse principalmente al mondo scientifico. Talbot, invece, benché –come vedremo– narra di aver effettuato le sue ricerche nell'ambito della fotosensibilità spinto essenzialmente da un istinto artistico, era uno scienziato. Ma c'era anche una differenza fondamentale tra calotipo e dagherrotipo che apparentemente sembrava avvicinare il secondo più del primo al mondo dell'arte: il dagherrotipo era una copia unica; il calotipo, invece, poteva dar luogo a un numero potenzialmente infinito di riproduzioni dello stesso scatto. A rigor di logica, uno scienziato che nel '47 avrebbe poi curato l'edizione delle opere di Condorcet sarebbe forse stato attratto più facilmente da quest'ultimo, eppure Arago sposò la causa di Daguerre; addirittura nel *Rapporto sul*

---

<sup>43</sup> cfr. [Anon.], 'Le daguerreotype. Découverte curieuse et importante', *Le National*, 09.01.1839; [Anon.], 'Découverte faite par M. Daguerre', da *Journal des Artistes*, pp. 21 – 22, 13<sup>e</sup> année, vol. I n°2, 13- 01- 1839; J. du Comm., "Découverte de M. Daguerre", *Le Moniteur Universel*, 14.01.1839; A., 'Le Daguerreotype, par M. Daguerre, auteur du Diorama', *La Gazette de France*, 19.02.1839). Il diorama era molto apprezzato in tutta la Francia, infatti, quando nel marzo del 1839 un incendio lo distrusse, il lutto per la perdita fu generale: "l'un des monuments d'art les plus intéressants et les plus curieux de la capitale [...]. A deux heures et demie, il ne restait plus rien de ce grand et magique théâtre, sur lequel tout Paris et les étrangers sont venus souvent applaudir aux ingénieux travaux d'un artiste qui a porté si loin l'illusion dans les œuvres de l'art". In "[Anon.], 'Incendie du diorama', *Le National*, 09.03.1839", ma cfr. anche [Anon.], 'Nouveaux détails sur l'incendie du diorama', *Le National*, 10.03.1839

*Dagherrotipo* letto all'Accademia delle Scienze il 3 luglio, egli scoraggiò esplicitamente l'idea che il singolo dagherrotipo fosse riproducibile:

On ne s'est pas moins trompé lorsque, frappé des curieux résultats obtenus par des reports de pages, de gravures des plus anciens ouvrages, on a rêvé la reproduction la multiplication des dessins photographiques par des reports lithographiques. Ce n'est pas seulement dans le monde moral qu'on a les défauts de ses qualités : la maxime trouve souvent son application dans les arts. C'est au poli parfait, à l'incalculable minceur de la couche sur laquelle M. Daguerre opère, que sont dus le fini, le velouté, l'harmonie des dessins photographiques. En frottant, en tamponnant de pareils dessins, en les soumettant à l'action de la presse ou du rouleau, on les détruirait sans retour<sup>44</sup>.

Arago fu sulle prime molto attento a sottolineare che il dagherrotipo sarebbe stato un ottimo strumento di conservazione<sup>45</sup>, ma non di diffusione su ampia scala, del sapere; questo tipo di riproduzione sarebbe ancora rimasto appannaggio dei procedimenti di riproduzione mediati dalla mano umana. Non si trattava semplicemente di una scelta più saggia, si trattava di una scelta necessaria per ottenere l'agognata sovvenzione statale. La democraticità del dagherrotipo sarebbe consistita allora soltanto nella facilità del procedimento, nella possibilità di adoperarlo senza una competenza specifica; ma questa affermazione, come dimostrò la storia, era assolutamente falsa. Soprattutto nel 1839, creare un dagherrotipo era un'operazione molto complicata, che richiedeva una serialità di operazioni da condurre rigidamente e in cui

---

<sup>44</sup> "Non ci si è sbagliati meno quando, colpiti dai curiosi risultati ottenuti attraverso calchi di pagine, di incisioni di opere più antiche, si è sognata la riproduzione, la moltiplicazione dei disegni fotografici attraverso dei calchi litografici. Non è soltanto nel mondo morale che abbiamo difetti delle loro qualità: la massima trova spesso la sua applicazione nelle arti. È allo smalto perfetto, all'incalcolabile finezza dello strato della placca su cui Daguerre opera, che sono dovuti la definizione, la dolcezza, l'armonia dei disegni fotografici. Sfregando, tamponando tali disegni, sottomettendoli all'azione della pressa e del rullo, li si distruggerà irrimediabilmente"; Arago, F., *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août*, Bachelier, Paris, 1839, p. 38.

<sup>45</sup> "chacun sera frappé de cette réflexion, que si la photographie avait été connue en 1798, nous aurions aujourd'hui des images fidèles d'un bon nombre de tableaux emblématiques, dont la cupidité des Arabes et le vandalisme de certains voyageurs, ont privé à jamais le monde savant" ("tutti saranno colpiti da questa osservazione, che se la fotografia fosse stata conosciuta nel 1798, noi avremmo oggi delle immagini fedeli di un buon numero di quadri emblematici, di cui l'avidità degli Arabi e il vandalismo di certi viaggiatori, hanno primato come mai il mondo dei sapienti"; *ibid.*, p. 28).

pure una piccola inesattezza procedurale determinava o la perdita dell'immagine o, in generale, un *errore*. L'autore di un dagherrotipo doveva *prevedere* la sequenza delle fasi al fine di poterle poi condurre con la massima precisione per ottenere un risultato *prestabilito*.

Inoltre, lo ribadiamo, sarebbe certo stato più facile che l'inusuale scelta di attribuire una pensione vitalizia per un'invenzione scientifica fosse abbracciata dall'apparato statale di Luigi Filippo se l'eroe in questione fosse stato Francese piuttosto che Inglese.

Come vedremo, il procedimento su carta iniziò gradualmente a diffondersi con l'avvento di Napoleone III, soppiantando, in un solo decennio, quasi del tutto, il dagherrotipo con un'operazione analoga a quella che nel 2003 ci ha resi spettatori del sorpasso di vendite di macchine fotografiche digitali rispetto a quelle di macchine fotografiche analogiche. L'operazione politica, dunque, in effetti, aveva sortito un risultato reale sul modo in cui la fotografia veniva recepita su ampia scala e, sulle prime, sulla diffusione di una tecnica (quella dagherrotipica) sull'altra; ma ben presto i procedimenti su carta presero il sopravvento.

Ricapitolando, nel 1839 lo strettissimo legame esistente tra il dagherrotipo, e il suo creatore era inscindibile; quella di Daguerre è una figura che, storicamente, rimarrà avvolta nelle ombre dell'ignoranza. Tutt'oggi, infatti, di lui conosciamo relativamente poco<sup>46</sup>. E se questa mancanza di fonti non impedì –nel 1839– ai giornalisti di fantasticare con tono assertivo sul fenomeno di massa del momento, non deve forse stupirci oggi l'occultamento storico sull'eroe decaduto della fotografia. Proprio come tutti gli altri prodotti della volontà *mitagogica* descritta da Gillo Dorfles, la moda di adulare Daguerre fu soggetta a una rapida e inesorabile decrescita, culminata con la pubblicazione di una biografia di Niépce scritta da Victor Fouque<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Per altri commenti brevi o descrizioni su Daguerre nel 1839 in Francia, cfr. [Anon.], 'Le daguerreotype. Découverte curieuse et importante', *Le National*, 09.01.1839; [Anon.], 'Académie des sciences. Séance du 4 février', *Journal des débats*, 05.02.1839; il già citato [Anon.], 'M. Daguerre', *L'Artiste*, 14.07.1839 [Anon.], 'M. Daguerre', *L'Artiste*, 14.07.1839. Sull'atteggiamento di Daguerre durante le dimostrazioni pubbliche del funzionamento del Dagherrotipo, invece, cfr. [Anon.], 'Sans Titre', *Le National*, 08.09.1839; [Anon.], 'Sans titre', *Le Moniteur Universel*, 09.09.1839.

<sup>47</sup> Fouque, V., *La Vérité sur l'invention de la photographie, Nicéphore Niepce, sa vie, ses essais, ses travaux, d'après sa correspondance et autres documents inédits*, Libr. des Auteurs et de l'Académie des Bibliophiles, Paris 1867. Per un'edizione più recente cfr. Niepce, N., Fouque, V., *Nicephore Niepce: sa vie, ses essais, ses travaux*, J. M. Place, Paris 1987

### §1.2.2 Misticismo tecnologico: i tre pregiudizi sulla nuova arte

Daguerre era riuscito nell'impresa di ottenere la piena collaborazione di Arago e ciò segnò irreversibilmente la storia della fotografia: la tecnica della scrittura con la luce, infatti, era oggetto di interesse di moltissimi studiosi già prima del 1839, ma all'interessamento di Arago per il *medium* e alla politica che il fisico decise di adottare per permettere a Daguerre di trarre un profitto economico consistente dai suoi progressi in questo ambito, conseguì la pubblicazione –nel giro di qualche mese– dei risultati ottenuti dal pittore. Ma le necessità demagogiche che abbiamo visto, indussero il politico a enfatizzare alcuni aspetti piuttosto che altri. Arago era uno scienziato, pertanto era normale che fosse principalmente attratto dalle potenzialità scientifiche del *medium*. Il 6 gennaio del 1839 il giornalista Hippolyte Gaucheraud pubblicò in *La Gazette de France*, un articolo intitolato “Beaux-Arts. Nouvelle découverte”<sup>48</sup>. L'articolo anticipava con estrema fedeltà ciò che Arago avrebbe annunciato pubblicamente il giorno seguente all' *Académie des sciences* nel presentare la nuova invenzione: il pittore di diorami M. Daguerre aveva fatto una scoperta che ‘tient du prodige’<sup>49</sup> e che ‘déconcerta toutes les théories de la science sur la lumière et sur l'optique, et fera une révolution dans les arts du dessin’<sup>50</sup>. Nell'articolo il giornalista spiegava che, grazie a questa invenzione, era possibile ottenere le immagini durevoli delle configurazioni di luce ottenute nel fondo della camera oscura. L'immagine era poi impressionata su placche metalliche e non su carta; il dagherrotipo non poteva immortalare soggetti in movimento e –pertanto– il procedimento si prestava principalmente alla rappresentazione di nature morte e soggetti architettonici. Il giornalista tentò di illustrare l'utilità del procedimento attraverso due esempi: esso poteva fornire un ausilio alla rappresentazione scientifica oppure un supporto mnemonico per i viaggiatori, consentendo a chiunque di portare con sé dei souvenirs molto realistici dei luoghi visitati.

---

<sup>48</sup> pag. 1, colonna 1&2, articolo riprodotto anche in Fac.simile in Viép. 30

<sup>49</sup> colonna 1

<sup>50</sup> *Ivi*

Naturalmente in un periodo in cui i pittori e i disegnatori erano i principali beneficiari del *business* iconografico attorno all'emergente classe borghese, un'invenzione del genere poteva sembrare potenzialmente distruttiva del mondo artistico. Arago lo aveva compreso benissimo, il giornalista infatti tentava poi di rassicurare pittori e disegnatori sul fatto che il dagherrotipo non avrebbe mai potuto rimpiazzare il loro lavoro; anzi, affermava che –semmai il nuovo procedimento fosse stato paragonabile a qualche altra tecnica già esistente– lo si sarebbe dovuto confrontare con la 'gravure au burin' o la 'gravure à la maniere noire'.

Ma questo accostamento era in realtà fuorviante.

La *gravure au burin* e la *gravure à la maniere noire* sono due tecniche di incisione per contatto diretto.

La prima, che in italiano si chiama *puntasecca* prevede l'uso di uno strumento appuntito in acciaio con cui l'artigiano esercita una forza sulla matrice, che era un negativo, e che veniva poi usata per la stampa di più esemplari. La seconda –cioè *incisione alla maniera nera* (definita anche *mezzatinta* o incisione a fumo)– è alla base della prima, ma in essa vengono rischiarate la parti da incidere piuttosto che scurite le altre. Si tratta in entrambi i casi di procedure molto complesse, ottenute in fasi successive: in esse il principio dell'impronta è presente al momento della stampa, ma non al momento della realizzazione della matrice. Il rapporto individuato da Arago con l'incisione era naturalmente fondato sul principio dell'impronta: del resto il fisico sin da subito parlò della scoperta di Daguerre come di una macchina che produceva *impronte perfette*: "M. Daguerre a découvert des écrans particulières sur lesquels l'image optique laisse une empreinte parfaite; des écrans où tout ce que l'image renfermait se trouve reproduit jusque dans les plus minutieux détails, avec une exactitude, avec une finesse incroyables<sup>51</sup>". L'articolo di Gaucheraud rimase estremamente fedele al discorso (sicuramente letto in anteprima dal giornalista) pronunciato il 7 gennaio da Arago all'*Académie des sciences*. Questa idea di *fotografia*, coglieva alcuni dei nessi

---

<sup>51</sup> "Daguerre ha scoperto delle placche particolari su cui l'immagine ottica lascia un'impronta perfetta; delle placche su cui tutto ciò che l'immagine contiene si trova riprodotto fino ai più minuziosi dettagli, con un'esattezza, con una finezza incredibili"; AA. VV., *Compte Rendu de l'Académie des Sciences*, 1839:4.

centrali del procedimento proprio perché proveniva dalla descrizione di Arago che conosceva in parte la procedura e che non si era semplicemente limitato a osservare delle rappresentazioni dagherrotipiche. Tuttavia v'era una differenza tra queste due tecniche e quella dagherrotipica: contrariamente a quanto avveniva con la fotografia, nell'incisione per contatto diretto la matrice non nasceva come impronta, era una traccia. La differenza materiale tra traccia e impronta è che la prima segue uno strisciamento, la seconda proviene da una pressione. L'uso metaforico dei termini trasforma poi la prima in un atto volontario, la seconda in un atto non necessariamente volontario. In realtà, se volessimo adoperare un traslato un po' più materialistico, dovremmo allora notare che nella prima il segno esige una dilatazione temporale maggiore di quello di cui necessiterebbe, per esistere, un'impressione. Tuttavia un'impressione può anche aver luogo in seguito a un contatto molto dilatato nel tempo, al contrario una traccia non può prescindere dalla temporalità.

Ma Arago non si soffermò (di certo non esplicitamente) su queste sottigliezze filosofiche, anzi, per la verità, affiancò spesso all'aggettivo *photographique* il sostantivo *dessin*, e abbandonò le sue osservazioni alle semplificazioni giornalistiche fino al momento della pubblicazione del procedimento (19 agosto, come abbiamo detto). Anzi, sulla questione artistica, come vedremo, Arago tentò di esercitare un irrigidimento del discorso su alcune tematiche specifiche.

In ambito scientifico i vantaggi del procedimento erano, in fondo, piuttosto evidenti: "la facilité et l'exactitude"<sup>52</sup> non potevano che essere percepite dagli scienziati come due enormi pregi. Il vero problema, da cui probabilmente Arago era stato messo in guardia dal pittore Delaroche, sarebbe stato, invece, il timore di un danno economico facilmente prevedibile per coloro che erano impegnati nell'ambito delle rappresentazioni grafiche: lo scienziato chiarì sin da subito che la nuova invenzione non avrebbe usurpato il ruolo ai disegnatori, giacché -al contrario- ne avrebbe incrementato il lavoro. Ma questa spiegazione fornita, lungi dall'essere esaustiva, non ebbe alcun effetto rassicurante e la nuova tecnica venne subito recepita come una minaccia non soltanto

---

<sup>52</sup> "la facilità e l'esattezza"

dai disegnatori, ma da tutti coloro che erano impegnati nell'ambito delle produzioni grafiche.

In un primo momento, il pericolo fu avvertito maggiormente dagli incisori piuttosto che dai pittori: essendo, infatti, la fotografia presentata al pubblico essenzialmente come tecnica riproduttiva, un ampio numero di pittori ne era attratto e incuriosito. Indubbiamente la possibilità di ottenere riproduzioni in due dimensioni del soggetto avrebbe reso più agevole ed economica la loro attività; la superiorità della loro arte non sembrava ancora posta in discussione; inoltre, le immagini ottenute con il dagherrotipo erano in bianco e nero, per cui il mondo del colore restava esclusivo appannaggio della pittura. Furono moltissimi i pittori che accolsero con positiva curiosità l'esistenza dell'*immagine fotografica*, e che la adoperarono come oggetto di studio, come -vedremo- suggeriva Delaroche.

Molto diversa era invece la questione degli incisori. Gran parte della loro fonte di guadagno, infatti, derivava dalla riproduzione delle opere d'arte; inoltre, come il dagherrotipo, anche la loro arte non restituiva i colori; per contro l'esecuzione materiale dell'opera necessitava di un tempo molto maggiore rispetto a quello richiesto dalla fotografia, che tra l'altro -a quanto si evinceva dalle descrizioni- era anche di gran lunga più precisa. Tuttavia il dagherrotipo non era riproducibile.

Per risolvere la questione Arago chiese al pittore Paul Delaroche di redigere una nota, egli avrebbe così dovuto essere una sorta di garante dell'utilità dell'invenzione per gli artisti.

Perché Paul Delaroche? Concediamoci una breve digressione.

Paul Delaroche nacque il 16 luglio del 1797. Nel 1822 fu notato da Adolphe Thiers<sup>53</sup> (1797 - 1877), che commentò uno dei suoi primi quadri esposto al *Salon* incoraggiandolo a un più temperato e coraggioso realismo: "la teinte est ardente, les expressions sont fortes, mais exagérées; un seul groupe, celui de deux enfans égorgés, est fort beau; mais il est fâcheux que le beau de ce tableau soit caché dans le fond<sup>54</sup>". Il

---

<sup>53</sup> Sostenitore di una monarchia liberale, fu ostile alla corona di Carlo X; contribuiva a *Le Constitutionnel* e nel 1830 avrebbe contribuito anche a *Le National*. Nel 1824 era impegnato nella redazione della sua *Histoire de la Révolution française*.

<sup>54</sup> "la tinta è ardente, le espressioni sono forti, ma esagerate; un solo gruppo, quello dei due bambini sgozzati, è molto bello; ma è sconveniente che il bello di questo quadro sia nascosto sullo sfondo", Thiers, A., *Salon de 1822 ou Collection des articles insérés au Constitutionnel*, Maradan, Paris, 1822, p. 51

successo del pittore tuttavia ebbe inizio nel 1824, quando inviò al *Salon* cinque quadri, tra cui il suo celebre *Giovanna D'Arco in Prigione*, questa volta Thiers, commentò più entusiasticamente le opere di Delaroche, definendo la *Giovanna D'Arco* (nell'intento di fare un complimento) uno dei due quadri più storici del Salon; ma rimproverandogli un eccesso di realismo, a scapito dell'idealizzazione: "Les expressions sont vraies, mais les visages communs. L'héroïne n'a ni beauté, ni élévation; le cardinal est énergique, mais bas; M. Delaroche a manqué, en un mot, l'idéal, pour arriver à l'exactitude<sup>55</sup>". A questo *Salon*, Delaroche ottenne una medaglia e alcune nuove committenze e, parallelamente, Daguerre fu nominato Membro della Legione d'Onore da Carlo X<sup>56</sup>.

La maggior parte dei recensori dei quadri esposti al Salon del 1824 concordava nell'indicare in Delaroche un maestro dell'esattezza tecnica:

M. Delaroche est sans contredit celui de tous nos jeunes peintres qui a acquis le plus de perfection réelle; j'ignore même ce que la critique de bonne foi pourrait réellement lui reprocher. Sans doute, ce n'est ni par l'imagination qui crée, invente et combine, qu'il se distingue; je le crois même très-peu propre à nous toucher et à nous émouvoir fortement par des scènes dramatiques et profondément combinées; mais si l'on envisage ce jeune artiste sous d'autres rapports, certes, il ne manque ni d'élévation dans l'esprit, ni de supériorité dans les idées, ni de goût ni de calcul dans le choix de ses personnages, de ses natures et de ses caractères de tête. Puis, quelle perfection idéale dans toute son exécution! Je l'ai déjà dit, et je le répète, il possède déjà éminemment tous les mérites techniques de son art, dessin parfait, sinon du nu, du moins des figures drapées, disposition et ordonnance parfaite de draperies, coloris vrai, suave, harmonieux, touche tantôt vigoureuse, tantôt légère, et entente parfaite des lumières, des ombres de l'harmonie des couleurs et du clair-obscur.

---

<sup>55</sup> "Le espressioni sono vere, ma i visi comuni. L'eroina non ha né bellezza, né grandezza; il cardinale è energico, ma basso; Delaroche ha mancato, in una parola, l'ideale, per giungere all'esattezza"; Thiers, A., *Salon de 1824* ou *Collection des articles insérés au Constitutionnel sur l'Exposition de cette année*, Paris, p. 22

<sup>56</sup> AA. VV., *Salon de 1824*, Pillet Ainé, Paris 1825, pp. 3- 5



Chez lui, les chairs sont bien des chairs, les étoffes des étoffes, et les cheveux des cheveux<sup>57</sup>.

Se per Miel l'esattezza tecnica non impediva comunque a Delaroche *l'élévation dans l'esprit* o la *perfection idéale*, altri critici lo accusavano di trascurare l'idealizzazione; riferendosi al prelato di *Giovanna D'Arco in prigione*, ad esempio, il pittore Auguste Chauvin (1810 – 1884) –pur dicendosi positivamente impressionato dalle opere di Delaroche– afferma “Ils dénotent, j'en conviens, la ruse et la barbarie, mais je n'y vois rien de bas et d'ignoble. Je reprocherais plutôt à M. Delaroche de n'avoir pas empreint la physionomie de l'héroïne d'un caractère plus élevé<sup>58</sup>”. Ancor più critico a tal proposito fu Stendhal: “Sigalon, Robert, Delacroix, Delaroche. Je conseillerais à tous ces messieurs, qui ne brillent pas par l'étude du beau idéal, de se présenter à l'exposition prochaine, avec un grand tableau de figures nues<sup>59</sup>”.

I quadri di Delaroche rivelavano un orientamento storicistico, nessuna apparente enfaticizzazione romantica e nessuna idealizzazione classicheggiante. Riferendosi al *Saint Vincent de Paul*, il pittore e critico d'arte (nonché conservatore dei quadri dei Musei Reali) Charles Paul Landon (1760 – 1826) afferma “Celle-ci se fait remarquer surtout par la simplicité et la candeur de l'expression, naïveté du dessin, la vigueur du coloris, et par le style des accessoires, tous bien rendus sans minutie et

---

<sup>57</sup> “M. Delaroche è senza dubbio colui che di tutti i nostri giovani pittori ha acquisito la maggior perfezione reale; io ignoro anche ciò che la critica in buona fede possa realmente rimproverargli. Senza dubbio, non è attraverso l'immaginazione che crea, inventa e combina, che egli si distingue; io credo anche che egli non sia molto adatto a colpirci profondamente con delle scene drammatiche e profondamente eterogenee; ma se riconsideriamo questo giovane artista sotto altri aspetti, certo non gli manca grandezza di spirito, né superiorità nelle idee, né gusto nel calcolo nelle scelte dei suoi personaggi, delle loro nature e delle loro caratteristiche mentali. Inoltre, quale perfezione ideale in tutta la sua esecuzione! Io ho già detto, e lo ripeto, egli possiede già ad un alto livello tutti i meriti tecnici della sua arte, disegno perfetto, se non nel nudo, almeno nelle figure con drappo, disposizione e ordine perfetta dei drappaggi, colorito vero, soave, armonioso, tocco tanto vigoroso quanto leggero, e accordo perfetto delle luci, delle ombre, dell'armonia dei colori e del chiaro-oscuro. Nei suoi quadri, le sedie sono proprio delle sedie, le stoffe delle stoffe, i capelli dei capelli”; Miel E. M. F. A., *Revue critique des productions de peinture, sculpture, gravure, exposées au Salon de 1824 par M.*, Dentu, Paris 1825, pp. 341 – 342.

<sup>58</sup> “essi [io tratti del prelato] denotano, io trovo, l'astuzia e la barbarie, ma non vi vedo nulla di basso e di ignobile. Ciò che rimprovero piuttosto a M. Delaroche è di non aver impresso nella fisionomia dell'eroina un carattere più elevato”, Chauvin, A., *Salon de 1824*, Pillet, Paris 1825, pp. 29 – 31.

<sup>59</sup> “Sigalon, Robert, Delacroix, Delaroche. Consiglierò a tutti questi signori, che non brillano nello studio del bello ideale, di presentarsi alla prossima esposizione con un grande quadro di figure nude”; in Stendhal, “Salon de 1824”, *Mélanges D'Art*, Le Divan, Paris, 1832, p. 97.

sans sécheresse<sup>60</sup>”; la risposta alle critiche sul presunto anti-idealismo di Delaroche si fanno poi più decise ed esplicite quando Landon commenta il dipinto *Giovanna D’Arco*:

“Les principales beautés du tableau dont il s’agit consistent dans la simplicité de la composition, la vérité des caractères, la vigueur harmonieuse du coloris. Nous disons la vérité des caractères, et nous insistons sur ce point, parce que nous avons entendu quelques critiques reprocher à l’auteur de n’avoir point répandu assez d’idéal dans les traits du prélat, d’avoir donné trop peu de noblesse, de vivacité, de véhémence à ceux de Jeanne d’Arc. Nous ne partageons pas cette opinion; si la tête du cardinal n’est pas saisie d’après un portrait, ce que nous ignorons, du moins elle en a toute la vérité, et ses traits peignent bien toute la violence de son caractère; quant à la tête de l’héroïne, si l’on n’y trouve pas toute cette dignité et cette profondeur d’expression qui peut-être ajouteraient au pathétique du sujet, c’est parce que Jeanne d’Arc est présentée, dans l’histoire, comme un modèle de simplicité, de candeur, de résignation que l’on retrouve ici assez bien exprimé pour que l’on ne soit pas tenté de désirer autre chose<sup>61</sup>”.

L’opera di Delaroche più dibattuta fu indubbiamente il *Cromwell*<sup>62</sup>, esposto al *Salon* del 1831.

Il quadro raffigura Carlo I che guarda il cadavere di Oliver Cromwell all’interno della sua bara. Questa composizione è, in realtà, un’inesattezza storica poiché Carlo I, sostenitore del diritto divino del re, fu giustiziato

---

<sup>60</sup> “Quest’ultimo si fa notare soprattutto per la semplicità e il candore dell’espressione, la semplicità del disegno, il vigore del colore, e per lo stile degli accessori, tutti ben resi, senza minuzia e senza austerità. Questo pezzo, veramente degno d’elogio, sembra conciliare le approvazioni delle diverse classi di amatori i cui gusti sono pure profondamente differenti. Non si resiste all’attrazione del buono e del vero”; Landon, C. P., “Salon de 1824”, in *Annales du Musée et de l’École moderne des Beaux-Arts*, Ballard, Paris 1824, pp. 25 – 26.

<sup>61</sup> “Le principali bellezze de quadro di cui parliamo consistono nella semplicità della composizione, la verità dei caratteri, il vigore armonioso del colore. Noi diciamo la verità dei caratteri, e insistiamo su questo punto, perché abbiamo sentito qualche critico rimproverare l’autore di non aver profuso abbastanza l’ideale nei tratti del prelato, di aver dato troppa poca nobiltà, vivacità, veemenza a quelle di Giovanna D’Arco. Noi non condividiamo questa idea; se la testa del cardinale non è rappresentata come si conviene in un ritratto, ciò che noi ignoriamo, è che non di meno essa ne ha tutta la verità, e i suoi tratti dipingono bene tutta la violenza del suo carattere; quanto alla testa dell’eroina, se non vi ritroviamo tutta questa dignità e questa profondità d’espressione che forse aggiunge del patetico al soggetto, è perché Giovanna D’Arco è presentata, nella storia, come un modello di semplicità, di candore, di rassegnazione che ritroviamo qui molto bene espressa, perciò non tenteremo di desiderare nessun altra cosa”; *ibid.*, p. 52.

<sup>62</sup> Cfr. **figura n° 2**

in seguito alla rivoluzione democratica capeggiata da Cromwell. Com'è noto, tuttavia, alla morte di Cromwell il figlio di Carlo I, Carlo II, riuscì a restaurare la monarchia e il cadavere di Cromwell fu ritualmente sfregiato.

Il quadro si presta a plurime interpretazioni: Cromwell è certamente il soggetto su cui subito scivola l'occhio dell'osservatore grazie alla profusione di luce che, circondandolo, potrebbe suggerire una propensione positiva dell'artista nei suoi riguardi; tuttavia egli è pur sempre morto e, dinnanzi a lui, in piedi, in posizione di dominio, Carlo I lo osserva. La monarchia, infine, prevale sulla democrazia? O forse, differentemente, la domanda potrebbe essere "la monarchia si è alla fine imposta sulla democrazia?". Il corpo di Cromwell, tuttavia, oltre che illuminare quasi il quadro, è intatto, non è ancora stato sottoposto alla riesumazione e alla decapitazione. La democrazia è forse ancora in agguato?

Cosa ci vuole suggerire l'artista?

Se da un lato Delaroche, proprio per l'uso delle sue convenzioni realistiche, veniva spesso criticato di "popolarizzare" eccessivamente l'arte ("Wordsworth et Coleridge ont éprouvé et démontré à leur manière qu'il faut longtemps et du courage à un talent original et nouveau pour se faire son public. M. Delaroche y a renoncé. Il a trouvé la tâche trop difficile. Au lieu d'élever le public jusqu'à lui, il est descendu jusqu'au public<sup>63</sup>"); dall'altro, tuttavia l'ambiguità del quadro in questione irrita questo stesso critico sino al punto di fargli definire il *Cromwell* di Delaroche, il peggiore quadro mai visto. "Le *Cromwell* est en effet, sous tous les rapports, la pire et la plus pauvre de toutes œuvres de M. Paul Delaroche<sup>64</sup>"; dopo aver aggiunto un elenco delle peggiori opere d'arte che egli riteneva d'aver visto, l'autore di questo *Salon* continua:

"Mais de toutes ces compositions au *Cromwell*, si défectueuses, si blâmables qu'elles soient, l'intervalle est immense. Ici, en effet, l'exécution pittoresque n'est pas plus

---

<sup>63</sup> "Wordsworth e Coleridge hanno provato e dimostrato a modo loro che occorre molto tempo e il coraggio di un talento originale e nuovo per farsi il proprio pubblico. M. Delaroche vi ha rinunciato. Egli ha trovato l'obiettivo troppo difficile. Al posto di elevare il pubblico fino a sé, è disceso egli stesso fino al pubblico"; Planché, G., *Salon de 1831* Pinard, Paris, 1831, p. 39.

<sup>64</sup> "il *Cromwell* è in effetti, da tutti i punti di vista, il peggiore, il più misero tra tutte le opere di Paul Delaroche"; *ibid.*, p. 124

médiocre; mais elle est de beaucoup plus insuffisante. Ailleurs, dans les précédents tableaux que nous avons mentionnés, M. Delaroche suppléait, par le charlatanisme de la disposition, à ce qui lui manque. S'il n'inventait pas réellement, il arrangeait; s'il ne savait pas *rendre* ses figures et ses acteurs, il savait les placer. [...].

Mais ici la supercherie était impossible. Il fallait, avant tout, être vrai, d'une vérité franche et hardie, mais simple, mais trouvée, mais facile à comprendre et à saisir. Or, jusqu'à ce que le contraire soit démontré, nous penserons et nous dirons que le caractère de cette composition est absolument insaisissable. Où est la date, où est l'authenticité du fait, nous ne le rechercherons pas<sup>65</sup>

Il quadro si inseriva in un dibattito che infervorava gli intellettuali dell'epoca, ovvero quello riguardante il tipo di accostamento possibile tra gli avvenimenti politici che recentemente avevano interessato la Francia e il periodo di rivoluzioni che attanagliava l'Inghilterra ai tempi di Cromwell: "C'est à une époque telle que la nôtre, dans un siècle où les destinées des rois sont trouvées sans poids dans la balance des grands intérêts des peuples que le tableau de Cromwell arrive, frappant de toute sa haute moralité<sup>66</sup>". L'interesse, infatti per la vicenda di Cromwell era in quegli anni fortissima: nel 1819 Villemain aveva pubblicato *Histoire de Cromwell*, nel 1826 Guizot *Histoire de la révolution d'Angleterre*. Sul versante letterario, Victor Hugo nel 1829 aveva pubblicato il *Cromwell* e in pittura, oltre al *Cromwell* di Delaroche ve ne fu uno di Delacroix e uno di Johannot. Sovente Cromwell era accostato nell'immaginario collettivo a Napoleone (tanto Delaroche, quanto Delacroix dipinsero un Napoleone, oltre che un Cromwell). In una lettera indirizzata alla sorella Pauline, il 15

---

<sup>65</sup> "Ma da tutte queste composizioni al *Cromwell*, per quanto difettose e biasimevoli esse siano, il distacco è immenso. Qui, in effetti, l'esecuzione pittorica non è solo mediocre, ma addirittura insufficiente. Almeno, nei precedenti quadri che abbiamo menzionato, Delaroche suppliva a ciò che gli manca con il ciarlatanismo della disposizione. Se egli non inventava realmente, [almeno] arrangiava; se non sapeva *rappresentare* le sue figure e i suoi attori, quanto meno li sapeva disporre. [...] Ma qui la sovrachieria è inammissibile. Occorre, innanzitutto, essere veri, di una verità franca e ardita, ma semplice, colta dall'autore, facile da comprendere e da trasmettere. Ora, fino a prova contraria, noi penseremo e diremo che il carattere di questa composizione è assolutamente inconcepibile. Dov'è la data? dov'è l'autenticità del fatto? noi non la troviamo"; *ivi*.

<sup>66</sup> "È in un'epoca tale e quale alla nostra, in un secolo in cui i destini dei re sono si sono trovati senza pesi nella bilancia dei grandi interessi del popolo che il quadro di Cromwell arriva, colpendo per tutta la sua alta moralità"; De Viel-Castel, H., "Cromwell par Delaroche", *L'Artiste*, t. 1, prima serie, p. 270.

agosto del 1815 Stendhal scrive “Si tu veux voir l’histoire de France écrite d’avance, lis les trois derniers volumes des Stuarts, de Hume, et la *Pologne* de Rulhière”<sup>67</sup>. Ma il folle pensiero di poter prevedere in Francia gli esiti politici che si approssimavano leggendo la storia della rivoluzione inglese fortunatamente non toccava tutti coloro che accostavano le due vicende. Alcuni, come a nostro parere Delaroche, si servivano semmai di questo accostamento per rappresentare gli eccessi compiuti nella storia inglese e trasformarli in uno spunto di riflessione. La critica che Planche mosse a Delaroche, ovvero di essersi *abbassato* al pubblico, probabilmente è fondata proprio sulla scelta di collegare le due rivoluzioni; accostamento ritenuto evidentemente una scelta populistica<sup>68</sup> o conservatrice. Ma il punto è che Delaroche aveva capito che, per poter esprimere qualcosa, avrebbe dovuto dipingere nella lingua dello spettatore. E dunque, quel realismo che a Planche sembrava mal riuscito, era invece, un realismo criticato, attraverso però le parole che lo spettatore avrebbe potuto comprendere e attraverso l’uso di una tematica che avrebbe dato risonanza al suo messaggio.

All’onta dell’inesattezza letterale si sarebbe poi aggiunta, per alcuni critici, l’altra vergognosa mistificazione, ovvero che il pensiero del pittore sembrava non poter emergere dalla scena rappresentata:

“Non seulement son Cromwell n’est pas vrai, non seulement il n’est pas vraisemblable; il est impossible. Je défie, en effet, qu’on devine et qu’on surprenne les sentiments et les pensées dont le peintre a voulu animer sa physionomie. Est-ce la joie, le dédain, le mépris, le remords, la crainte de l’avenir, le regret du passé, un soudain retour, une subite intelligence du néant de la grandeur? Espérance ou repentir?”

---

<sup>67</sup> “Se vuoi vedere la storia di Francia scritta in anticipo, leggi gli ultimi tre volumi degli *Stuarts* di Hume, e la *Pologne* di Rulhière”; Stendhal, *Correspondance*, Le Divan, Paris 1933-34, p. 348, t. iv

<sup>68</sup>Ecco per esempio come veniva descritto il primo impatto del quadro: “Le *Cromwell* de M. Delaroche, placé dans le grand salon carré près de la porte d’entrée, arrête tout d’abord le public, qui reste silencieux des heures entières, étonné des idées profondes et mélancoliques que ce tableau fait naître en lui” / “Il *Cromwell* di Delaroche, posto in un grande salone quadrato vicino la porta d’entrata, congela per primo il pubblico, che resta silenzioso delle ore intere, stupito dalle idee profonde e malinconiche che questo quadro fa nascere in lui”; De Viel-Castel, H., *op. cit.*, p. 270.

Je ne vois pas un trait du visage qui me révèle un seul de ces  
sentimens<sup>69</sup>"

Tutto era probabilmente legato proprio al concetto di *autenticità*, vissuta, da chi riteneva di poter leggere nel passato il futuro senza poterlo in alcun modo cambiare, come la riproposizione letterale dell'evento. E dunque in quest'ottica è facile capire l'irritazione di Planche che denunciava, appunto, l'inautenticità del quadro. È più probabile che l'accostamento letteralmente inautentico di Delaroche da cui Planche si sentiva profondamente offeso, andrebbe interpretato come un accostamento delle vicende non di tipo letterale e che dunque prendeva le distanze anche dalla visione di Stendhal (che viveva l'accostamento delle due vicende storiche in un'ottica della necessità) ma semmai, da guardare istruttivamente: guardare il passato per non ripetere gli stessi errori. E dunque, in questo senso, l'inesattezza storica diverrebbe più che altro una licenza poetica, attraverso cui esprimere più efficacemente un messaggio: se guardiamo al passato con l'ottica di non commettere gli stessi errori, ricercarne la precisione letterale ha poco senso, occorre focalizzarsi su ciò che di negativo si può evitare di ripetere, e quindi la visione artistica o filosofica del passato non ne cerca l'asettica verità, ma l'errore. Per cui, quell'*autenticità* che in Gustave Planche coincide con l'esattezza letterale, o l'attinenza maniacale al flusso di eventi, diventa in Delaroche la ricerca di ciò che ha senso cercare: ovvero ciò che è possibile cambiare, ciò su cui si può intervenire, il motivo che in principio ci aveva spinti a studiare la storia di Cromwell.

Nel 1833 Delaroche espose al *Salon* il suo celebre *Supplice de Jane Grey*<sup>70</sup>. Questa volta il pittore si dedicò con attenzione alla lettura delle fonti storiche sull'argomento ritratto, al fine di rappresentare la scena con un realismo storico inappuntabile. Il critico d'arte e pittore Landon, suo estimatore –come abbiamo visto– già dal 1824, definì il quadro *un*

---

<sup>69</sup> "Non solo il suo *Cromwell* non è vero, non solo non è verosimile; è impossibile. Sfido, in effetti, a indovinare ciò che si sorprende nei sentimenti e i pensieri di cui il pittore ha voluto animare la sua fisionomia. È gioia, sdegno, disprezzo, rimorso, paura del futuro, rimpianto del passato, una svolta improvvisa, una subitanea intuizione della vanità della grandezza? Speranza o pentimento? Io non vedo un tratto nel viso che mi rivela uno solo di questi sentimenti"; *ibid.*, p. 129.

<sup>70</sup> 246x297 cm (HxL)

*chef-d'œuvre*<sup>71</sup>. La scena ritratta è l'esecuzione di Lady Jane Grey (1537 – 1554), potenziale cospiratrice al trono di Maria I d'Inghilterra (di fatto era stata regina per nove giorni prima di quest'ultima). La storia dipinge un quadro di questa giovane come di una povera vittima dei giochi di potere nobiliari, spinta dai parenti a esercitare un diritto legittimo e impopolare che avrebbe con piacere evitato e poi condannata malvolentieri a morte dalla più popolare Maria “Il était impossible de donner plus de vérité, plus de pathétique à cette scène de résignation et de douleur que ne l'a fait M. Delaroche”<sup>72</sup>; i dettagli dell'immagine “sont d'une fidélité qui pénètre le spectateur”<sup>73</sup>. Che questa visione di Lady Jane Grey sia storicamente attendibile o meno, era poco importante; la giovane era divenuta un simbolo, un mito, il mito della regina dei nove giorni. E il ruolo dell'artista era, per Delaroche, di rappresentare –attraverso ciò che appare– ciò che può servire a riflettere sull'errore.

Il momento raffigurato è l'istantanea di un attimo che, dalle testimonianze note ai tempi di Delaroche sull'esecuzione in questione, aveva destato grande commozione nell'immaginario collettivo: la giovane, una volta bendata, non riusciva a individuare il punto esatto in cui appoggiare la testa per permettere il rituale e venne indirizzata dal decano accanto a lei. In questo quadro Delaroche –attraverso la dilatazione di un istante realmente trascorso nel susseguirsi storico (espediente dell'*attimo rallentato*)– riuscì, con un realismo storico e figurativo, a raggiungere un *pathos* in grado di colpire anche spettatori intellettualmente smaliziati e poco propensi a lasciarsi coinvolgere emotivamente dall'arte. Conferendo umanità alla scena, Delaroche acuisce la simpatizzazione con il personaggio e rappresenta l'errore. I personaggi sono tutti posti sullo stesso piano; la condannata appare innocente: vestita di bianco perché spogliata degli onori umani, rimane figurativamente nuda e meno imponente delle altre figure ancora cariche di artifici e –in quest'ottica, nell'ottica della legge umana– ingiustamente condannata. Da notare che l'effetto che la rende meno imponente rispetto agli altri personaggi non è legato a una alterazione delle proporzioni dei

---

<sup>71</sup> Landon, C. P., *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts*, Pillet, Paris 1834, p. 1.

<sup>72</sup> “Non sarebbe stato possibile conferire maggior veridicità, maggior pateticità a questa scena di rassegnazione e di dolore di come ha fatto Delaroche”; *ibid.*, p. 2.

<sup>73</sup> “sono d'una fedeltà che penetra lo spettatore”; *ibid.*, p. 3.

personaggi, ma riflette il punto di vista di chi verosimilmente sta assistendo alla scena. Il coinvolgimento emotivo dello spettatore induce dunque a riflettere sull'errore, commesso nella rivoluzione inglese quanto in quella francese, dietro l'etichetta della necessità e dietro la rassegnazione che ad essa consegue.

Come si ricava da questa breve digressione, fino al 1839, la ricerca estetica di Delaroche si configurava come la necessità di estendere la sublimazione intellettuale dello spettatore attraverso l'arte in un mondo che coinvolgeva sempre più attivamente masse di spettatori alla contemplazione artistica. Nel *trompe l'œil* realistico attento alla contingenza storica, si ravvisava allora la possibilità di ottenere quella garanzia di verità storica necessaria per entrare in contatto anche con lo spettatore del XIX secolo, di universalizzare dall'esempio piuttosto che razionalizzare da astrazioni non radicate nella realtà. Certamente un'estetica di questo tipo avrebbe tratto gran giovamento dalle testimonianze dagherrotipiche; la scelta di Arago, dunque, appare piuttosto sensata e razionale: Delaroche avrebbe di certo apprezzato uno strumento in grado di elaborare immagini così precise nella resa della realtà fenomenica da penetrare lo spettatore nella maniera più istintiva e immediata ricercata da Delaroche, che facilitasse il lavoro tecnico e non facesse più giudicare gli artisti principalmente sul parametro dell'apparenza, della forma, della competenza formale, ma che lasciasse a una macchina l'incombenza di registrare il passato, e all'artista quello di migliorare il futuro.

Eppure, qualcosa nel discorso di Delaroche non convinse del tutto Arago.

Leggendo la nota, il fisico colse nel pittore un entusiasmo eccessivo, o almeno non sufficientemente contenibile per essere reso noto; tuttavia non per questo ritenne di dover rinunciare alla preziosa testimonianza di un pittore tanto stimato. L'ostacolo era facilmente aggirabile: il fisico non falsificò il documento redatto dal pittore con integrazioni tendenziose: si limitò a non trascriverne tutti i più fini dettagli. Così, la versione integrale della nota di Delaroche rimase inedita fino al 1930, anno in cui fu pubblicata in fac-simile nel *Bulletin de la Société Française de Photographie et de Cinématographie*.



Nella nota che segue, le frasi in corsivo sono quelle riportate da Arago, tutte le altre furono invece sottoposte a censura.

Le osservazioni in corsivo divennero celebri perché furono ripetute anche durante la seduta 20 agosto 1839 e, in generale, pubblicate a spezzoni nei giornali dell'epoca<sup>74</sup>:

*Le procédé de M. Daguerre prouve par ses résultats qu'il satisfait complètement à toutes les exigences de l'Art et il porte si loin la perfection de certaines de ses conditions essentielles qu'il deviendra pour les peintres même les plus habiles, un sujet d'observation et d'études.* Les dessins obtenus par ce moyen sont remarquables en même temps par la perfection des détails que par la richesse et l'harmonie de l'ensemble. La nature y est reproduite non seulement avec vérité mais encore avec art. *La correction des lignes, la précision des formes y est aussi complète que possible et l'on y trouve en même temps un modelé large, énergique, et un ensemble aussi riche de ton que d'effet.* Les règles de la perspective aérienne y sont aussi scrupuleusement observées que celles de la perspective linéaire. La couleur y est traduite avec tant de vérité qu'on oublie son absence. *Le peintre trouvera donc dans ce procédé un moyen prompt de faire des collections d'études qu'il ne pourrait obtenir autrement qu'avec beaucoup de temps et de peine et d'une manière bien moins parfaite quel que fût d'ailleurs son talent.*

Lorsque ce moyen sera connu il ne sera plus permis de publier des vues inexactes, car il sera bien facile alors d'obtenir en quelques instants l'image la plus précise d'un endroit quelconque. Le graveur non seulement n'aura rien à redouter de l'emploi de ce procédé, mais encore il arrivera à en multiplier les résultats par les moyens de son art. Les études qu'il aura à graver seront pour lui du plus grand intérêt. Il verra avec quel art la nature y est rendue, la couleur est interprétée. Il admirera sans doute comment *le fini d'un précieux inimaginable ne trouble en rien la tranquillité des masses et ne nuit en aucune manière à l'effet général.*

*En résumé l'admirable découverte de M. Daguerre est un immense service rendu aux arts.*

Paul Delaroche<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> ad es. in *Le National* 20.08.1839, p. 2

È chiaro che tra la visione di Arago e quella di Delaroche c'è una grande differenza: Arago tenta di iscrivere l'invenzione entro la categoria del *progresso*; la macchina è semplicemente uno strumento per ottimizzare gli sforzi del pittore, non sostituisce l'uomo, lo alleggerisce del lavoro preparatorio che non costituisce quella che conseguentemente si indovina come la vera sostanza del lavoro artistico, ovvero la realizzazione finale della rappresentazione. La macchina evita al pittore di spendere il suo tempo nella realizzazione di quei meccanici studi preparatori di osservazione *in loco* della natura. In questo modo l'artista ottiene risultati più precisi in tempi più brevi negli schizzi preparatori. Il dagherrotipo, infatti, oltre che impiegare poco tempo per realizzare un'immagine, sembrava rappresentare più di ciò che era possibile o consueto vedere con l'occhio umano. Si trattava insomma di una "protesi" della vista, abile ad affilare la percezione umana dello spazio (con l'avanzamento tecnologico e la riduzione dei tempi di posa, vedremo l'acuirsi anche della percezione umana nel tempo); ma la capacità di rappresentare ciò che doveva essere visto rimaneva, e questo probabilmente Arago avrebbe voluto far emergere, ancora appannaggio dell'artista. Pertanto era assolutamente necessario eliminare la pericolosa asserzione del pittore secondo cui il dagherrotipo soddisfaceva *completamente tutte* le esigenze dell'arte. Il dagherrotipo per Arago non

---

<sup>75</sup> "Il procedimento di M. Daguerre, dimostra attraverso i suoi risultati, di soddisfare completamente tutte le esigenze dell'Arte, esso conduce talmente lontano la perfezione di certe sue condizioni essenziali che diventerà per i pittori, anche i più abili, un soggetto d'osservazione e di studio. I disegni ottenuti con questo strumento sono notevoli, allo stesso tempo, per la perfezione dei dettagli e per la ricchezza e l'armonia dell'insieme. La natura è ivi riprodotta non solamente con verità, ma anche con arte. La correzione delle linee, la precisione delle forme è ivi la più completa possibile e la troviamo, allo stesso tempo, un modello importante, energico e un insieme ricco sia di tono che d'effetto. Le regole della prospettiva aerea sono qui altrettanto scrupolosamente osservate di quelle della prospettiva lineare. Il colore è reso con talmente tanta verità che ne dimentichiamo l'assenza. Il pittore troverà dunque in questo procedimento un mezzo rapido per fare delle collezioni di studi che non avrebbe potuto ottenere altrimenti, se non con molto tempo e fatica e in una maniera molto meno completa, qualunque sia il suo talento. Quando questo metodo sarà conosciuto, non sarà più permesso pubblicare vedute inesatte, perché sarà molto facile ottenere in qualche istante l'immagine più precisa in assoluto di un qualunque luogo. L'incisore non soltanto non avrà nulla da temere dall'impiego di questo procedimento, ma potrà anzi accrescerne i risultati con l'impiego della sua arte. Gli studi che dovrà incidere saranno per lui del più grande interesse. Vedrà egli con quale arte la natura è resa, il colore è interpretato! Egli ammirerà senza dubbio come la finitezza, di una ricercatezza inimmaginabile, non disturba in nulla la tranquillità delle masse e non nuoce in alcun modo all'effetto generale. Riassumendo, l'ammirevole scoperta di M. Daguerre è un immenso servizio reso alle arti"; Delaroche, P., 1930 :115 – 116<sup>75</sup>.

soddisfaceva tutte le esigenze dell'arte, ma solo alcune esigenze dell'artista; ma la rappresentazione artistica spettava ancora all'uomo.

Come vedremo attraverso l'analisi della critica baudelairana alla fotografia, quella dell'inesorabile consunzione storica dell'arte era tra i motivi di apprensione che più decisamente inducevano al rifiuto concettuale dell'associazione arte/fotografia.

Della dichiarazione di Delaroche, ai fini della nostra trattazione ci interessano principalmente due aspetti. Il primo è la chiara presa d'atto della paura che certamente i pittori o gli incisori avrebbero provato per via della rilevante riduzione del lavoro che la rivoluzione avrebbe potuto comportare, e il conseguente tentativo di rassicurarli attribuendo al dagherrotipo soltanto un ruolo ancillare nei confronti dell'arte. Il secondo aspetto è il grande, in parte contraddittorio, entusiasmo di Delaroche, entusiasmo che sembra quasi tradire una più profonda consapevolezza sulla nuova acquisizione del mondo dell'arte: esso, con la fotografia, non assumeva semplicemente un nuovo strumento, come sosteneva Arago, ma un vero e proprio linguaggio artistico in seguito al quale non sarebbe più stato possibile dipingere come prima "Lorsque ce moyen sera connu il ne sera plus permis de publier des vues inexactes, car il sera bien facile alors d'obtenir en quelques instants l'image la plus précise d'un endroit quelconque". Il dagherrotipo avrebbe consentito all'artista l'ottimizzazione del lavoro preparatorio necessario alla visione dell'*esattezza letterale* del soggetto, permettendogli di concentrare la sua attenzione sul vero scopo dell'arte.

Proprio le parole riguardanti la rivoluzione artistica, il punto di non ritorno dell'arte, furono tuttavia taciute da Arago. Meglio non lasciare che si prevedesse questa conseguenza dell'applicazione dell'occhio della macchina al mondo dell'arte. Forse, abituare gli spettatori a un'esattezza realistica avrebbe contribuito a educare gli artisti a un uso sempre più consapevole del pericoloso, ma al contempo necessario per Arago (lo dimostra il ruolo primario che comunque il fisico continua ad attribuire all'uomo), strumento dell'inesattezza letterale; tuttavia era meglio che questa osservazione non raggiungesse chi doveva decidere se l'invenzione fosse degna della sovvenzione statale o meno. Sullo strumento dell'inesattezza letterale Delaroche aveva del resto

ampiamente riflettuto, soprattutto in seguito alle critiche ricevute per il *Cromwell*.

L'espressione "La nature y est reproduite non seulement avec vérité mais encore avec art" potrebbe oggi risultare ambigua. Delaroche, da un lato, oppone il piano della verità e quello dell'arte, dall'altro sembra poi riunirli nella fotografia. Tuttavia è improbabile che egli intenda qui affermare che le opere fotografiche siano già *in sé* capolavori d'arte. Più verosimilmente, il pittore intendeva sostenere che per spostare l'attenzione dello spettatore dall'esattezza letterale alla ricerca dell'errore nell'esattezza letterale, la "verità" con cui è riprodotta la natura permetterà ai pittori di studiare le fattezze dei soggetti con una ricchezza di dettagli quasi scientifica.

Quest'ipotesi interpretativa viene poi confermata dall'affermazione finale del pittore: le immagini ottenute, infatti, saranno soltanto un ottimo materiale di studio propedeutico all'atto creativo. Un atto creativo che evidentemente –secondo il pittore– non è ancora avvenuto al momento dello scatto.

Non è che Delaroche non avesse dunque colto le intenzioni di Arago; tuttavia la nota era destinata a divenire di dominio pubblico e avrebbe rischiato, nella sua versione integrale, di ritorcersi *di fatto* contro lo stesso Daguerre e in generale contro la diffusione della tecnologia; non perché Delaroche non avesse apprezzato adeguatamente le innovazioni apportate dal dagherrotipo in ambito artistico, ma perché le aveva manifestate in maniera eccessivamente esplicita. Arago, si premurò, pertanto a controllare l'entusiasmo del pittore.

Ciò che emerge con chiarezza da tutte le considerazioni sulla rappresentazione fotografica, compresa quella di Delaroche, è l'iniziale cecità cognitiva legata all'idea che la fotografia potesse autonomamente costituire una manifestazione artistica.

Nella concettualizzazione elaborata da Arago, oggi possiamo ravvisare alcune delle tendenze descrittive che segnarono il concetto di *fotografia* sin dagli esordi. Questa descrizione del dagherrotipo era ricca di quei "pregiudizi" –a loro volta derivanti dalle "ipotesi azzardate" e dalle "anticipazioni affrettate e premature"– che Francis Bacon attribuiva

all'interpretazione della natura operata dall'uomo<sup>76</sup>. Questa particolare congiuntura storica ci permette di osservare la nascita di alcuni pregiudizi sul fotografico. Abbiamo isolato, in questo magma di conoscenze errate prodotte dalla situazione, tre pregiudizi apparentemente oggi influenti sulla rappresentazione fotografica e li abbiamo chiamati: il pregiudizio del miracoloso; il pregiudizio dell'esattezza matematica; il pregiudizio della spersonalizzazione dello scatto. Tenteremo di mostrare, inoltre, l'uso pragmatico che -di essi- fece Arago.

### §1.2.2.a Il prodigio miracoloso

Nel 1839, un pregiudizio ampiamente diffuso dalla stampa associava la fotografia a una specie di prodigio miracoloso, una magia, un fenomeno inspiegabile d'origine all'immagine.

L'8 gennaio, sul *Journal des débats*, fu pubblicato un articolo il cui intento era quello di fornire un rendiconto sul discorso di Arago all'Académie<sup>77</sup>. Il giornalista -e del resto, come vedremo, anche i suoi colleghi- nella descrizione della nuova tecnologia rafforzò il nesso tra dagherrotipo e magia; lo chiamò "merveilleuse gravure"<sup>78</sup>, la *merveille* è un "phénomène inexplicable, surnaturel"<sup>79</sup>, si tratta di un' "espèce de miracle"<sup>80</sup> che certamente non può esimersi dall' "exciter vivement la curiosité"<sup>81</sup>, una curiosità esasperata inoltre dal rifiuto di Arago di "pénétrer le secret de l'auteur"<sup>82</sup>.

La spiegazione *magica* era naturalmente un derivato del mistero sulla natura del procedimento dagherrotipico e sarebbe ben presto scomparsa con la pubblicazione della procedura esatta per ottenere dagherrotipi. A essa consegue la difficoltà di inserire l'immagine ottenuta

---

<sup>76</sup> F. Bacone, *Novum organum*, I, 26 - 31.

<sup>77</sup> Seguirà la citazione di numerosi articoli le cui referenze sono talvolta lacunose a causa della consunzione dei giornali o dell'assenza delle stesse in fase di redazione. Per evitare confusione, gli articoli tratti dai giornali saranno citati in nota per esteso.

<sup>78</sup> "meravigliosa incisione"; [Anon], 'Sans titre', *Journal des débats*, p. 1, colonna 4, 8 janvier 1839, riprodotto anche in fac simile in Vié, G. 2009 :31

<sup>79</sup> "fenomeno inspiegabile, soprannaturale"; Petit Robert 2009:1579

<sup>80</sup> "specie di miracolo"; *ivi*.

<sup>81</sup> "eccitare vivamente la curiosità"; *ivi*.

<sup>82</sup> "penetrare il segreto dell'autore"; *ivi*.

in una delle categorie artistiche pre-esistenti: all'inizio essa è chiamata "dessin vrai"<sup>83</sup>, poi "merveilleuse gravure"<sup>84</sup>, per descrivere la quale occorre riferirsi a un' "aquatinta"<sup>85</sup>, infine la misteriosa immagine si trasforma in un' "espèce de miracle"<sup>86</sup>. Sovente l'ignoranza riguardo al funzionamento del dagherrotipo fu –dai giornalisti– ammessa, o tradita, o accusata: "M. Arago et M. Biot [...] ont renoncé à en définir les causes. [...] Nous avouons sans la moindre honte notre profonde ignorance [...]. Quant à l'explication des savans, elle tombe à la première vue"<sup>87</sup>. Spesso la curiosità per il mistero degenerò in irritazione:

Tel fait rapporté dans son état brut, pour ainsi dire, et privé des circonstances qui l'expliquent, aura un air de surnaturel et de miraculeux, dont la science est chargée de la dépouiller; c'est là qu'est la différence entre un fait scientifique et un fait mondain, si l'on peut s'exprimer ainsi; [...] pour exprimer notre pensée d'un mot, l'inconvénient de donner une serrure, sans donner en même temps la clef; c'est plus piquant, mais c'est moins selon l'esprit de la science<sup>88</sup>.

È interessante osservare la nozione di "scienza" che emerge dalle parole del giornalista; essa infatti ci mostra chiaramente quella ricerca di certezze assolute il cui obiettivo è l'eliminazione di ogni dubbio.

Inizialmente, a confondere il concetto di *fotografia* con un'aura di *miracoloso*, fu soprattutto il mistero dei primi mesi circa il disvelamento della tecnica daguerriana e la successiva riluttanza di Daguerre a esporre in pubblico i dettagli chimico- fisici di quanto avveniva nella camera oscura. In particolare, nel periodo compreso tra il 3 gennaio e il 19 agosto, il mistero del dagherrotipo alternativamente induceva i giornalisti

---

<sup>83</sup> "disegno vero"; *ivi*.

<sup>84</sup> "meravigliosa incisione"; *ivi*.

<sup>85</sup> "acquatinta"; *ivi*.

<sup>86</sup> "specie di miracolo"; *ivi*.

<sup>87</sup> "M. Arago et M. Biot [...] hanno rinunciato a definirne le cause. [...] Noi confessiamo, senza la minima vergogna, la nostra profonda ignoranza [...]. Quanto alla spiegazione degli studiosi, essa crolla ad un primo sguardo"; J. du Comm., 'Découverte de M. Daguerre', *Le Moniteur Universel*, 14.01.1839.

<sup>88</sup> A., 'Le Daguerreotype, par M. Daguerre, auteur du Diorama', *La Gazette de France*, 19.02.1839. "Tale fatto riportato al suo stato grezzo, per così dire, e privato delle circostanze che lo esplicano, avrà un che di soprannaturale e miracoloso, che la scienza è incaricata di mettere a nudo; è in questo che risiede la differenza tra un fatto scientifico e un fatto mondano, se possiamo esprimerci così; [...] per esprimere il nostro pensiero in una parola, l'inconveniente di dare una serratura, senza darne allo stesso tempo la chiave; è più piccante, ma è meno conforme allo spirito scientifico".

al sarcasmo, all'impazienza, talvolta (come abbiamo visto) essi accusarono l'Accademia delle Scienze di non agire come vorrebbe la scienza ma solo come pretende la mondanità; ma in un periodo di restaurazione della monarchia non era poi così sconveniente che il dagherrotipo apparisse più un oggetto mondano che un espediente scientifico.

Nessuno, anche i giornalisti più agguerriti nella condanna del mistero, poteva far a meno di esprimere la meraviglia, lo stupore di fronte al piccolo specchio magico: "M. Arago annonce que M. Daguerre, peintre du Diorama, vient de faire une découverte qui déconcerte les théories de la science"<sup>89</sup>; "le prodige s'opère à l'instant même, aussi prompt que la pensée, aussi rapide que le rayon du soleil qui va frapper"<sup>90</sup>; "voici assurément une découverte plus surprenante, plus merveilleuse que l'imprimerie"<sup>91</sup>. Ma anche dopo il disvelamento del mistero, il dagherrotipo non smise di essere associato al mondo della magia; l'acquisizione di una spiegazione scientifica, infatti, non riuscì a trasformare del tutto la meraviglia in semplice ammirazione, l'alone vagamente mistico da cui ebbe poi origine il definitivo disvelamento del segreto continuarono a condizionare il campo semantico con cui si caratterizzava la fotografia, anche se ormai al passato: "pendant longtemps elle a été entourée d'un mystère favorable à l'incrédulité ; mais l'admiration seule maintenant est permise. [...] Malgré ces restrictions la découverte est admirable, et on l'eût regardée autrefois comme un miracle ou comme un sortilège"<sup>92</sup>.

E del resto, la fotografia storicamente ha sempre sortito questo effetto di mistero, di magia e addirittura di pericolo in coloro che non ne

---

<sup>89</sup> [Anon.], 'Le daguerreotype. Découverte curieuse et importante', *Le National*, 09.01.1839; "M. Arago ha annunciato che M. Daguerre ha fatto una scoperta che sconvolge le teorie della scienza".

<sup>90</sup> Janin, J., 'Le daguerotype', *L'Artiste*, 28.01.1839, ripubblicato poi in versione non integrale in Janin, J., 'Le daguerotype', *Le Moniteur universel*, 04.02.1839; "il prodigio si verifica immediatamente, veloce come il pensiero, veloce come il raggio di sole che colpirà".

<sup>91</sup> A., 'Le Daguerreotype, par M. Daguerre, auteur du Diorama', *La Gazette de France*, 19.02.1839; "ecco qui certamente una scoperta più sorprendente, più meravigliosa della stampa".

<sup>92</sup> "per lungo tempo essa è stata circondata da un mistero che favoriva l'incrédulità, ma ora soltanto l'ammirazione è permessa. [...] Nonostante queste restrizioni, la scoperta è ammirevole, e l'abbiamo un tempo vista come un miracolo o come un incantesimo"; [Anon.], 'La photographie ou le daguerreotype', *Magasin Pittoresque*, pp. 374 - 376, Paris, A 7, 1839, p. 374.

conoscevano il meccanismo<sup>93</sup>. L'antropologo James Frazer ad esempio narra la vicenda di un esploratore che tentò di fotografare gli Eschimesi dello stretto di Bering in un villaggio sul basso fiume Yukon: pare che quando il capo del villaggio vide le immagini della sua gente sotto la coperta nera dell'apparecchio fotografico, allarmò immediatamente tutti gli altri avvertendoli che il fotografo possedeva tutte le loro ombre e questi, impauriti, scapparono nelle capanne. I Tepehuan del Messico temevano invece che il fotografo avesse la capacità di mangiare le loro anime quando lo avrebbe desiderato, dopo averli ritratti. O ancora, nel Bara (in Madagascar) gl'indigeni accusarono alcuni fotografi in esplorazione nel loro paese di voler vendere l'anima dei soggetti ritratti al loro ritorno in Francia. In alcuni villaggi del Sikkim gli abitanti credevano che fosse possibile esercitare incantesimi sul soggetto di una fotografia. Sempre Frazer riporta che alcuni abitanti della Scozia occidentale temevano che un ritratto fotografico potesse aver portato loro sfortuna e malattie<sup>94</sup>.

La magia della fotografia, e particolarmente del dagherrotipo, è quella di imprimere su un supporto una configurazione fenomenica come se fosse riflessa su uno specchio.

#### **§1.2.2.b L'esattezza matematica: la verità meravigliosa e il *trompe l'œil***

La magia delle nuove immagini era legata soprattutto alla loro esattezza; per saggiare infatti la velocità del procedimento, occorreva averlo utilizzato; quella della velocità d'esecuzione era la caratteristica che interessava principalmente gli utenti attivi del nuovo mezzo; a coinvolgere invece anche gli spettatori nell'innovazione era la precisione dei dettagli:

On admirait la prodigieuse finesse des détails si  
multipliés dont sont chargés les tableaux représentant les  
rues de Paris, et notamment la vue du pont Marie. Les plus

---

<sup>93</sup> Le teorie di Balzac e Huysmans non sono nominate in questa sede perché la tratteremo ampiamente più avanti.

<sup>94</sup> Frazer, J. G., 1973: 303 – 304



petites accidens du sol ou des bâtimens, les marchandises qui sont entassées sur la berge, les objets les plus délicats, les petits cailloux sous l'eau près du bord, et les différens degrés de transparence qu'ils donnent à l'eau, tout est reproduit avec une incroyable exactitude.

Mais l'étonnement redouble lorsque, en prenant la loupe, on découvre, principalement dans le feuillage des arbres, une immense quantité de détails d'une ténuité telle que la meilleure vue ne saurait les saisir à l'œil nu<sup>95</sup>.

L'immagine ottenuta è un "disegno si vrai"<sup>96</sup>, una "rappresentation si fidèle, avec toute la dégradation des teintes, la délicatesse des lignes et la rigoureuse exactitude des formes, de la perspective et des différens tons de la lumière"<sup>97</sup>. La caratteristica principale del dagherrotipo, caratteristica che sembra porre la maggiore distinzione tra la nuova tecnologia e le tradizionali tecniche di rappresentazione grafica è proprio l'esattezza con cui l'apparecchio rende il soggetto: "Figurez vous une glace qui, après avoir reçu voire image vous rend votre portrait, ineffaçable comme un tableau et bien plus ressemblant [...] Le *fac simile* est d'une fidélité irréprochable"<sup>98</sup>.

La bellezza di quella che si riteneva essere un'indiscutibile verità riflessa nel piccolo specchio magico nasceva proprio dall'assenza dell'intervento diretto della mano e del dominio assoluto dell'occhio umano, un'assenza che –si credeva– avrebbe finalmente permesso un'esattezza resistente a ogni interpretazione: "Ce n'est pas une gravure, c'est un miroir. Dans ce miroir magique, la nature se reflète dans toute sa vérité naïve et un peu triste; tous les grands monuments, tous les grands aspects, tous les beaux sites, tous les heureux paysages seront donc

---

<sup>95</sup> "Abbiamo ammirato la prodigiosa finezza di dettagli così accresciuti di cui sono cariche le tavole rappresentanti le vie di Parigi, e soprattutto la vista del ponte Marie. Le più piccole variazioni del sole o irregolarità degli edifici, le mercanzie che sono accatastate sulla riva, gli oggetti più delicati, i piccoli ciottoli sotto l'acqua vicino al bordo, e i differenti gradi di trasparenza che danno all'acqua, tutto è riprodotto con un'incredibile esattezza. Ma lo stupore raddoppia quando, prendendo la lente d'ingrandimento, scopriamo, principalmente tra le foglie degli alberi, un'immensa quantità di dettagli d'una tenuità tale che la migliore vista non potrebbe cogliere a occhio nudo"; [Anon.], 'Sans titre', *Le Moniteur Universel*, n°189, p. 1275, 08.07.1839.

<sup>96</sup> Cfr. nota 18; "disegno così vero".

<sup>97</sup> "rappresentazione così fedele, con tutte le gradazioni delle tinte, la delicatezza delle linee e la rigorosa esattezza delle forme, della prospettiva e dei differenti toni di luce"; *ivi*.

<sup>98</sup> "Figuratevi uno specchio che, dopo aver ricevuto la vostra immagine vi restituisce un ritratto, incancellabile come un dipinto e molto più somigliante [...]. Il *fac simile* è d'una fedeltà ineccepibile"; J. du Comm., "Découverte de M. Daguerre", *Le Moniteur Universel*, 14.01.1839.

reproduits désormais avec une vérité sans égale”<sup>99</sup>. La scrittura con la luce lascia l’uomo inerme nei confronti della realtà, i più minuziosi dettagli vengono resi con una finezza che ha dell’incredibile: “semblent l’ouvrage d’un artiste lilliputien”<sup>100</sup>;

A chaque tableau mis sous nos yeux, c’était une exclamation admirative. Quelle finesse de trait! quelle enfreinte du clair obscur! quelle délicatesse! quel fini! que cette étoffe est moelleuse! quelle saillie dans ces bas-reliefs et ces rondes bosses! Voici une Vénus accroupie, vue sous différens aspects: comme ces raccourcis sont rendus! c’est la statue elle-même, c’est un vrai trompe-l’œil. [...]. M. Daguerre nous met une loupe à la main. Alors nous apercevons les moindres plis d’une étoffe, les lignes invisibles à l’œil nu d’un paysage<sup>101</sup>.

E se la fotografia era semplicemente uno strumento per la riproduzione in *fac-simile* della realtà, ogni discostamento dall’agognato realismo dell’immagine, si configurava come un’imperfezione, mai come una possibilità artistica. Il *flou* ottenuto dal movimento, ad esempio, considerato oggi (quando volontario) una categoria dell’estetica fotografica a tutti gli effetti, una possibilità espressiva che anzi caratterizza questo *medium*, era nel 1839 solo un’imperfezione del procedimento; raramente era ricercato, come spesso invece avviene oggi, in maniera intenzionale dal fotografo.

In effetti, difficilmente il *flou* era una scelta dei fotografi: la maggior parte di essi nel XIX secolo, soprattutto nei venti anni successivi al 1839, riutilizzavano le placche in cui si fosse manifestato l’effetto *flou*, sperando

---

<sup>99</sup> “Non si tratta di un’incisione, si tratta di uno specchio. In questo specchio magico, la natura si riflette in tutta la sua verità semplice e un po’ triste; tutti i grandi monumenti, tutti i grandi aspetti, tutti i bei luoghi, tutti i lieti paesaggi saranno dunque riprodotti d’ora in avanti con una verità senza eguali”; [Anon.], ‘M. Daguerre’, *L’Artiste*, 14.07.1839.

<sup>100</sup> “sembrano l’opera di un artista lillipuziano”; [Anon.], ‘Dessins photogéniques. Procédé de M. Talbot pour fixer les images’, *Le National*, 22.08.1839.

<sup>101</sup> J. du Comm., ‘Découverte de M. Daguerre’, *Le Moniteur Universel*, 14.01.1839; “A ogni pannello posto sotto i nostri occhi, v’era un’esclamazione ammirativa. Che finezza del tratto! Che ripartizione del chiaroscuro! Che delicatezza! Che rifinitezza! Quanto è morbido questo tessuto! Che risalto in quei bassorilievi e in quelle protuberanze rotonde! Ecco una Venere accovacciata, vista sotto diversi aspetti: come sono resi questi scorci! È la statua stessa, è una vera illusione ottica [...]. M. Daguerre ci mette una lente d’ingrandimento in mano. A questo punto noi percepiamo le più piccole pieghe di una stoffa, le linee, invisibili a occhio nudo, di un paesaggio”.

di ottenere delle prove *migliori*, ovvero nitide<sup>102</sup>. Il *flo* generava immagini “confuses”<sup>103</sup>, in cui il movimento registrato si configurava soltanto come un elemento di disturbo in opposizione alla “*précision admirable*”<sup>104</sup> del resto dell’immagine.

Le mouvement est la limite et l’écueil de cette grande découverte, car il faut toujours que notre orgueil soit humilié en quelque point. L’homme qui marche, le quadrupède qui se meut, l’oiseau qui vole, le feuillage qui tremble, le nuage qui court, ne laissent qu’une trace confuse, qu’une traînée de la dimension de l’espace parcouru. Si l’impression de l’objet était subite, il n’y aurait pas un effet qui pût échapper à ce copiste fidèle ; mais quatre ou cinq minutes sont une durée qui ne permet pas à ce qui est mobile de se fixer d’une manière nette<sup>105</sup>.

Alcuni elementi caratteristici delle immagini fotografiche, già presenti nel 1839, sono oggi diventati strumenti fotografici a tutti gli effetti; ma allora, non costituendo libere scelte del fotografo, esse erano considerate *imperfezioni* dell’immagine: erano *inefficienze* tecnologiche.

Puis, dans les épreuves du Daguerreotype, les images se reproduisent sans leurs couleurs : on croirait voir des dessins à la manière noire, ou plutôt à la mine de plomb estompée ; ce ne sont pas des tableaux. [...]

Malgré ces restrictions la découverte est admirable<sup>106</sup>.

---

<sup>102</sup> Sull’imperfezione fotografica come possibile oggetto d’indagini estetiche cfr. Chéroux, C., 2009

<sup>103</sup> [Anon.], ‘Découverte faite par M. Daguerre’, da *Journal des Artistes*, 13 année, vol. I n°2, 13-01- 1839, p. 22 ; “confuse”.

<sup>104</sup> *Ivi*; “precisione ammirevole”.

<sup>105</sup> A., ‘Le Daguerreotype, par M. Daguerre, auteur du Diorama’, *La Gazette de France*, 19.02.1839; “ Il movimento è il limite e lo scoglio di questa grande scoperta, giacché occorre che il nostro orgoglio sia umiliato a un certo punto. L’uomo che cammina, il quadrupede che si muove, l’uccello che vola, il fogliame che trema, la nuvola che corre, non lasciano che una traccia confusa, che uno strascico della dimensione dello spazio percorso. Se l’impressione dell’oggetto era improvvisa, nessun effetto avrebbe potuto scappare a un copista così fedele; ma quattro o cinque minuti sono una durata che non permette a ciò che è mobile di fissarsi in modo netto”.

<sup>106</sup> “ Poi, nelle stampe del dagherrotipo, le immagini si riproducono senza i loro colori: sembra di vedere dei disegni alla maniera nera, o piuttosto alla mina di piombo sfocata; questi non sono dei dipinti. [...] Malgrado queste restrizioni, la scoperta è ammirevole”. La maniera nera (o mezzotinto) è una tecnica di incisione calcografica che permette di ritrarre gli oggetti in luce su un fondo scuro. La mina di piombo, invece, era un particolare tipo di matita, usata soprattutto su pergamena”; [Anon.], ‘La photographie ou le daguerreotype’, *Magasin Pittoresque*, pp. 374 – 376, Paris, A 7, 1839, p. 374.

### §1.2.2.c La personalizzazione dello scatto

Se per elaborare un'immagine fotografica non era necessaria alcuna competenza tecnica particolare; se il procedimento era veloce e potenzialmente alla portata di tutti ("il ne lui faut pour le reproduire que dix minutes ou un quart d'heure"<sup>107</sup>) e all'operatore non è più richiesta alcuna competenza tecnica o artistica particolare, perché è la natura stessa a proporsi con realismo nelle immagini ("C'est la lumière, en effet, la lumière qui forme l'image colorée dans la chambre noire, qui décalque en quelque sorte cette image, qui la reproduit en camayeu sur une planche recouverte d'un enduit particulier"<sup>108</sup>), allora si dovrà concludere che "c'est la lumière elle-même qui est l'artiste"<sup>109</sup>.

La "scrittura *con* la luce" si trasforma facilmente nell'immaginario impreparato dei primi osservatori della nuova tecnologia in una "scrittura *della* luce".

Le daguerréotype ne comporte pas une seule manipulation qui ne soit à la portée de tout le monde ; il ne suppose aucune connaissance du dessin ; il n'exige aucune dextérité manuelle. En se conformant de point en point à des prescriptions très-simples et très- peu nombreuses, il n'est personne qui ne doive réussir certainement et aussi bien que M. Daguerre lui même<sup>110</sup>.

In questo modo, al genio artistico sembrava preclusa ogni possibilità di partecipare attivamente al processo di produzione dell'immagine fotografica: se l'opera ottenuta è indipendente dal soggetto

---

<sup>107</sup> Cfr. nota 18; "non occorre per riprodurla che dieci minuti o un quarto d'ora".

<sup>108</sup> "È la luce, in effetti, la luce che forma l'immagine colorata nella camera nera, che ricalca in qualche modo questa immagine, che la riproduce in chiaroscuro su una tavola ricoperta di un rivestimento particolare"; Roulin, F., 'Fixation des images dans la chambre noire par la seule action de la lumière', *Le Temps*, 09.01.1839

<sup>109</sup> "è la luce stessa che si fa artista"; A., 'Le Daguerreotype, par M. Daguerre, auteur du Diorama', *La Gazette de France*, 19.02.1839.

<sup>110</sup> "Il dagherrotipo non comporta una sola manipolazione che non sia alla portata di tutti; esso non presuppone alcuna conoscenza del disegno; esso non esige alcuna destrezza manuale. Conformandosi un passo alla volta a delle prescrizioni molto semplici e molto poco numerose, non c'è persona che non possa certamente non riuscirvi bene come M. Daguerre stesso". Sono parole pronunciate da Arago il 3 luglio e poi ristampate su moltissimi giornali cfr. ad esempio "[Anon.], 'Académie des sciences. Séance du 19 août. Le daguerréotype', *Le Moniteur Universel*, 31.08.1839

che l'ha prodotta, quest'ultimo ne è l'autore o è soltanto un operatore passivo? Avrebbe un dagherrotipista potuto trasmettere un messaggio attraverso la sua immagine? Forse questa volta la *parola* passava in mano alla natura?

Naturalmente il vizio di fondo in questo ragionamento è proprio da ricercare nei presupposti: ben presto si scoprì che l'abilità di chi materialmente scattava la fotografia era determinante. Tuttavia, inizialmente, la facilità con cui si ottenevano immagini nitide e ben leggibili fu interpretata come una limitazione nella libertà d'espressione. Se la fotografia non richiede alcuna competenza artistica, alcuna competenza tecnica, alcuna competenza chimica, è semplicemente una tecnologia da fruire passivamente, uno strumento con cui produrre schizzi preparatori al disegno artistico, o ricordi di viaggi, o strumenti per un'osservazione della realtà naturale che sia lenta e consapevole.

La fotografia è uno *strumento*; uno strumento utile, ma non certo pregiato, né nobile, è un volgare prodotto dell'industria, un prodotto che permette agli artisti di dipingere come i profani del mestiere, uno strumento che permette, con il minimo sforzo, di raggiungere risultati che gli artisti non raggiungerebbero in dieci anni con lunghe ore di faticoso studio.

L'autore di un articolo che abbiamo già citato sintetizza molto bene la questione:

Mais, dit on, l'art va se vulgariser. Tout le monde pouvant être dessinateur en se servant de la lumière e, tout le monde se fera peintre, sculpteur, graveur, etc., car on aura surmonté la plus grande difficulté de toute imitation. On sera inondé de tableaux, puisque chacun pourra en faire. Les dessins, les gravures, les lithographies perdront tout leur prix ; la peinture elle-même sera avilie. Tout homme pourra exécuter seul son portrait à des milliers d'exemplaires ; il ne lui faudra plus qu'un coloriste, et peut-être arrivera-t-on à obtenir la représentation des objets avec leurs couleurs et leurs teintes : On ne sera plus artiste, mais ouvrier<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> “ Ma, si dice, l'arte si volgarizzerà. Tutti potranno essere disegnatori servendosi della luce e, tutti diventeranno pittori, scultori, incisori, etc, perché sarà stata sormontata la più grande difficoltà di ogni imitazione. Saremo inondati di immagini, dal momento che ognuno potrà produrne. I disegni, le incisioni, le litografie perderanno tutti il loro valore; la pittura stessa sarà degradata. Tutti gli uomini potranno eseguire soli il loro ritratto in migliaia di esemplari; non

La risposta che l'autore propone nel resto dell'articolo è che occorre superare le barriere poste dagli interessi isolati delle singole categorie di artisti: in realtà la fotografia sarà per l'arte un nuovo impulso, essa depurerà il sentimento del bello, e affinerà il gusto. Essa farà tutto ciò senza con questo sottrarre spazio al genio, all'invenzione, all'abilità o al talento perché tutto ciò che è in movimento sfugge al dagherrotipo. La fotografia sarà dunque un semplice perfezionamento dell'arte, perché in sé non è perfetta, non immortala tutto con precisione, non riesce a cogliere la realtà come fa il pennello, ma può essere per esso uno strumento di supporto.

Le procédé nouveau perfectionnera l'art; il lui donnera une nouvelle impulsion, mais il ne détruira pas et ne rendra pas plus vulgaire que la grande concurrence d'artistes qui a surgi depuis un demi- siècle. La jouissance que nous attachons à tout ce qui est imitation s'étendra à tous les rangs noble et plus pure<sup>112</sup>.

Se, come abbiamo visto per esempio con le aspre critiche mosse a *Cromwell* di Delaroche, ogni singolo artista era attentamente osservato e minuziosamente criticato per ogni dettaglio delle sue rappresentazioni (dalla scelta della composizione, alla tematica ritratta, all'uso del colore, etc...), e il controllo sulla rappresentazione artistica era molto attento, cosa sarebbe successo se a tutti fosse stata offerta la possibilità di creare immagini con un forte impatto realistico? Moltiplicando il numero di immagini presenti nel mondo cosa sarebbe successo? Come fronteggiare l'impatto culturale dell'imminente rivoluzione?

La riflessione che dalla spersonalizzazione dello scatto induce il giornalista a contrapporre la fotografia a 'tous les rangs noble et plus pure' produce una contrapposizione che, come vedremo, in fondo, non farà che riproporre l'equazione "arti nobili" vs "fotografia" = "prodotto

---

ocorrerà che un colorista, e può anche darsi che si arriverà a ottenere la rappresentazione degli oggetti con i loro colori e le loro tinte: non si sarà più artisti, ma operai"; A., 'Le Daguerreotype, par M. Daguerre, auteur du Diorama', *La Gazette de France*, 19.02.1839.

<sup>112</sup> "Il nuovo procedimento perfezionerà l'arte; le darà un nuovo impulso, ma non distruggerà e non renderà più volgare la grande concorrenza degli artisti che è sorta da mezzo secolo. Il piacere che noi attribuiamo a tutto ciò che è imitazione si estenderà a tutte le classi nobili e più pure"; *ivi*.

dell'*esprit* umano" vs "prodotto dell'industria": la fotografia è un'arte borghese, figlia del progresso industriale e di un mondo che si velocizza in maniera esponenziale, un mondo incompatibile con quello artistico, in cui non sembra esserci spazio per quel *labor limae* tipico dell'esperienza artistica più tradizionale.

Sebbene nel 1839 fosse ancora impossibile prevedere l'irruenza della tempesta che stava per scatenarsi nel mondo dell'arte, ben presto fu evidente a pittori e incisori il potenziale rischio economico che la fotografia avrebbe potuto comportare.

Del resto, non era la prima volta che, nella storia, una moda "passeggera" correva il rischio danneggiare economicamente intere classi artistiche: sul finire del XIII secolo, ad esempio, a Firenze molti personaggi illustri ingaggiarono, per farsi ritrarre, i cosiddetti 'ceraiuoli', ovvero scultori che eseguivano ritratti in cera lavorando direttamente sul modello e ottenendo, in questo modo, una verosimiglianza all'epoca senza pari<sup>113</sup>. I pittori contrastarono questa moda sostenendo la superiorità della loro arte e, nel 1786, si giunse addirittura a distruggere le circa seicento statue ottenute con questo procedimento raccolte nella chiesa fiorentina della Vergine della Santissima Annunziata<sup>114</sup>.

All'epoca del pieno fermento industriale, probabilmente, non poteva esserci, per gli artisti *tradizionali*, arma più ovvia dell'allarmismo provocato dalla volgarizzazione dell'arte a opera del progresso. Ben presto, a partire proprio dagli artisti, si diffuse la dicotomia semantica tra fotografia e arte, alla quale corrispondeva in equazione un'altra dicotomia, più pericolosa: quella tra prodotto della macchina e prodotto dell'*esprit* umano. Sebbene nel 1839, gran parte della stampa sostenesse la causa dei fotografi, le paure degli artisti al riguardo erano già piuttosto diffuse e conosciute su ampia scala e talvolta i giornalisti tentavano di rispondere a questi appelli, come abbiamo visto nella citazione precedente.

In questa prospettiva, i fotografi furono talvolta considerati, già dal 1839, alla stregua di scansafatiche che producono industrialmente un po' di genio finto "Il serait si commode de se dispenser du travail et des laborieuses études qui font l'artiste, et de pouvoir acheter un peu de

---

<sup>113</sup> cfr. Saint Girons, B., 2010: 119

<sup>114</sup> *ibid.*, pp. 118 - 119

génie à prix d'argent!"<sup>115</sup>: già nel 1839 è attestata l'idea che la fotografia fosse un'arte *finta*, scadente, volgare, utile, che non avrebbe mai potuto dare origine a un autentico linguaggio artistico. Già nel 1839 cominciava a radicarsi una dicotomia che presto avrebbe riscontrato ampio seguito tra gli artisti: quella che contrapponeva l'arte volgare e inautentica a quella nobile e autentica. Tuttavia, come abbiamo visto nel caso di Gustave Planche, il concetto di *autenticità* era, nel contesto considerato uno dei più equivoci.

### §1.3 La categorizzazione sociale della fotografia

Man mano che i procedimenti per ottenere le fotografie divenivano più chiari e che aumentava il numero degli utilizzatori, la riflessione sulla rappresentazione fotografica si sviluppava e si faceva sempre più complessa. Se volessimo convenzionalmente individuare un evento più significativo di altri per l'avvio del dibattito, indicheremmo la pubblicazione, su *Le Technologiste*, di un articolo di Blanquart Evrard in cui il fotografo rese noto il procedimento necessario a ottenere una buona stampa su carta. L'articolo non aggiungeva grandi modifiche al procedimento, ma l'innovazione rispetto a quelli già usciti sull'argomento era la sua estrema chiarezza.

Ciò che ci interessa –al momento– porre in evidenza sono le conseguenze che gli avvenimenti storici ebbero sul mondo artistico. Vedremo, infatti, in questi anni nascere le prime riviste e associazioni di intellettuali orientate ad analizzare le varie tecniche di rappresentazione fotografica, a favorire l'avanzamento tecnologico del *medium* attraverso la socializzazione dei procedimenti, a discuterne gli usi sociali. Di contro, parallelamente, osserveremo –con un percorso storico basato sull'esame diretto di documenti d'archivio poco noti– il ruolo che l'apparato statale riservava alla fotografia alle *Expositions*. La difficoltà denunciata da Barthes di classificare la fotografia entro le vecchie categorie, infatti, segnò l'Ottocento in maniera molto significativa. Ripercorreremo dunque

---

<sup>115</sup> [Anon.], 'Feuilleton du Journal des Débats', *Journal des Débats*, 20.08.1839; " Sarebbe così comodo fare a meno del lavoro e dei laboriosi studi che fanno gli artisti, e poter comprare un po' di genio con i soldi"



le tappe storiche verso l'ingresso della fotografia nel mondo del museo: il rifiuto delle opere di Gustave Le Gray all'*Exposition des produits de l'Industrie* del 1849; *L'Exposition Universelle de Paris* del 1855 e, infine, *L'Exposition des Beaux Arts* del 1859.

### §1.3.1 Un cambiamento nel mondo dell'arte

Francis Wey può essere considerato uno dei primi critici della fotografia. Se ne interessò sin dagli esordi e i suoi articoli oggi assumono grande rilevanza estetica. Egli era un entusiasta sostenitore del medium, le sue riflessioni molto articolate e attestano una visione complessa dello strumento. Egli fu uno dei primi a costruire un discorso critico sui cambiamenti che la fotografia avrebbe portato al mondo dell'arte. Sull'argomento il suo scritto più importante è "De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts"<sup>116</sup>, la cui seconda parte uscì nel numero successivo dello stesso giornale<sup>117</sup>. In esso, Francis Wey esordisce raccontando come la commissione de *l'Exposition* del 1850 rifiutasse nove fotografie di Gustave Le Gray. Accettate da una prima commissione e collocate nella sezione "litografie", le nove foto furono poi bocciate da una seconda commissione: "Les premiers juges les avaient considérés comme œuvres d'art; les seconds les ont classés parmi les produits de la science"<sup>118</sup>; è così che Wey coglie poi l'occasione per riflettere sull'ontologia fotografica e sui cambiamenti ch'essa avrebbe apportato nel mondo dell'arte.

Anche se si basa su un procedimento chimico-meccanico, è innegabile che la fotografia eserciti sul mondo dell'arte un'influenza consistente. Essa è insuperabile sul piano della riproduzione, e ciò si ripercuote nell'ambito dell'estetica, ma non in senso negativo: "l'esthétique pure n'a rien à perdre à celle épreuve; elle ne peut qu'y gagner en hardiesse, en expérience"<sup>119</sup>. A essere danneggiati da questa

---

<sup>116</sup> *La Lumière*, 09.02.1851

<sup>117</sup> *La Lumière*, 16.02.1851

<sup>118</sup> "I primi giudici le avevano considerate alla stregua di opere d'arte; i secondi le hanno classificate tra i prodotti della scienza". Wey, F., 'De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts', *La Lumière*, 9 févr. 1851, p. 2, (n° 1).

<sup>119</sup> "l'estetica pura non ha nulla da perdere da questa prova; essa non ha che da guadagnare in audacia, in esperienza" (*ivi*)

nuova pratica saranno i copisti, riproduttori manuali e sterili di ciò che rappresentano sulla tela: il loro medesimo lavoro sarà ora svolto in maniera impeccabile, economica e velocissima dalla macchina. A questa rivoluzione, che sarà “lente, profonde, et salutare comme toutes les révolutions vraiment dignes de ce titre<sup>120</sup>” resisteranno economicamente soltanto gli artisti originali, in grado di dare un tocco di personalità alle loro opere.

La differenza fondamentale tra gli artisti e i *meccanici*<sup>121</sup> sarà l’attitudine interpretativa, fondamentale nei primi, assente nei secondi: “La photographie traduit à merveille: pour la surpasser il faudra traduire et *interpréter*”<sup>122</sup>. Pertanto tutti, gli artisti e i mestieranti, si interfaceranno con un ottimo strumento per imparare a tradurre in maniera egregia, che permetterà loro di studiare il soggetto direttamente sulle fotografie; ma se i primi ne trarranno giovamento perché potranno concentrare la loro attenzione sull’interpretazione, i secondi ne saranno danneggiati perché non saranno in grado di offrire nulla di più rispetto alla tecnologia.

Per Francis Wey la fotografia non è idonea all’interpretazione, questo compito resta appannaggio dell’artista che ne fa uso. Non c’è intelligenza nel procedimento eliografico “L’héliographie ne peut aller au delà de son modèle: c’est un fidèle agent, ce n’est pas une intelligence”<sup>123</sup>, tuttavia, il gusto del fotografo influisce in maniera consistente nella qualità della fotografia ottenuta:

“les épreuves obtenues par des artistes sont supérieures à celles des erudits. Les premiers choisent mieux leurs sujets, recherchent avec succès des effets dont ils ont le sentiment inné, et l’influence de *l’individu* est assez perceptible pour que les amateurs-experts, à la vue d’une planche sur papier”<sup>124</sup>.

---

<sup>120</sup> “lenta, profonda e salutare come tutte le rivoluzioni degne di tale nome”; *ivi*.

<sup>121</sup> Wey li chiama “Les gens de métier, les mécaniques”; *ivi*

<sup>122</sup> “La fotografia traduce a meraviglia: per superarla occorrerà tradurre e *interpretare*”; *ivi* (corsivo dell’autore).

<sup>123</sup> “L’eliografia non può andare al di là del suo modello: è un agente fedele, non è un intelligenza”; *ibid.*, p. 5.

<sup>124</sup> “Le prove ottenute dagli artisti sono superiori a quelle degli eruditi. I primi scelgono meglio i loro soggetti, ricercano con successo gli effetti di cui hanno un sentimento innato, e l’influenza dell’*individuo* è abbastanza percepibili per gli amanti- esperti, alla vista di una scena su carta”; *ivi*.

Occorre porre attenzione a queste affermazioni, perché F. Wey non sta dicendo che non occorre intelligenza per scattare una buona fotografia, anzi, sta sostenendo che il procedimento fotografico non è un meccanismo intelligente, ma che, nonostante l'automazione, esso lascia trasparire in parte la personalità del fotografo, il suo gusto, il sentimento.

Per Wey, dunque, la fotografia non è uno strumento interpretativo, ma è possibile distinguere i fotografi di gusto, dotati di sensibilità artistiche, dai fotografi soltanto eruditi. Tuttavia l'ambito di applicazione privilegiato del medium è senza dubbio la riproduzione plastica. In questo ambito perfino la fotografia più mediocre sarà preferibile alla migliore incisione. Proprio per questa qualità essa rivoluzionerà il mondo dell'arte, favorendo l'*interpretazione*<sup>125</sup>.

Nei mesi successivi Wey continuerà a sviluppare la sua teoria, portandola alle estreme conseguenze:

A notre sens, l'héliographie aura pour but définitif de faire ressortir plus éclatant et plus senti le côté idéal de l'art, en s'emparant de tout ce qui est du ressort de la réalité sèche et crue. La photographie contraindra l'artiste à s'élever au-dessus de la copie mécanique des objets, elle déclassera ce qui ne va pas plus haut, elle anéantira ce qui ne possède qu'un semblant d'idéal, ou ce qui se limite aux bornes étroites de la géométrie, de la perspective et de l'épure mathématique<sup>126</sup>.

Ma Wey non era l'unico a pensare che il mondo dell'arte stava cambiando e che si sarebbe dovuto riorganizzare per effetto della fotografia. Il pittore Étienne- Jean Delécluze (1781 – 1863), ad esempio, nel commentare l'esposizione del 1850 pone la questione del linguaggio fotografico in primo piano, sostenendo l'inutilità degli sforzi dei pittori di inseguire un naturalismo pedissequo, facilmente perseguibile ormai con

---

<sup>125</sup> Wey, F., 'De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts', *La Lumière*, 16.02.1851, n°3, p. 7  
<sup>126</sup> "A nostro parere, l'eliografia avrà come scopo definitivo di far risaltare, più eclatante e più sentito, l'aspetto ideale dell'arte, impadronendosi di tutto ciò che è dominio della realtà secca e cruda. La fotografia costringerà l'artista a elevarsi al di sopra della copia meccanica degli oggetti, essa declasserà ciò che non la supera, essa annienterà ciò che non possiede nient'altro che un semblante di ideale, o ciò che si limita agli stretti confini della geometria, della prospettiva e del disegno matematico" Wey, F., "Du Naturalisme dans l'art", *La Lumière*, 30.03.1851 n° 8 e n°9 06.04.1851; la citazione è tratta dal n° 9, p. 34.

la macchina (“ils doivent tous savoir que désormais ce serait perdre follement du temps et de l’argent que d’employer la main de l’homme le plus habile à reproduire par le dessin les vues et la représentation de pays, de villes, d’édifices, de statues, etc”)<sup>127</sup> e predicando la morte imminente dell’incisione e di tutte le altre tecniche artistiche tendenti alla mera riproduzione.

### **§1.3.2 La *Société Héliographique* e la *Société Française de Photographie***

Nel 1851 fu fondata a Parigi la *Société Héliographique*. Si trattava di una società ufficiale, ma che si dichiarava di carattere informale, di spirito illuminista e democratico che “peut être classée entre les sociétés savantes et les sociétés d’amis”<sup>128</sup>. Lo scopo della società era sollecitare i perfezionamenti della fotografia e a quest’assunto s’ispirava il primo articolo dello statuto societario. I membri si riunivano due volte al mese per scambiarsi informazioni sui procedimenti adoperati e sulle miglierie apportate. Alla prima riunione parteciparono esponenti molto importanti del mondo politico, di quello artistico e di quello scientifico<sup>129</sup>. A

---

<sup>127</sup> “Tutti devono sapere che ormai impiegare la mano dell’uomo più abile a riprodurre attraverso il disegno le viste e le rappresentazioni dei paesi, delle città, degli edifici, delle statue, etc... sarà solo una perdita di tempo”; Delécluze, E. J., “Feuilleton du Journal des Débats du 21 mars 1851. Exposition de 1850 (Seprième article). Portraits: MM. Lehmann, Faivre-Duffer, Amaury- Duval, H. Flandrin, Jalabert, Pèrignon, H. Scheffer, Courbet, Dubufe, Vidal, H. Vernet”, *Journal des Débats*, 21.03.1851, p. 1.

<sup>128</sup> “può essere considerata una via di mezzo tra le società di studiosi e quelle di amici”; Ziegler, “Des Sociétés en général et de la Société Héliographique en particulier”, *La Lumière*, 9 févr. 1851.

<sup>129</sup> Il già citato impiegato governativo e fotografo Hippolyte Bayard; il fisico Alexandre-Edmond Becquerel (1820 - 1891), celebre per i suoi studi sulla luce; F. M. Benjamin Delessert (1817 - 1868), politico, molto attento ai rapporti tra arte e scienze, appassionato di fotografia; il fotografo J. L. M. Eugène Durieu (1800 - 1874); il fotografo T. J. B. A. Mestral, detto O. Mestral (1812 - 1884); lo studioso M. B. R. de Montfort; Léon E. S. J. De Laborde (1807 - 1869), che si occupava della conservazione di oggetti d’arte al Louvre ed era direttore degli archivi dell’Impero; C. F. A. Niépce de Saint Victor (1805 - 1870), capitano della guardia municipale di Parigi e fotografo, già ai tempi conosciuto soprattutto per i suoi esperimenti su vetro e per quelli sulla fissazione del colore, era figlio di un cugino di Nicephore Niépce; il pittore, ceramista e fotografo Jules C. Ziegler (1804 - 1856), allievo del pittore Dominique Ingres e, più tardi, di Bayard; il fotografo Olympe C. A. A. Aguado (1827 - 1894); il fotografo ed editore francese Hippolyte Arnoux; l’artista J. N. Hippolyte Aussandon (1836 - ?); il pittore e fotografo Édouard Baldus (1813 - 1889); lo scultore Jean-Auguste Barre (1811 - 1896); Champleury, (1820 - 1889), che fu un critico d’arte e scrittore, sostenne il movimento Realista sia in pittura che in letteratura; l’ottico Charles L. Chevalier (1804 - 1859); il fotografo Jean Cousin; il pittore Eugène Delacroix (1798 - 1863); il fotografo e litografo Émile Desmays (1812 - 1882); il fotografo François-Alphonse Fortier (1825 - 1882); il già citato Gustave Le Gray; lo storico e politico Joseph O. B. de Cléron, conte d’Haussonville (1809 - 1884); l’architetto Hector Horeau (1801 - 1872); l’attore Frédérick Lemaître (1800 - 1876); il pittore e fotografo Henri Le Secq (1818 - 1882); l’ottico e dagherrotipista N. M. P. Lerebours (1807 - 1873); Aug. Leisse; il pittore

presiederla fu il barone Jean Baptiste Louis Gros (1793 – 1870), si occupava di politica internazionale ad alti livelli (nel 1852 sarà nominato ambasciatore francese a Londra) e fu anche uno dei primi dagherrotipisti. Il suo lavoro, infatti, gli permise di produrre collezioni di paesaggi molto importanti.

La società si serviva di un organo di stampa, il primo periodico dedicato esclusivamente alla fotografia<sup>130</sup>: *La Lumière*. In esso, i membri della *Société Héliographique* davano notizia dei progressi della stampa fotografica, pubblicavano i verbali delle riunioni, oltre ad articoli e saggi di critica fotografica. Ogni numero proponeva poi un documento storico sulla nascita della fotografia. Il giornale rimase attivo dal gennaio 1851 al 1867, con una pausa di più di un anno iniziata a ottobre del 1851.

Francis Wey, nel descrivere il periodico, fa cenno alla sua doppia natura: artistica e al contempo scientifica, proprio come l'eliografia. Il riavvicinamento di questi due ambiti avrà certamente ripercussioni importanti nel dibattito sul fenomeno fotografico.

Par son caractère, par la diversité de son rôle et de ses moyens d'action, l'héliographie, point de jonction entre la science et l'art, imprime à un journal spécial une double physionomie. Principalement consacré aux progrès de l'héliographie, le journal *La Lumière*, puisant des ressources multipliées et dans le domaine scientifique, et dans celui des beaux- arts, rapprochera des éléments jusqu'alors l'un à l'autre étrangers, et découvrira, de jour en jour, des relations inaperçues entre les ramifications les plus opposées de l'intelligence humaine<sup>131</sup>.

---

e critico d'arte Frédéric B. de Mercey (1805 – 1860); un membro dell'importante famiglia Montesquiou; Jules principe di Montléart (1787 – 1865); il militare A. M. Peccarère; M. Du Ponceau; il chimico M. Puech, esperto del procedimento fotografico al collodio; il professore di scienze fisiche e matematiche D. Puille d'Amiens; il chimico e fisico Henri- Victor Regnault (1810 – 1878); il dottor Schlumberger, impegnato nelle applicazioni della chimica al colore fotografico; l'allievo di Bayard, François- Auguste Renard; il già citato Francis Wey e Joseph Vigier (1821 – 1894), fotografo allievo di Gustave Le Gray e nipote del procuratore al parlamento Pierre Vigier.

<sup>130</sup> In Francia fu il primo periodico dedicato interamente alla fotografia, ma a New York era già stato pubblicato nel 1850 il *The Daguerrian Journal*, un periodico per fotografi.

<sup>131</sup> Wey, F., "Exposé sommaire de but et des principaux éléments du journal", *La Lumière*, 09.03.1851, p. 1. "Per il suo carattere, per la diversità del suo ruolo e dei suoi mezzi d'azione, l'eliografia, punto di giunzione tra la scienza e l'arte, imprime a un giornale speciale una doppia fisionomia. Principalmente consacrato ai progressi dell'eliografia, il giornale *La Lumière*, raccogliendo le risorse moltiplicatesi sia nel dominio scientifico, sia in quello delle belle arti, riavvicinerà elementi fino ad allora estranei gli uni agli altri, e riscoprirà, di giorno in giorno, le relazioni inosservate tra le ramificazioni più disparate dell'intelligenza umana"

Sempre nello stesso articolo Francis Wey dunque distingue, all'interno del periodico, una componente didattica (*Partie didactique*) e una componente letteraria (*Partie littéraire*); la prima finalizzata alla socializzazione dei progressi delle tecniche fotografiche a livello chimico, ottico, meccanico; la seconda, invece, a indagare il medium da un punto di vista artistico, a osservarne l'influenza sul mondo dell'arte, a commentare le fotografie dei membri della società, etc... .

La *Société Héliographique* contribuì enormemente a rafforzare la coesione tra i fotografi, gli appassionati di fotografia, i chimici, gli ottici. La società favoriva infatti il confronto non solo tra diversi procedimenti tecnologici, ma anche tra questioni più specificamente estetiche e artistiche.

Nel 1854 la maggior parte degli aderenti alla *Société Héliographique* si iscrisse alla *Société Française de Photographie*, che aveva gli stessi intenti ma uno statuto societario più articolato e interessi più marcatamente pratici. L'importanza della *Société Française de Photographie* crebbe molto rapidamente, passando dai 115 membri del gennaio 1855, di cui 14 membri del comitato organizzativo e il presidente Durieu, ai 181 del dicembre dello stesso anno, di cui 15 membri del comitato amministrativo e il presidente Regnault (che a sua volta era stato membro della *Société Héliographique*)<sup>132</sup>.

### **§ 1.3.3 La fotografia all' "Exposition des produits de l'Industrie"**

Nel 1849 Gustave Le Gray presentò alcune delle sue opere fotografiche all' *Exposition des produits de l'Industrie*. La mostra rispondeva a una giuria centrale, organizzata in dieci commissioni, ciascuna delle quali era a sua volta incaricata di giudicare prodotti classificati per sezioni.

La fotografia fu giudicata dalla commissione "Beaux- Arts", la nona, che –apparentemente eterogenea– era sostanzialmente composta da

---

<sup>132</sup> La lista dei membri cambiava due volte l'anno, per visionarne l'evoluzione nel tempo consultare il *Bulletin de la Société Française de Photographie*

politici che sostenevano Napoleone III<sup>133</sup>. Quest'ultima si occupava di dieci sezioni<sup>134</sup>, tra cui quella dell'eliografia<sup>135</sup>.

È interessante rilevare come, non solo la fotografia fosse stata accolta dalla commissione *Beaux Arts*, ma anche che, all'interno di essa, le fosse stata dedicata una sezione autonoma rispetto a quella dell'incisione. Nonostante ciò, come vedremo, sarà proprio la collocazione della fotografia tra i prodotti dell'industria a risultare inadeguata, agli occhi di uno dei partecipanti, per la valutazione delle opere.

Si tratta di Gustave Le Gray, il quale ottenne soltanto una medaglia di bronzo, non perché le sue opere non avessero meriti comparabili a quelli di chi vinse l'argento, ma perché, come vedremo, l'artista fu sostanzialmente penalizzato dall'inidoneità dai parametri che un'esposizione finalizzata alle opere dell'industria, e non a quelle dell'arte, comportava. Possiamo farci un'idea più precisa dei criteri di giudizio cui furono sottoposte le opere di quest'esposizione analizzando i

---

<sup>133</sup> Tra essi Louis-Auguste Blanqui (1805 – 1881) che aveva contribuito alla sconfitta di Carlo X nel 1830, era stato condannato a morte nel 1836 per motivi politici ma la pena gli era stata commutata in ergastolo e nel 1847 era stato graziato, nel 1848 partecipò al colpo di stato contro Luigi Filippo, e dunque non ci stupiamo di trovarlo nuovamente al potere con Napoleone III; Ambroise Firmin Didot (1790 – 1876) fu un ellenista e collezionista d'arte, tra le altre cose curò la traduzione della *Storia della Guerra del Peloponneso* di Tucidide pubblicata nel 1833; il marchese Léon De Laborde (1807 – 1869) era un archeologo e fino alla rivoluzione del 1848 (che lo destituì da ogni incarico governativo) sostenne sempre i governi, partecipava alle commissioni delle *expositions* dal 1839; Henri Peupin (1809 – 1872), ai tempi dell'esposizione era un deputato de la Seine; Claude Pouillet (1791 – 1868), era un fisico, professore alla Sorbona e membro dell'accademia delle Scienze; Jean-François Persoz (1805 – 1868), fu un chimico, nel 1835 aveva collaborato con Jean-Baptiste Biot, che –come abbiamo visto in precedenza– era stato coinvolto da Arago nella battaglia per la diffusione del dagherrotipo; Natalis Rondot (1821 – 1900) fu un economista e storico dell'arte e –tra le altre cose– anche membro dell'Accademia delle Belle Arti; Louis Wolowski (1810 – 1876) fu un politico. Per l'elenco completo dei giurati cfr. AA. VV., *Rapport du Jury Central sur les produits de l'Agriculture et de l'Industrie exposés en 1849*, Imprimerie Nationale, Paris 1850, t. 3, p. 308 e per l'organizzazione generale della mostra cfr. la struttura dei tre tomi.

1. <sup>134</sup> Oreficeria, placcati, nichel
2. Bronzi, ornamenti scolpiti, dorati, etc...
3. Ebanisteria, decorazioni in legno, impieghi del legno
4. Bigiotteria, stucchi, pietre artificiali
5. Incisione e fusione dei caratteri per la stampa
6. Sfondi
7. Eliografia
8. Modelli anatomici e tassidermia
9. Modelli per pittori, tele, pennelli, etc...
10. Disegni di fabbrica e disegni di mestiere per arazzi

<sup>135</sup> La sezione dell'eliografia era poi a sua volta organizzata in: eliografia su placche di metallo, eliografia su carta, eliografia colorata, carpenteria applicata all'eliografia.

verdetti della giuria<sup>136</sup>. Segue uno schema della distribuzione delle ricompense nel corso dell'intera esposizione<sup>137</sup>.

Nell'ambito dell'eliografia le medaglie furono ripartite come segue:

- Eliografia su placche di metallo
  - M. Warren Thompson → Médaille de bronze
  - M. Vaillat → Médaille de bronze
  - M. Sabatier-Blot → Rappel de mention honorable
  - M. Andrieux → Mention honorables
  - MM. Bisson frères → Mention honorable
  - M. J. Thierry → Mention honorable
  - M. Plumier → Citations favorables
  - M. Derussy → Citation favorable
- Eliografia su carta
  - M. Bayard → Médaille d'argent
  - M. Gustave Le Gray → Médailles de bronze
  - MM. Guillot-Sagnez → Médaille de bronze
- Eliografia colorata
  - M. V. Maucomble → Médailles de bronze
  - MM. Mayer frères → Médaille de bronze
- Carpenteria applicata all'eliografia
  - M. G. Schiertz → Médaille d'argent<sup>138</sup>.

Nessun premio superiore alla medaglia d'argento, dunque, fu vinto nell'ambito dell'eliografia. Peraltro, le medaglie d'argento furono soltanto due. Tuttavia otto medaglie su 41 conferite alla fotografia denotano di certo un grande interesse politico per la neo arte. L'eliografia su metallo, che implicava una maggiore profondità di campo (e dunque la nitidezza di

---

<sup>136</sup> Questi ultimi, di cui parleremo brevemente nelle prossime pagine, sono consultabili nella loro versione integrale sia nel già citato AA. VV., *Rapport du Jury Central sur les produits de l'Agriculture et de l'Industrie exposés en 1849*, Imprimerie Nationale, Paris 1850, t. 3 alle pagine 529 – 542; sia in *La Lumière* 02.03.1851 (De Laborde, L., *Rapport du Jury Central de l'Exposition des Produits de l'Industrie en 1849*).

<sup>137</sup> AA. VV., *Rapport du Jury Central sur les produits de l'Agriculture et de l'Industrie exposés en 1849*, Imprimerie Nationale, Paris 1850, t. 1, pp. CXCVIII - CIC

<sup>138</sup> AA. VV., *Rapport du Jury Central sur les produits de l'Agriculture et de l'Industrie exposés en 1849*, Imprimerie Nationale, Paris 1850, t. 3, pp. 435 – 542.



un maggior numero di dettagli) ottenne un maggior numero di premi, ma meno medaglie.

Analizzeremo ora il verdetto della giuria su uno dei candidati premiati nella stessa sezione di Gustave Le Gray, quella dell'eliografia su carta: Bayard, che ottenne la medaglia d'argento.

M. Bayard a suivi de bien près MM. Niepce et Daguerre dans l'emploi de l'iode, il a rivalisé avec M. Talbot pour l'application de l'héliographie sur papier, enfin il présente des épreuves exécutées sur verre par un procédé qu'il avoue être analogue à celui qu'a publié M. Niepce de Saint Victor, mais qu'il prétend avoir mis à exécution avant la communication qui en a été faite à l'Académie des sciences. Le jury n'avait à examiner ni ces titres honorables, ni ces prétentions, sans doute bien fondées; il aurait désiré trouver dans les communications que M. Bayard lui a faites plus d'ouverture, plus de franchise, plus de libéralité ; il croit que la science et que M. Bayard lui-même y auraient gagné l'une en progrès réels, l'autre en titres à la reconnaissance des savants et à la munificence du Gouvernement ; mais, ne considérant que les cadres exposés par cet habile opérateur, il s'est convaincu que les résultats obtenus par lui, après douze années de persévérantes recherches, étaient les plus satisfaisants dans les conditions essentielles de cet art : la netteté, la précision, l'effet. Jamais aucun opérateur, en aucun pays, n'a produit sur papier des vues aussi détaillées, aussi pures de contours, aussi fraîches et vigoureuses d'effet. Si l'on ajoute à la beauté des résultats, les avantages du procédé, qui permet de préparer les glaces plusieurs jours à l'avance, de les transporter au loin, de les soumettre à l'action de la lumière et de revenir chez soi, plusieurs jours après, pour les fixer à son aise, on reconnaîtra que M. Bayard a fait un véritable progrès, et, s'il n'est pas l'inventeur du procédé, qui il a été au moins le premier à obtenir des épreuves de cette dimension et de cette beauté. En considération de ces efforts persévérants, de ces résultats remarquables, le jury décerne à M. Bayard une médaille d'argent<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> "Il signor Bayard ha seguito in maniera ravvicinata i Sigg. Niepce e Daguerre nell'impiego dello iodio, egli rivaleggiava con Talbot per l'applicazione dell'eliografia su carta, infine egli presenta delle prove eseguite su vetro mediante un procedimento ch'egli ammette essere analogo a quello che aveva pubblicato Niepce di Saint Victor, ma che sostiene di aver ideato

Vediamo come le caratteristiche che la giuria lega alla bellezza sono: la nettezza, la precisione e l'effetto. Le conseguenze di queste caratteristiche sull'immagine sono allora la quantità di dettagli, la purezza dei contorni che rende le immagini vigorose e la conseguente dimensione.

Non trattandosi di una competizione artistica, occorre che la giuria ricordi i meriti di Bayard nei riguardi dell'invenzione del procedimento di scrittura su carta; il candidato non è chiamato "artista", ma semplicemente "operatore" e il suo merito è quello di avere ottenuto immagini grandi e dettagliate grazie a un procedimento che permette di fissare le immagini nella calma della propria abitazione. L'argento ottenuto da Bayard deriva dalla facilità d'uso e dalla precisione del suo metodo.

L'altra medaglia di bronzo andò allo studio Guillot-Sagnez. Anche il verdetto con cui la giuria attribuiva a quest'ultimo la medaglia di bronzo, premiava essenzialmente la finezza dei dettagli, in particolar modo, il suo merito era di aver ottenuto fotografie nitide in cattive condizioni di luce<sup>140</sup>.

Nonostante la medaglia di bronzo, il verdetto con cui fu premiato Gustave Le Gray, non ebbe, nei confronti dell'artista, toni particolarmente encomiastici:

Ce jeune peintre s'est appliqué aux sujets qui  
rentraient dans ses premières études, au portrait et à la

---

prima che ne fosse stata data comunicazione all'Accademia delle Scienze. La giuria non era tenuta a esaminare né questi titoli onorevoli, né queste affermazioni, senza dubbio ben fondate; essa avrebbe desiderato trovare nelle comunicazioni effettuate dal Sig. Bayard una maggiore apertura, più franchezza, più liberalità; la giuria crede che la scienza e che Sig. Bayard stesso avrebbero guadagnato l'una in progressi reali, l'altro in titoli di riconoscimento agli studiosi e alla munificenza del governo; ma, considerando soltanto le opere esposte da questo abile operatore, la giuria si è convinta che i risultati ottenuti da quest'ultimo, dopo dodici anni di perseveranti ricerche, siano le più soddisfacenti nelle condizioni essenziali di questa arte: la nettezza, la precisione, l'effetto. Mai alcun operatore, di alcun paese ha prodotto su carta delle vedute così dettagliate, così pure nei contorni, così fresche e vigorose d'effetto. Se, alla bellezza dei risultati, aggiungiamo i vantaggi di questo procedimento, che permettono di preparare le lastre con molti giorni di anticipo, di trasportarle lontano e di sottoporle all'azione della luce e tornare a casa alcuni giorni dopo, per fissarli con calma, si riconoscerà che il Sig. Bayard ha compiuto dei veri progressi, e che s'egli non è l'inventore del procedimento, è stato perlomeno il primo a ottenere delle opere di questa dimensione e di questa bellezza. Considerando gli sforzi perseveranti e i risultati eccezionali, la giuria assegna al Sig. Bayard una medaglia d'argento"; (*ibid.*: 538 – 539) Il verdetto della giuria, si riferisce all'ingiusto oblio di Bayard nell'attribuzione della paternità della fotografia.

<sup>140</sup> *ibid.*: pp. 539 – 540.

reproduction des peintures et des objets d'art. Il est parvenu à donner au portrait une netteté qui semblait réservée à la plaque, et une harmonie qui va quelquefois (c'est là son tort) jusqu'à la monotonie. Les tableaux qu'il a copiés, les objets d'art qu'il a reproduits sont des chefs d'œuvre de fini précieux et de fidélité flatteuse. Les artistes trouveront une grande ressource dans cette facilité de reproduction de tous les matériaux qui leur sont nécessaires, et qui forment comme les outils de leur travail. M. Legray n'est pas inventeur, il n'a pas de procédé qui lui soit particulier; mais doué d'une intelligence rare et d'une persévérance précieuse, il combine heureusement tout ce qui peut faire progresser son art, il fait mieux encore, il communique avec la plus grande libéralité les méthodes qui lui réussissent, et il acquiert ainsi des titres à l'estime des artistes et à la faveur du jury, qui lui accorde une médaille de bronze<sup>141</sup>.

L'armonia naturale di alcune sue opere fu, in alcuni casi, giudicata addirittura monotona. La medaglia, infatti, gli fu attribuita per la riproduzione delle opere d'arte, ottimo materiale di studio per chi si dedicasse alla pittura. Il motivo dell'attribuzione della medaglia era dunque, ancora una volta, la precisione e in più la generosità dell'artista nel condividere le sue nuove acquisizioni.

I canoni sulla base dei quali erano giudicate le fotografie premiavano, tra le altre caratteristiche delle opere, anche il tocco di artisticità, ma si trattava di una qualità, se non proprio secondaria, poco rilevante ai fini del riconoscimento ufficiale. Oltre ad essa, venivano premiate, ad esempio, l'economicità del procedimento adoperato, l'attitudine del candidato a prestare insegnamento e a crearsi un gruppo di allievi, la grandezza, il grado di finitura dei dettagli, etc... Ciò che ci si attendeva dalla fotografia era il *progresso* della tecnica nella resa di quei dettagli che fanno apparire l'immagine, diremmo oggi, iperrealistica.

---

<sup>141</sup> "Questo giovane pittore si è applicato ai soggetti che rientrano nei suoi primi studi, al ritratto e alla riproduzione di pitture e oggetti d'arte. Egli è riuscito a dare al ritratto una nettezza che sembra riservata alla placca, e un'armonia che va qualche volta (questo è il suo difetto) fino alla monotonia. I dipinti che ha copiato, gli oggetti d'arte che ha riprodotto sono capolavori di finitura preziosa e fedeltà lusinghiera. Gli artisti troveranno una grande risorsa in questa facilità di riproduzione di tutti i materiali che sono loro necessari, e che formano gli strumenti del loro lavoro. Il Sig. Le Gray non è inventore, non ha creato un suo procedimento particolare; ma, dotato di un'intelligenza rara e di una perseveranza preziosa, egli combina felicemente tutto ciò che può fare progredire la sua arte, egli fa di più, egli comunica con la più grande liberalità i metodi che adopera, e acquisisce in questo modo titoli di stima degli artisti e il favore della giuria, che gli accorda una medaglia di bronzo"; *ibid.*, p. 539.

Analizzando gli altri verdetti della sezione eliografica, osserviamo che anche Warren Thompson, benché –a parere della stessa giuria– non dominasse benissimo né le aberrazioni ottiche né la quantità e la qualità di luce da volgere verso il modello, ugualmente ottenne la medaglia per via della *grandezza*, della *chiarezza* e della *riuscita generale* attribuite alle sue immagini. Vaillat invece fu premiato perché fu in grado di produrre immagini ricche di dettagli al prezzo medio di 10 franchi e perché si dimostrò perseverante nel seguire l'avanzamento tecnologico della nuova arte. I fratelli Mayer furono premiati per la rapidità d'esecuzione, la riuscita delle immagini e la brillantezza della colorazione. Infine, un caso ancor più interessante: la premiazione di Maucombe, il quale colpì i giurati per aver dipinto l'immagine. Se, da un punto di vista industriale, era certamente positiva, da un punto di vista artistico riuscì invece contestabile:

Au point de vue industriel, c'est, sans aucun doute, un perfectionnement; car beaucoup de personnes, que rebutait l'aspect noir et métallique des portraits sur plaque, en ont rempli leurs maisons quand la couleur leur a donné quelque apparence de vie. Le portrait est devenu véritablement populaire, à partir de ce moment.

Au point de vue de l'art, ce mérite est contestable. Une épreuve sortie de la chambre noire est une merveille par elle-même et dans ses conditions propres. Tout ce qu'on y ajoute à la main peut avoir quelque charme; mais, en fait, ces additions sont autant de pris sur les qualités qui sont l'essence et le mérite de l'héliographie. Le jury devait donc reconnaître l'utilité du coloriage sous le rapport industriel, et signaler l'habileté des exposants qui exploitent cette manière avec le plus de succès<sup>142</sup>.

---

<sup>142</sup> “Dal punto di vista industriale, si tratta, senza alcun dubbio, di un perfezionamento; perché molte persone, che disdegnano l'aspetto nero e metallico dei ritratti su placca, se ne sono riempiti le case quando il colore ha dato loro una parvenza di vita. Il ritratto è divenuto molto popolare, a partire da questo momento. Dal punto di vista dell'arte, questo merito è contestabile. Una prova uscita dalla camera oscura è una meraviglia per se stessa e nelle sue proprie condizioni. Tutto ciò che gli si aggiunge a mano può avere qualche attrattiva; ma, di fatto, queste aggiunte sono altrettante sottrazioni a quelle qualità che sono l'essenza e il merito dell'eliografia. La giuria ha dovuto dunque riconoscere l'utilità della colorazione nel rapporto industriale, e segnalare l'abilità dei partecipanti che adoperano questa modalità con il maggior successo”; *Ibid.*, pp. 540 – 541.

Il piano artistico e quello industriale non soltanto sono distinti, ma –in questo caso– addirittura contrapposti. Come vedremo, la questione del ritocco assumerà, nella nascita di un'estetica propriamente fotografica un ruolo di primaria importanza perché, se da un lato, rendeva l'immagine più conforme al modello di oggettività perseguito dall'apparato statale in quel periodo storico, dall'altro rendendo manifesto l'artificio perdeva l'autorità proveniente dalla nozione allora nazionalmente avallata di "natura".

La seconda medaglia d'argento fu conferita a M. G. Schiertz per esser riuscito a costruire con grande precisione scientifica, camere nere, treppiedi e supporti di vario tipo.

Dai verdetti qui esaminati traspira una eccessiva vocazione oggettivistica: Gustave Le Gray percepì con amarezza l'inadeguatezza delle sue aspettative rispetto al tipo di competizione; i parametri dei giurati, infatti, erano orientati a favorire la precisione astratta dell'oggettività dell'immagine, a scapito di quella giusta via di mezzo che ci restituisce invece una prospettiva più naturale del soggetto ritratto.

#### **§1.3.4 Fotografia, Museo, Esposizione Universale**

In un articolo del 23 marzo 1851<sup>143</sup>, Francis Wey accenna alla questione del confronto tra fotografia e incisione, opponendo nettamente le potenzialità riproduttive dell'incisione a quelle della fotografia: anche l'incisore più abile, sostiene il critico, nel riprodurre un'opera d'arte, sarà incapace di restituirne il sentimento vago, genuino, primitivo che lo ha ispirato perché tenderà o a far prevalere il pensiero freddo dell'esecuzione materiale o a personalizzare il carattere del modello; l'eliografia, al contrario, in questo campo sarà destinata a dare origine a delle vere e proprie meraviglie. Sulla superiorità della fotografia come strumento riproduttivo Francis Wey aveva (come abbiamo visto) già scritto in passato e (come vedremo) tornerà a scrivere in seguito. Qui però è molto interessante la proposta che segue questa constatazione: il critico suggerisce infatti di consacrare una sala del Louvre all'esposizione

---

<sup>143</sup> Wey, F., "Beaux-arts. Un voyage héliographique à faire", *La Lumière*, 23.03.1851.

di fotografie rappresentanti altre opere d'arte, proponendo in questo modo un'idea pedagogica del Museo, ma esaltando conseguentemente l'aspetto riproduttivo della rappresentazione fotografica.

È il caso di fare un breve cenno alle vicende della Gran Bretagna. Probabilmente non è un caso che proprio nello stesso anno, a Londra, nascesse il *South Kensington Museum*, oggi noto con il nome *Victoria and Albert Museum*. In *Rise and Fall of the Post-Photographic Museum: Technology and the Transformation of Art*<sup>144</sup>. Il critico d'arte Peter Walsh distingue tra i musei pre- fotografici –come ad esempio il Louvre, l'Ashmolean a Cambridge, gli Uffizi a Firenze, la London's National Gallery, le Gallerie del Vaticano, etc...– e musei post- fotografici. I primi, in genere, nascerebbero dalla necessità di conservare le opere d'arte, riflettendo una scuola regionale, un movimento, una tendenza, etc.. senza avere l'intento di rappresentare l'arte in generale. Al contrario, i musei post- fotografici solitamente verrebbero fondati per creare una collezione, non per ospitarne una già esistente e la loro funzione sarebbe dunque “educativa”. Un esempio di museo post- fotografico è, appunto, il *South Kensington Museum*, fondato allo scopo di elevare il gusto sociale. Inizialmente il *South Kensington* collezionava, come gli altri musei, opere d'arte originali. Ma, ben presto, l'onere dei costi risultò eccessivamente gravoso e il responsabile delle gallerie, Henry Cole, iniziò a esporre fotografie, calchi, copie e originali tutti insieme. Dato l'approccio prevalentemente educativo del museo, il possesso di un'opera originale o di una sua riproduzione non era in fondo rilevante, quindi la strategia risultò efficace. A partire dal 1856 Cole iniziò a esporre collezioni di fotografi, tra queste anche alcune opere di Julia Margaret Cameron.

Non si intende qui suggerire una correlazione tra i due eventi storici, ma semplicemente porre in evidenza il fatto che un primo ingresso della fotografia nei musei venne favorito dall'attitudine pedagogica del *medium*. L'idea espressa da Francis Wey sulle potenzialità educative della fotografia non era infrequente tra i membri della *Société Héliographique*; lo stesso Gustave Le Gray condivideva con Wey l'idea che la fotografia avrebbe gradualmente raffinato il gusto del pubblico: “La photographie est appelée à jouer le plus grand rôle dans le progrès de

---

<sup>144</sup> Cameron, Kenderdine 2007

l'art et son résultat immédiat sera, comme le disait dernièrement M. Wey; de détruire les infériorités et d'élever les artistes de talent"<sup>145</sup>. Il punto è che la fotografia, permettendo l'abbattimento dei costi di riproduzione delle opere, assumeva nel contesto museale una valenza enciclopedica poiché consentiva, in un unico edificio, di raccogliere un numero crescente di opere riprodotte secondo criteri standardizzabili. La fotografia si sobbarcherà dunque di tutto quel lavoro tecnico che all'uomo risulta invece impreciso e difficile:

"La photographie nous présente donc un moyen peu coûteux, sûr et mathématique, d'acquérir, au profit de l'étude et de l'histoire critique, des notions précieuses sur des maîtres dont la France ne possède pas un seul tableau. Ne serait-il pas possible de consacrer à ces sortes d'acquisition l'une des sales qui sont réservées, au Louvre, à la collection des dessins? Consécration officielle de l'héliographie nationale, cette salle aurait un double attrait, en complétant un recueil de monuments des arts dus à tous les procédés connus, en fournissant à la curiosité publique une reproduction fidèle, et comme un abrégé des chefs-d'œuvre qui décorent les divers musées de l'Europe. Ainsi, les maîtres absents et regrettés prendraient place auprès de leurs émules, et l'irréparables lacunes seraient en partie comblées"<sup>146</sup>

La valenza riproduttiva della fotografia, anche se per motivi profondamente diversi da quelli sostenuti dai fotografi de *La Lumière*, venne favorita sin da subito dall'apparato statale: nel rapporto ufficiale della giuria dell'Esposizione Universale di Parigi nel 1855, troviamo un riferimento alla questione: il potenziale riproduttivo della fotografia

---

<sup>145</sup> "La fotografia è chiamata a giocare il più grande ruolo nei progressi dell'arte e il suo risultato immediato sarà, come ha già detto Wey, di distruggere gli inferiori e di elevare gli artisti di talento" (Le Gray, G., "De l'état actuel de la photographie et des perfectionnements restant à y apporter", *La Lumière*, 30.03.1851, n°8, p. 30).

<sup>146</sup> "La fotografia ci sembra un metodo poco costoso, sicuro e matematico di acquisire, a profitto dello studio e della storia critica delle nozioni preziose su dei maestri di cui la Francia non possiede neanche un quadro. Non sarà possibile consacrare a questo tipo di acquisizioni una delle sale che sono loro riservate, al Louvre, alla collezione dei disegni? Consacrazione ufficiale dell'eliografia nazionale questa sala avrà una doppia attrattiva, completando una raccolta di monumenti delle arti dovuto a tutti i procedimenti conosciuti, fornendo alla curiosità pubblica una riproduzione fedele, un estratto dei capolavori che decorano i diversi musei d'Europa. Così i maestri assenti e dimenticati prenderanno posto accanto ai loro discepoli e le irreparabili lacune saranno in parte colmate", Wey, F., 'Beaux-Arts. Un voyage héliographique à faire.', *La Lumière*, 23.03.1851, p. 1.

andrebbe, secondo i giurati, sfruttato per riprodurre e diffondere la conoscenza delle opere del Louvre perché, anche il litografo più bravo, non potrà mai creare un prodotto *matematicamente esatto* quanto la fotografia. Pur partendo dai medesimi presupposti di Wey (“Quel que soit le talent des graveurs employés à la chalcographie, les reproductions photographiques auront toujours la supériorité d’une reproduction mathématique sur une traduction abandonnée au talent de l’artiste”)<sup>147</sup>, il giurato giunge a conclusioni esattamente opposte: “Il serait si aisé et si utile pour nos artistes d’éditer à bon marché des *fac-simile* photographiques des meilleurs dessins de la collection du Louvre<sup>148</sup>”.

Per quanto riguarda, tuttavia, il fronte artistico, la fotografia manteneva lo stesso *status* sia in Inghilterra sia in Francia: nel 1851, ad esempio, essa ebbe ampio spazio all’Esposizione Universale tenutasi a Londra; in quell’occasione fotografi statunitensi, austriaci, italiani, francesi, tedeschi e naturalmente inglesi esposero le loro opere, ma sempre in qualità, appunto, di prodotti industriali, o meglio di prodotti di precisione<sup>149</sup>.

Le categorizzazione di tutti i prodotti, specialmente quelli para-artistici aveva creato non pochi problemi. Tutta la mostra era organizzata in quattro macrosezioni:

- I. Raw Materials
- II. Machinery
- III. Manufactures
- IV. Fine Arts<sup>150</sup>

Come abbiamo anticipato, le immagini fotografiche non furono esposte nella quarta sezione, nonostante la presenza massiccia, tra gli articoli candidati, di paesaggi e ritratti. Ogni macro-sezione era organizzata a sua volta in classi, la quarta sezione era l’unica ad avere una sola classe, chiamata *Sculpture, Models, and Plastic Art, Mosaics, Enamels*,

---

<sup>147</sup> “Qualunque sia il talento degli incisori impiegati alla calcografia, le riproduzioni fotografiche avranno oggi la superiorità di una riproduzione matematica su una traduzione abbandonata al talento dell’artista”, Napoleone, B., 1856, v2, p. 576.

<sup>148</sup> “Sarà così facile e così utile per i nostri artisti di editare economicamente dei *fac-simili* fotografici dei migliori disegni della collezione del Louvre”, *ivi*.

<sup>149</sup> Arnoux, J. J., “Exposition Universelle”, *La Lumière*, 29.06.1851, n° 21, p. 82.

<sup>150</sup> Robert Ellis, F. L. S., Great Britain. Commissioners for the Exhibition of 1851, *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851. Official descriptive and illustrated catalogue*, Spicer Brothers, Wholesale Stationers, London 1852, vol. 1 e vol. 2. Ogni notizia riguardante la struttura e la categorizzazione dell’Esposizione Universale di Londra 1851 sarà tratta da questi testi, quando non diversamente specificato.



&c...<sup>151</sup>. Nell'introduzione alla sezione, il catalogo ufficiale della mostra, spiega che questa classe è stata la più problematica dal punto di vista della classificazione e rende espliciti i parametri sulla base dei quali alla fine i giudici hanno ritenuto opportuno escludere o includere le varie classi di oggetti. Il limite della sezione è stato scelto con criteri estremamente selettivi:

“Those departments of art which are, in a degree, connected with mechanical processes, which relate to working in metals, wood, or marble, and those mechanical processes which are applicable to the arts, but which notwithstanding this, still preserve their mechanical character, as printing in colour, come properly within this Class<sup>152</sup>”.

La pittura, in quanto arte autonoma, non è ammissibile in questa categoria, a meno che non si espongano opere finalizzate a mostrare miglioramenti nel colore<sup>153</sup>.

In un altro documento ufficiale sulla mostra, troviamo poi una rettifica, o, meglio, una precisazione di questi parametri<sup>154</sup>, in cui i giurati specificano nuovamente che il soggetto principale dell'Esposizione Universale è il mondo dell'Industria, ma che esistono alcune branche dell'arte strettamente dipendenti da procedimenti meccanici direttamente connessi con il mondo dell'industria, tra cui quello della scultura:

this complete and absolute recognition of industry as the purpose of the Exhibition did not, in the view of the Royal Commissioners, preclude from admission the productions of the Fine Arts; Painting alone being excepted, because, being but little affected by material conditions, it seemed to rank as

---

<sup>151</sup> Robert Ellis, F. L. S., Great Britain. Commissioners for the Exhibition of 1851, *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851. Official descriptive and illustrated catalogue*, Spicer Brothers, Wholesale Stationers, London 1852, vol. 2, p. 2

<sup>152</sup> “Quei dipartimenti dell'arte che sono, a un certo livello, connessi con processi meccanici, relativi alla lavorazione su metallo, legno o marmo, e altri processi meccanici che sono applicabili alle arti, ma che nonostante ciò, preservano il loro carattere meccanico, come la stampa a colori, rientrano propriamente in questa classe”, *ibid.*, vol. 2, p. 819, “

<sup>153</sup> *ivi*

<sup>154</sup> “Supplementary report”, in Authority of the Royal Commission, *Reports by the Jury on the Subjects in the Thirty Classes Into Which the Exhibition Was Divided*, Spicer Brothers, Wholesale Stationers, London 1852, vol. 4, pp. 1547 - 1548

an independent art. It was not without reason that such a course was adopted, when we consider how greatly, on the one hand, Architecture and Sculpture depend in the execution of their details on mechanical dexterity, and, on the other, how intimately the Fine Arts are connected with many branches of manufacture<sup>155</sup>.

L'architettura e la scultura sono più strettamente connesse al mondo dell'Industria perché la loro realizzazione pratica dipende in larga parte da condizioni materiali. Anche la pittura lo è, ma in misura di molto inferiore. Ma come scegliere, nell'infinito mondo di possibilità creative in cui le condizioni materiali svolgono un ruolo importante, i tipi di oggetti da includere in questa classe e quelli che invece ne devono essere esclusi? "The preference will invariably be at once given to those production which combine, with other indispensable requisites, the recommendation of good taste in their design and treatment<sup>156</sup>". La goffagine della giustificazione di questa distinzione (empiricamente del tutto insussistente) tradisce, a nostro parere, la volontà dei giurati di mantenersi, –benché chiaramente orientati sul versante conservatore di questa classificazione– più saldamente attaccati a quella giusta via di mezzo del tutto dimenticata dai contemporanei francesi. Se, –come vedremo al §3.3– Cousin in Francia stava contribuendo a diffondere l'irrigidimento del principio che governa questa distinzione, in Inghilterra si manteneva ancora viva l'idea baconiana –di cui parleremo più dettagliatamente al §3.6– che non potesse in alcun modo sopravvivere un'estetica fondata su valori sociali che, precludendo *a priori* l'esistenza dell'esperienza empirica, non riflettono in alcun modo lo stile di pensiero di chi, esercitando una professione produttiva (ovvero gran parte, se non la maggior parte, della popolazione), si giova costantemente dell'affinamento di tecniche e tecnologie.

---

<sup>155</sup> *Ivi*. "Questo completo e assoluto riconoscimento dell'industria come scopo dell'Esibizione non preclude, agli occhi dei Commissari Reali, l'ammissione dei prodotti delle Belle Arti; escludendo la pittura soltanto, perché, essendo poco influenzata dalle condizioni materiali, appare classificata come arte indipendente. Non è senza ragione che è stato adottato questo criterio, considerando quanto ampiamente, da un lato, Architettura e Scultura dipendano nell'esecuzione dei loro dettagli dalla destrezza meccanica, e, dall'altro, quanto intimamente le Belle arti siano connesse con molte branche della manifattura"; *ivi*.

<sup>156</sup> "La preferenza sarà accordata invariabilmente innanzitutto a quelle produzioni che combinano, assieme agli altri requisiti indispensabili, la raccomandazione di buon gusto nella loro progettazione e realizzazione" (*ivi*).

Il collocamento della fotografia, tenendo conto della considerazione che di essa si aveva all'epoca, a nostro parere potrebbe confermare la nostra ipotesi. Infatti, essendo considerata estremamente (eccessivamente) precisa, fu collocata nella seconda sezione, *Machinery*<sup>157</sup>.

La fotografia fu acquisita alla quinta classe, in qualità di strumento di precisione, tra gli oggetti del mondo scientifico: la filosofia, la musica, gli orologi e gli strumenti chirurgici.

Nell'introdurre questa sezione, i giurati spiegano che:

The delicacy of balance is necessary to the accuracy of chemical experiment, and therefore to that of the facts it is used to develop, as also is the achromatism of a microscope, or a photographic lens to the development of the optical images, and to the results sought to be obtained therefrom: chemistry, microscopical sciences, and photography, are consequently largely dependent for their progress upon the instruments by the use of which they are to proceed<sup>158</sup>.

Inoltre, non soddisfatti ancora dalla classificazione ufficiale della mostra, suddivisero ulteriormente la categoria cui apparteneva la fotografia in strumenti per la misurazione dello spazio, strumenti per misurare gli effetti di forze meccaniche o fisiche, strumenti per illustrare le leggi delle scienze meccaniche e fisiche<sup>159</sup> e altre categorie che indicano chiaramente la considerazione del *medium* come strumento di precisione, adoperato a fini prevalentemente scientifici.

---

<sup>157</sup> Quest'ultima era ripartita in cinque classi:

1. Machines for direct use (macchine per usi diretti)
2. Manufacturing Machines and Tools (macchine di produzione e utensili)
3. Civil Engineering, Architecture, Military Engineering, Guns, Weapons, etc (Ingegneria civile, architettura, Ingegneria militare, Pistole, armi, etc...)
4. Agricultural and Horticultural Machines and Implements (Macchine Agricole, Orticole e Implementa)
5. Philosophical, Musical, Horological, and Surgical Instruments (Strumenti Filosofici, Musicali, relativi all'Orologeria e Chirurgici)

<sup>158</sup> "La delicatezza dell'equilibrio è necessaria per l'accuratezza di un esperimento chimico, e dunque [lo è anche ] per quei fatti per cui si è sviluppato, così come [lo sono] l'acromatismo di un microscopio o una lente fotografica per lo sviluppo dell'immagine ottica, e per i risultati che da ciò si è cercato di ottenere: chimica, scienza microscopica e fotografia, sono di conseguenza largamente dipendenti per il proprio progresso dagli strumenti dall'uso dei quali essi procedono"; Robert Ellis, F. L. S., Great Britain. Commissioners for the Exhibition of 1851, 1852, *op. cit.*, vol. 1, p. 403.

<sup>159</sup> *Ivi*

### §1.3.5 L'Exposition Universelle de Paris, 1855

L'8 marzo 1853, con un decreto imperiale, Napoleone III stabilì che si sarebbe tenuta un'Esposizione Universale, sulla scorta di quella londinese, a Parigi dal 1° maggio 1855 al 30 settembre dello stesso anno. L'esposizione avrebbe accolto articoli provenienti da tutte le nazioni e la categorizzazione dei prodotti e i criteri di ammissibilità sarebbero stati stabiliti anch'essi tramite decreto imperiale<sup>160</sup>.

Come abbiamo visto, l'esposizione Londinese, benché avesse una sezione artistica, aveva come focus organizzativo il mondo industriale. In Francia, invece, tramite un altro decreto imperiale del 22 giugno 1853, Napoleone III stabilì l'organizzazione di un'esposizione parallela, l'*Exposition des Beaux Arts*. La partecipazione era aperta ad artisti francesi e stranieri<sup>161</sup>: l'Esposizione Universale era dunque articolata in due settori: quello industriale e quello artistico.

Anche l'Esposizione Universale di Parigi fu organizzata in gruppi, e ciascun gruppo venne poi suddiviso in classi. Tuttavia, a differenza dell'esposizione di Londra, i gruppi erano organizzati in due divisioni: quella dell'Industria e quella delle Belle Arti. I *Beaux-Arts* erano raggruppati in un insieme autonomo, ripartito in tre classi:

- Peinture, gravure et lithographie
- Sculpture et gravure en médailles
- Architecture

La fotografia non era contemplata in questa seconda divisione, ma soltanto nella prima, quella industriale. Essa aveva una sezione autonoma, chiamata *photographie*, nella ventiseiesima classe, quella relativa a *Dessin et plastique appliqués à l'industrie; imprimerie en caractères et en taille-douce, photographie, gravure, etc...*<sup>162</sup> (VII gruppo,

---

<sup>160</sup> France, *Bulletin des lois de l'Empire Français*. Décembre 1852 et premier semestre de 1853 contenant les lois et décrets d'intérêt public et général, Imprimerie Royale, XI serie, t1, Paris 1853, p. 518 (decreto imperiale n° 329).

<sup>161</sup> Prince Napoléon (président de la commission), *Rapport sur l'Exposition Universelle de 1855 présente à l'Empereur par S. A. L. le Prince Napoléon*, Imprimerie Impériale 1857, vol. 2, p. 14. Per il testo dei decreti cfr. Bonaparte, N. J. C. P., *Exposition universelle de 1855: Rapport du jury mixte international*, Impr. Impériale, Paris 1856, vol. 1, p. IV

<sup>162</sup> "Disegno e plastica applicati all'industria; stampa in caratteri e calcografia, fotografia, incisione, etc...". La struttura organizzativa dell'Esposizione Universale di Parigi (1855) è stata tratta da Bonaparte, N. J. C. P., *op. cit.* vol. 1 e 2.

*Ameublement et décoration, modes, dessin industriel, imprimerie, musique*<sup>163</sup>).

La collocazione della fotografia, lungi dall'infastidire i membri della *Société Héliographique*, li lasciò anzi soddisfatti dell'autonomia loro concessa:

“Le septième groupe comprend: ameublement et décoration, modes, dessin industriel, imprimerie, musique. Et la vingt-sixième classe: dessin et plastique appliqués à l'industrie, imprimerie en caractères et taille douce, *photographie*. Ainsi, la photographie a sa place marquée et réservée à l'exposition universelle de 1855”<sup>164</sup>.

La giuria chiamata a valutare le opere presenti in questa sezione osservò innanzitutto un brusco decadimento nell'uso del dagherrotipo, considerato dai più obsoleto dopo l'intervento di Blanquart-Evrard all'Academia delle Scienze<sup>165</sup>, dai procedimenti su carta: nettamente più economici, pratici e meno freddi della resa su metallo. L'Esposizione del 1855 sancì ormai ufficialmente il definitivo sorpasso dei procedimenti su metallo: “Elle est morte, Seigneur, laissons en paix *ses plaques!*”<sup>166</sup>, commenta sarcastico il divulgatore scientifico Louis Figuier (1819 – 1894) riferendosi alla dagherrotipia.

La gerarchia nella disposizione delle ricompense era la seguente:

1. Grande medaglia d'onore
2. Medaglia di prima classe
3. Medaglia di seconda classe
4. Menzione d'onore

La giuria ritenne inoltre di dover ulteriormente sezionare la categoria *photographie* nelle seguenti sotto classi:

- Monumenti

---

<sup>163</sup> “Arredamento e decorazione, moda, disegno industriale, stampa, musica”

<sup>164</sup> “Il settimo gruppo comprende: arredamento e decorazione, moda, disegno industriale, stampa, musica. E la ventiseiesima classe: disegno e plastici applicati all'industria, stampa in caratteri e calcografia, fotografia. Così la fotografia ha il suo posto segnato e riservato all'Esposizione Universale del 1855”; Anon., “Exposition universelle des produits industriels et agricoles en 1855. Avis a nos lecteurs”, *La Lumière*, n°26, 01.07.1854.

<sup>165</sup> Cfr. secondo capitolo

<sup>166</sup> “Essa è morta, Signore, lasciamo in pace le *sue placche*”, Figuier, L., “La Photographie à l'Exposition Universelle”, *La Presse*, 16.06.1855, p. 1. Il corsivo è dell'autore.

- Paesaggi
- Applicazioni diverse della fotografia alle scienze, all'industria e alle belle arti
- Ritratti
- Dagherrotipi
- Materiale per la fotografia

Come emerge da questa classificazione, se nel 1849 la suddivisione era operata essenzialmente sulla base dei supporti (eliografia su carta, eliografia su placche, etc...), la nuova categorizzazione dell'Exposition Universelle privilegiava il parametro del soggetto. Eppure, il dagherrotipo era considerato una classe autonoma. Il procedimento su carta ormai si andava imponendo, favorendo l'aumento del numero dei fotografi grazie alla sua maggiore economicità e facilità, di contro, diffondendo immagini che permettevano di diminuire progressivamente la profondità di campo.

I parametri sulla base dei quali furono assegnati i premi erano ancora primariamente condizionati dai risultati tecnici dell'immagine: per fare solo qualche esempio, Niepce de Saint Victor ottenne la Grande Medaglia D'Onore per gli sviluppi tecnici divulgati gratuitamente e spontaneamente sui procedimenti fotografici; nella sezione *monumenti*, Gustave Le Gray e i fratelli Bisson ottennero la medaglia di prima classe per la grandezza e la luminosità delle loro fotografie; Le Secq invece l'ottenne grazie all'estrema chiarezza delle sue immagini, le quali furono particolarmente apprezzate sia per la loro utilità, sia perché in esse era, agli occhi della giuria, ravvisabile il tocco di un artista. Nella sezione dei paesaggi e quella dell'applicazione della fotografia alle scienze e alle arti riscontriamo verdetti molto simili. Più interessante, invece, è la sezione dei ritratti: qui la giuria rese esplicito un parametro estetico tenuto primariamente in conto dello stabilire i premi, ovvero il grado di *purezza* dell'immagine. Nel rapporto, leggiamo che quella del ritratto fotografico era un'industria molto proficua e che, per tale ragione, era anche la più soggetta alla degenerazione commerciale. La pratica che più di tutte simboleggia questo stato di decadenza è quella dell'ibridazione tra disegno e fotografia: i ritratti ritoccati nei positivi o nei negativi con acquerelli o colori a olio alterano la natura della fotografia, senza però trasformarla in un'opera di fantasia; per tali motivi "Le jury condamne ce

genre bâtard qui n'est ni de la photographie, ni de l'art, et qui ne peut avoir pour résultat que de corrompre le goût<sup>167</sup>". Vediamo dunque una profonda differenza tra ciò e quanto dichiarato invece dalla giuria dell'*Exposition des produits de l'Industrie* riguardo la colorazione delle immagini dei fratelli Mayer. Già nel 1855 le prime manipolazioni su fotografia erano duramente condannate, perché snaturavano la fotografia, ritenuta invece atta a riprodurre la realtà *così com'era* senza alcun intervento umano. La manipolazione operata dopo lo scatto privava insomma la fotografia di quella che, nell'Ottocento, era ritenuta una delle sue caratteristiche costitutive: la perfezione nella riproduzione della *realtà oggettiva*. Nonostante ciò, tra i vincitori della medaglia di prima classe in questa sezione troviamo nuovamente i fratelli Mayer e Pierson; essi presentavano alcuni ritratti ritoccati e colorati e altri non ritoccati; se i primi erano condannati dalla giuria, i secondi –stando sempre al rapporto– erano tra le migliori opere di tutta l'Esposizione, e ottennero perciò la medaglia. La diffusione della pratica del ritocco fotografico avrebbe, infatti, potuto far perdere credibilità al *medium*.

A sancire la fase finale di un'ormai inevitabile decadenza del dagherrotipo, la scarsità dei premi attribuiti a questa quinta sotto-classe; una sola medaglia di prima classe venne conferita a un fotografo francese per aver esportato e migliorato questa tecnica in Inghilterra, contrastando il predominio del calotipo: si trattava del noto dagherrotipista Antoine Claudet (1797 – 1867)<sup>168</sup>. Tutte gli altri premi conferiti in questa sezione erano medaglie minori e su di esse la giuria non fornì lunghe spiegazioni.

A commentare l'Esposizione Universale in ambito fotografico per *La Lumière* fu il capo redattore della rivista Ernest Lacan (1828-1879), il quale manifestava il suo profondo rammarico per lo spazio a disposizione dei fotografi:

“Quant aux conditions dans lesquelles se trouvent ces  
diverses expositions, les moins favorables sont échues aux

---

<sup>167</sup> La giuria condanna questo genere bastardo che non è proprio né della fotografia, né dell'arte, e che può avere come risultato soltanto di corrompere il gusto”, Bonaparte, N. J. C. P., 1856, *op. cit.*, vol. 2, p. 576

<sup>168</sup> Tutti i riferimenti alla premiazione sono stati tratti da Bonaparte, N. J. C. P., 1856, *op. cit.*, vol. 2 pp. 569 – 579

artistes français. Reléguées dans une des galeries latérales du rez-de-chaussée, ne recevant qu'une lumière insuffisante et éloignée, leurs œuvres sont dans une situation peu en rapport avec leur mérite incontestable<sup>169</sup>"

La lamentela sarà poi ribadita il 15 settembre<sup>170</sup>; ma a parte ciò l'esposizione fotografica ottenne recensioni molto entusiastiche<sup>171</sup>.

Lo spazio riservato, durante l'esposizione, alle singole sezioni assumeva un valore simbolico: si tratta di una questione ricorrente in ambito artistico, come abbiamo visto anche in riferimento all'episodio dei ceraiuoli di Firenze. Oltre a Ernest Lacan, anche un altro estimatore della fotografia, più influente di lui nel mondo politico, denunciò la situazione: si tratta di Paul Périer (1812 - 1897) membro del comitato d'amministrazione della *Société Française de Photographie*<sup>172</sup>.

Nel *Bulletin de la Société Française de Photographie*, Périer, proprio partendo dalla constatazione che la fotografia fosse stata poco valorizzata all'Esposizione Universale e che lo spazio espositivo concessole ricordasse le catacombe del Louvre, pubblicò una serie di articoli in cui sostenne la necessità di iniziare a considerare la fotografia tra le opere d'arte<sup>173</sup>. Ritenendo necessario distinguere i fotografi industriali dai fotografi artisti<sup>174</sup>, Périer tentò di dimostrare che, a parità di competenze e di strumentazioni, due praticanti della fotografia avrebbero potuto ottenere il risultato auspicato producendo l'uno un'immagine povera e fredda, l'altro un capolavoro<sup>175</sup>: a segnare la differenza sarebbe stato un talento affilato dallo studio o anche il semplice istinto<sup>176</sup>. Ma la disegualianza nei risultati, non è data solo dal differente gusto artistico

---

<sup>169</sup> "Quanto alle condizioni nelle quali si trovano queste diverse esposizioni, le meno favorevoli sono dovute agli artisti francesi. Relegati in una delle gallerie laterali al piano terra, non ricevendo che una luce insufficiente e remota, le loro opere sono in una situazione poco consona al loro merito incontestabile"; Lacan E., "Ouverture de l'Exposition Universelle", *La Lumière*, 19.05.1855, p. 1.

<sup>170</sup> Lacan E., "Exposition Universelle. Photographie, première article", *La Lumière*, 30.15.1855, n°37

<sup>171</sup> Lacan E., "Exposition Universelle. Photographie", *La Lumière*, 22.09.1855, n°38, p. 1 e 29.09.1855, n° 39, p. 1 e 06.10.1855 n°40; 13.10.1855, n°41; 20.10.1855, n°42; 27.20.1855, n°43; 10.11.1855, n° 45; 22.12.1855, n°51; 12.01.1856, n° 2: 19.01. 1856, n°3.

<sup>172</sup> Figlio dell'ex Primo Ministro, il liberale moderato Casimir Pierre Périer

<sup>173</sup> Périer, P., "Exposition Universelle. Première article", *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1855, p. 147

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 148

<sup>175</sup> Périer, P., "Exposition Universelle. Deuxième article", *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1855, pp. 168 - 169.

<sup>176</sup> *ivi*



dell'operatore: tutte le azioni anteriori e posteriori allo scatto si ripercuoteranno sul risultato finale<sup>177</sup>.

Questa idea, non a caso andava diffondendosi sempre più da quando i procedimenti su carta si erano imposti su quelli dagherrotipici, rendendo l'immagine ottenuta più vicina alla percezione umana di quanto non facessero i prolissi predecessori su placca. Se la regolazione della quantità e della qualità di luce da adoperare e la composizione dell'immagine erano possibili anche con il dagherrotipo, di contro il calotipo, oltre a consentire una maggiore flessibilità nella regolazione della profondità di campo, consentiva ancora un altro intervento: quello sul negativo, rendendo in questo la fotografia un'arte autonoma<sup>178</sup>.

La quantità e la qualità di luce da adoperare, la capacità di comporre l'immagine: queste sono già due azioni ricadenti sotto la responsabilità dell'autore; tuttavia, da sole non sono ancora sufficienti a farne un'artista, perché sono ancora alla portata di un qualsiasi operatore<sup>179</sup>. È nel momento in cui il fotografo entra nella fase di trasformazione del negativo in positivo che si definisce il tono dell'immagine:

"Il s'agit donc de conduire le travail dans toutes ses phases, de telle sorte que les lumières, les ombres et les demi-teintes du négatif donnent sur le positif des résultats inverses propres à faire un dessin à la fois puissant et doux, large et fin, harmonieux dans ses contrastes"<sup>180</sup>.

Dunque il vero artista di gusto otterrà un negativo perfetto e poi lavorerà su quest'ultimo sino a ottenere nel positivo quello che stava cercando<sup>181</sup>. Questa ricerca è orientata dal gusto artistico, il quale si configurerà come una mappa orientativa, una bussola per l'artista. La distinzione tra il fotografo artista e il fotografo industriale è proprio nella

---

<sup>177</sup> *ivi*

<sup>178</sup> *ibid.*, p. 170

<sup>179</sup> *ibid.*, p. 170

<sup>180</sup> *ibid.*, p. 170 – 171. "Si tratta dunque di condurre il lavoro in tutte le sue fasi, in modo tale che le luci, le ombre e le mezze tinte del negativo danno sul positivo dei risultati inversi propri a fare un disegno al tempo stesso energico e dolce, ampio e fine, armonioso nei suoi contrasti".

<sup>181</sup> *ibid.*, p. 171

mancanza, per quest'ultimo, di una bussola che l'orienti nelle sue scelte<sup>182</sup>.

Queste facoltà richieste a un fotografo (talento, buon gusto, perseveranza, etc...) sono le stesse che si richiedono a tutti coloro che appartengono al mondo delle belle arti<sup>183</sup>. Questa teoria, come vedremo nei prossimi paragrafi, rispondeva alla problematica estetica relativa alla distinzione tra arti industriali e arti liberali. Cousin e Jouffroy avevano infatti posto la nozione di *utilità* a fondamento di questa distinzione.

Ma Périer non si ferma qui. Come abbiamo già accennato e come discuteremo più approfonditamente in seguito, molti praticanti o amanti della fotografia, molti artisti, molti critici iniziarono ad avvertire l'inevitabile cambiamento che il mondo dell'arte stava subendo con l'avvento di quest'ultima; Périer, più o meno consapevolmente, indicherà un problema riguardante la consueta categorizzazione artistica: è tesi comune che la fotografia non crei, e quest'idea potrebbe essere usata per dimostrare che il suo posto all'Esposizione Universale non doveva essere tra le belle arti, "mais, sans vouloir ici rabaisser personne, la gravure proprement dite est-elle créatrice ?"<sup>184</sup>. Poco importa se la fotografia crei oppure no, se l'incisione è ammessa alle Belle Arti, non lo è certo in virtù delle sue qualità creative, ma semmai di quelle riproduttive.

Evidentemente il criterio distintivo tra le due arti era strettamente legato alla manualità: stando ai pregiudizi comuni, nell'incisione occorreva destrezza manuale, nella fotografia no; pertanto, una volta stabilita la necessità di destrezza manuale e la possibilità di condizionare gli esiti attraverso il buon gusto e la pazienza anche nell'elaborazione fotografica, sarebbero venute meno tutte le distinzioni tra incisione e fotografia in rapporto all'arte e -con esse- anche la diversa allocazione espositiva<sup>185</sup>.

---

<sup>182</sup> *ivi*

<sup>183</sup> *ibid.*, p. 172

<sup>184</sup> "Ma, senza voler sminuire nessuno, l'incisione propriamente detta *crea*?" (corsivo mio), *ibid.*, p. 172.

<sup>185</sup> Périer continuò a commentare la sezione fotografica dell'Esposizione Universale e in ognuno di questi articoli, perseguì la sua battaglia per sostenere le potenzialità artistiche della fotografia. Non analizziamo nel dettaglio tutti gli articoli perché le argomentazioni più incisive sono quelle di cui abbiamo già parlato, nel resto degli articoli Périer si limitò a disseminare riferimenti sulla questione.

### §1.3.6 L'Exposition des Beaux-Arts del 1859

L'Esposizione Universale si concluse il 30 settembre 1855, a partire dal 1° agosto si sovrappose con la parallela mostra fotografica organizzata dalla *Société Française de Photographie* che durò fino al 15 novembre. Non si trattava di un'esposizione competitiva: non era previsto un sistema di ricompense. Nel descriverla, E. Durieu, redattore del commento critico all'esposizione per il *Bulletin de la Société Française de Photographie*, ribadisce la necessità di considerare la fotografia da un duplice punto di vista, quello industriale e quello artistico e organizza la sua esposizione suddividendo le opere sulla base dei procedimenti utilizzati per ottenerle, con l'eccezione a di una categoria: quella chiamata *Épreuves Artistiques*<sup>186</sup>.

Nel 1856, un neo- fotografo inviò una lettera alla *Société*: era un certo Félix Tournachon, fratello di un membro (non particolarmente stimato) della Società, Adrien Tournachon, tirocinante di Gustave Le Gray nel 1852: si trattava di Nadar. Segue il testo della lettera:

Messieurs, La Photographie est, jusqu'ici, oubliée dans le programme de l'Exposition des beaux-arts en 1857. Cet oubli me paraît préjudiciable en même temps à l'art et aux intérêts que vous représentez. Vous l'avez sans doute déjà pensé comme moi et j'arrive vraisemblablement un peu tard pour appeler votre attention sur l'influence que ne pourrait manquer d'avoir dans cette question une démarche officielle de votre société. Cette démarche collective viendrait relier, en leur donnant une force réelle, les influences individuelles que chacun de nous doit faire agir dans le but commun. J'ai l'honneur, à l'appui de ma proposition, de joindre sous ce pli quelques lignes que je viens de publier à ce sujet et je serai heureux de mettre à votre disposition mon concours dans la presse en général, si faible qu'il puisse être<sup>187</sup>.

---

<sup>186</sup> Il termine *éperuve* ha molteplici accezioni, in questo caso probabilmente la traduzione più adatta è "sperimentazioni artistiche", la sezione è descritta alle pp. 61 – 68 del *Bulletin de la Société française de Photographie* del 1856

<sup>187</sup> Nadar, "Lettre adressée à la Société française de Photographie", *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1856, p. 326. "Signori, La fotografia è, fino a oggi, dimenticata nel programma dell'Esposizione delle Belle Arti del 1857. Questa dimenticanza mi sembra dannosa allo stesso tempo per l'arte e per gli interessi che voi rappresentate. Voi l'avete senza dubbio già pensato come me e io arrivo probabilmente un po' tardi per richiamare la vostra attenzione sull'influenza che non poteva non avere in questa questione un tentativo ufficiale della vostra

Il verbale della stessa riunione denuncia che in effetti la questione divideva gli artisti, poiché non tutti ritenevano, come Nadar, che l'esposizione più adatta alla fotografia fosse quella delle Belle Arti, e il motivo principale di questa reticenza era l'insussistenza della componente manuale nel procedimento fotografico. Baille- Mouillard, membro dell'Accademia, prese la parola, osservando che, se all'esposizione dell'Industria la fotografia era considerata attualmente un articolo di pregio, a quella delle Belle Arti essa sarebbe probabilmente divenuta un prodotto di secondo ordine; inoltre, ottici e fabbricanti sarebbero stati danneggiati da una manovra del genere. Perfino Durieu, che tanto in passato aveva sostenuto le potenzialità artistiche della fotografia, affermò in quest'occasione che occorreva, prima di decidere se fosse opportuno chiedere l'ammissione della fotografia all'*Exposition des Beaux-Arts*, capire se gli inconvenienti sarebbero stati superiori ai vantaggi. Per discutere la questione nominò dunque una commissione<sup>188</sup>. Ma... il *Bulletin de la Société française de Photographie* non fa più riferimento alla questione.

Un mese dopo -con un ritardo organizzativo di una settimana rispetto alla data prevista- ebbe inizio la seconda esposizione fotografica della *Société*: essa non si tenne più al *Palais de l'Industrie*, come previsto, ma al Boulevard des Capucines perché l'importanza e la mole delle spedizioni ricevute dalla Francia e dall'estero rendeva inadatta la prima sede<sup>189</sup>. L'esposizione ebbe moltissima fortuna, la società ne ottenne un gran ritorno economico e di immagine<sup>190</sup>, tuttavia non fu egualmente presente all'*Exposition des Beaux Arts* del 1857.

È molto probabile che se anche la Società avesse presentato domanda di partecipazione (e non si può escludere che lo abbia fatto), ormai i tempi erano troppo stretti per includere la fotografia all'esposizione del 1857. Tuttavia, l'intervento di Nadar sembra segnare

---

società. Questo tentativo collettivo riunirà, donando loro una forza reale, le influenze individuali che ciascuno di noi deve lasciar agire per lo scopo comune. Io ho l'onore di allegare, a sostegno della mia proposta, qualche riga che farò pubblicare a questo riguardo e sarò felice di mettere a vostra disposizione la mia collaborazione nella stampa in genere, per quanto flebile essa possa essere”.

<sup>188</sup> *ibid.* p. 327

<sup>189</sup> Société française de Photographie, “Deuxième Exposition annuelle de la Société française de Photographie”, *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1856, p. 352

<sup>190</sup> *ibid.*, p. 202

un momento di svolta: non solo l'esposizione di fotografia del 1857 fu ampiamente recensita e pubblicizzata, ma, dal *Bulletin de la Société Française de Photographie* emerge un interesse più marcato per la questione delle potenzialità artistiche della fotografia. Nel 1857, ogni qualvolta un membro della società commentava le esposizioni di fotografia, non si lasciava scappare la possibilità di affrontare – direttamente o indirettamente– la questione; inoltre i commenti delle esposizioni iniziarono a farsi più articolati e ad avere più spazio: in sintesi, le esposizioni acquisivano agli occhi della *Société* stessa maggiore importanza.

La terza esposizione della *Société* non si svolse nel 1858, ma nel 1859 e si tenne parallelamente al Salon di Parigi dello stesso anno. Si trattò di una vittoria parziale per la *Société* perché le due esposizioni, sebbene vicine, erano, non solo distinte a livello organizzativo, ma anche nettamente separate a livello fisico: non era possibile dall'una accedere all'altra e viceversa; inoltre, il visitatore avrebbe dovuto comprare due biglietti diversi per partecipare a entrambe. Inizialmente prevista dal 1° di aprile al 15 di giugno al Palais de l'Industrie<sup>191</sup>, la mostra si protrasse sugli Champs-Élysées fino al 31 agosto<sup>192</sup>.

La soluzione trovata fu un compromesso, e –in quanto tale– andò un po' incontro agli interessi di tutti, permettendo così alla commissione del museo di lasciare la situazione ancora invariata per qualche anno.

Commentando questa soluzione nella *Gazette des Beaux-Arts*, il critico e collezionista d'arte Philippe Burty (1830 – 1890) sosteneva che l'espedito trovato era ottimale e i fotografi non avrebbero potuto, né – per il momento– dovuto chiedere di meglio<sup>193</sup>. In questo articolo, il critico, affrontava la questione delicata del rapporto tra fotografia e incisione: nel 1859 gli incisori erano ancora più influenti dei fotografi; pertanto, offrire alla fotografia un posto, all'Esposizione delle Belle Arti, che le conferisse la stessa dignità artistica dell'incisione sarebbe stata una scelta impopolare.

---

<sup>191</sup> Société française de Photographie, "Reglement de l'Exposition de la Société française de Photographie", *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1859, p. 27

<sup>192</sup> Société française de Photographie, "Exposition de la Société française de Photographie", *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1859, p. 208

<sup>193</sup> Burty, P., "Exposition de la Société française de Photographie", *Gazette des Beaux Arts*, t2, 1859, p. 209

Burty tentò di assumere al riguardo una posizione moderata, asserendo che lo spazio offerto alla fotografia, sebbene distinto da quello delle Belle Arti, le conferiva –agli occhi del pubblico– la giusta collocazione nel mondo artistico<sup>194</sup>. La forza del procedimento fotografico consiste, per Burty, nella riproduzione, ma l'atto interpretativo non le compete, lì ha inizio il ruolo dell'incisore:

La photographie est impersonnelle; elle n'interprète pas, elle copie; là est sa faiblesse comme sa force, car elle rend avec la même indifférence le détail oiseux et ce rien à peine visible, à peine sensible, qui donne l'âme et fait la ressemblance. [...] Elle s'arrête à l'idéalisation, et c'est là justement que commence le rôle du graveur et du lithographe de talent<sup>195</sup>.

Come vedremo, questa posizione condurrà il ragionamento del critico a una contraddizione irresolubile.

Per Philippe Burty la fotografia porta in sé l'indelebile traccia della meccanicità, traccia che non le permette di essere nulla più di un semplice strumento. La fotografia è un buon oggetto di studio, ma, al contrario dell'incisione, non sarà mai in grado di aggiungere qualcosa all'originale<sup>196</sup>, tuttavia ha l'enorme vantaggio di popolarizzare a basso costo opere d'arte difficilmente reperibili<sup>197</sup>.

Dunque: la fotografia non interpreta, l'incisione sì; la fotografia è meno costosa dell'incisione. Da queste due premesse deriva che la riproduzione a livello popolare sarà nettamente avvantaggiata dalla fotografia; mentre l'incisione di alto livello, in cui si manifesta il talento dell'incisore, sarà ineguagliabile.

Quanto sostenuto, tuttavia, entra subito in contraddizione con il commento che il critico fa alla mostra di fotografia: percorrendo la mostra, non solo, secondo lui, è possibile distinguere le individualità dei

---

<sup>194</sup> *ibid.*, p. 210

<sup>195</sup> "La fotografia è impersonale; essa non interpreta, essa copia; là è la sua debolezza e la sua forza, perché essa rende con la stessa indifferenza i dettagli minimi e questo nulla appena visibile, appena sensibile, che dona l'anima e rende la somiglianza [...]. Essa si arresta all'idealizzazione, ed è là giustamente che comincia il ruolo dell'incisore e de litografo di talento"; *ibid.*, p. 211.

<sup>196</sup> *ivi*

<sup>197</sup> *ibid.*, p. 212

singoli fotografi, ma anche individuare alcune scuole<sup>198</sup>, come ad esempio quella inglese, che si distingue dalla francese per quel certo *charme* che la prima riesce a conferire all'immagine:

Le choix de certains points de vue à deux heures et sous des effets préconçus, la recherche dans le rendu d'un sentiment en quelque sorte national, l'emploi de procédés qui n'appartiennent qu'à eux, et surtout le soin de la mise au point de l'appareil et du tirage des épreuves, donnent aux œuvres des Anglais une physionomie tout à fait originale, qui se résume ainsi que nous le disions, par la velouté des noirs et l'harmonie des lumières<sup>199</sup>.

Benché la componente meccanica sia inscindibile dalla traccia fotografica, è possibile non soltanto cogliere il sugello personale di ogni artista sulle singole opere, non soltanto intravedere la creazione di scuole con una vera e propria impronta unica e caratterizzante, ma addirittura è possibile che l'artista dia ai suoi soggetti fotografici una fisionomia originale. È possibile conciliare queste ultime asserzioni con le prime? È possibile intravedere in una tecnica della rappresentazione meramente riproduttiva uno spazio per la personalizzazione dell'opera, per lasciare emergere la propria scuola d'appartenenza o la propria originalità?

Ma la contraddizione diviene più evidente ancora quando il critico commenta le opere di Nadar: "elles [riferito alle fotografie di Nadar] démontrent qu'un homme intelligent se sert autant de son cerveau que son instrument, et que si la photographie n'est point un art complet, le photographe a toujours le droit d'être un artiste"<sup>200</sup>.

Il critico tenta di risolvere questa contraddizione asserendo che la fotografia è un'arte ancora ai suoi inizi, ovvero non del tutto completa<sup>201</sup>: non è ancora un'arte perché non idealizza la natura, "Elle n'est point l'art,

---

<sup>198</sup> *ivi*

<sup>199</sup> "La scelta di certi punti di vista a ore due e sotto degli effetti preconosciuti, la ricerca nella resa di un sentimento in qualche modo nazionale, l'impiego dei procedimenti che non appartengono che a loro, e soprattutto, la cura della messa a punto dell'apparecchio e dello sviluppo delle prove, danno alle opere degli Inglesi una fisionomia del tutto originale, che si riassume nella morbidezza dei neri e l'armonia delle luci"; *ibid.*, p. 213.

<sup>200</sup> "esse dimostrano che un uomo intelligente si serve tanto del suo cervello quanto del suo strumento, e che, se la fotografia non è un'arte completa, il fotografo ha sempre il diritto di essere un artista", *ibid.*, p. 216

<sup>201</sup> *ibid.*, 220

parce que l'art est une idéalisation constante de la nature<sup>202</sup>". La fotografia non interpreta, non idealizza e non aggiunge nulla all'originale, tuttavia permette un certo grado di personalizzazione; e se essa non è un'arte a tutti gli effetti, ciò non significa che i suoi praticanti non possano essere considerati artisti. Vedremo, nei prossimi capitoli, che un'analisi più profonda del processo di creazione tramite fotografia rivela i limiti di questo pregiudizio, affiorante talvolta ancora oggi. E non è un caso se il critico saluta proprio in Nadar il vero artista, poiché, almeno su questo condividiamo la sua tesi, egli probabilmente fu, non solo uno dei primi artisti della luce, ma anche il primo critico fotografico a comprendere, anzi più che altro a intuire, la particolarità della creazione fotografica. Ci preme in questo caso ricordare che, nell'avviare la sua battaglia per l'ammissione della fotografia all'olimpico delle arti, Nadar stava –in realtà– perseguendo un suo interesse privato, poiché aveva una contesa legale con il fratello che avrebbe vinto se avesse dimostrato pubblicamente l'autonomia artistica della rappresentazione fotografica.

L'esposizione di fotografia fu commentata anche da Louis Figuier sul Feuilleton de *La Presse*. Louis Figuier non era inizialmente un sostenitore delle potenzialità artistiche della fotografia; tuttavia in seguito a quest'esposizione sembra essersi ricreduto. Anche lui, come Philippe Burty, condivideva la scelta dell'amministrazione del museo di mantenere in due edifici separati ma vicini le due mostre, tuttavia egli muove da premesse diverse da quelle del critico.

Figuier sostenne che negli ultimi anni la fotografia aveva finalmente assunto i caratteri dell'artisticità e sarebbe dunque potuta essere considerata a pieno titolo una "branche nouvelle des beaux-arts<sup>203</sup>". L'obiettivo fotografico è uno strumento come il pennello, le qualità artistiche di ogni singolo individuo emergono a prescindere dal mezzo usato per ottenere le rappresentazioni. Occorre dunque incoraggiare chi pratica questa nuova arte a migliorarla sempre di più. Pertanto:

"On ne peut qu'applaudir à cette solution du différend,  
car elle établit avec vérité la situation mutuelle des deux  
parties en litige, et fait entrevoir pour un jour prochain

---

<sup>202</sup> "essa non è arte, perché l'arte è un'idealizzazione costante della natura", *ibid.* p. 221

<sup>203</sup> Figuier, L., "Exposition de Photographie", *La Presse*, 03.08.1859 p. 1. "Nuova branca delle belle arti". Il seguito dell'articolo fu pubblicato nelle seguenti date: 04.08.1859 e 11.08.1859.



l'accès complet et définitif de la photographie dans le sanctuaire des Beaux-Arts<sup>204</sup>.

---

<sup>204</sup> *ivi*. “Non si può che applaudire a questa soluzione della controversia, perché stabilisce con verità la situazione mutuale delle due parti in litigio, e fa intravedere per un giorno prossimo l'accesso completo e definitivo della fotografia nel santuario delle Belle Arti”.

## Capitolo II

### Un contributo problematico: l'estetica di Victor Cousin e i nuovi paradigmi dell'estetica fotografica

#### §2.1 L'estetica di Victor Cousin

Nel precedente capitolo abbiamo tentato di ricostruire i vari significati che la fotografia assunse nel ventennio successivo alla pubblicazione del procedimento di Daguerre.

Abbiamo visto il *medium*, sulle prime, apprezzato da tutti coloro che gravitavano in ambito scientifico e che, in essa, cercavano l'oggettività. Le caratteristiche estetiche dell'immagine dagherrotipica apparivano più fredde e dettagliate, tuttavia la maggiore economicità e praticità dei procedimenti su carta determinò la progressiva obsolescenza di quelli su placca. A fronte poi delle nuove impressioni calotipiche, l'interesse per gli artisti –prima circoscritto esclusivamente all'uso propedeutico del soggetto da rappresentare con altri media– nei confronti della fotografia si fece sempre più forte, sino a che non si arrivò a teorizzarne la potenziale autonomia artistica.

Questo secondo capitolo si propone invece individuare i mutamenti provocati nel sistema concettuale dell'estetica dall'avvento della tecnologia fotografica. Nel tentativo di delimitare l'ambito di ricerca ed evitare così di naufragare nel magmatico fermento delle numerosissime teorie del XIX secolo, abbiamo scelto di soffermarci sull'estetica di Victor Cousin principalmente per due ragioni: la prima è che Victor Cousin si iscrive complessivamente in un'ottica conservatrice in quanto legata alla monarchia; il secondo è che questo filosofo ebbe –nonostante le asperre accuse di incoerenza e dogmatismo rivoltegli dai critici di allora e anche, come vedremo, da critici più recenti– una profonda e insinuosa influenza in Francia e nel resto dell'Europa. E del resto non è un caso che Cousin fosse stato in Francia il primo docente a introdurre

l'estetica in ambito accademico derivando tale proposito dal modello tedesco -che fu per lui un costante riferimento- ma ricollegando le tematiche dell'estetica non tanto a Baumgarten, quanto alla tradizione greca:

La philosophie, dans tous les temps, roule sur les idées fondamentales du vrai, du beau et du bien. L'idée du vrai, philosophiquement développée, c'est la psychologie, la logique, la métaphysique; l'idée du bien, c'est la morale privée et publique; l'idée du beau, c'est cette science qu'en Allemagne on appelle l'esthétique, dont les détails regardent la critique littéraire et la critique des arts, mais dont les principes généraux ont toujours occupé une place plus ou moins considérable dans les recherches et même dans l'enseignement des philosophes, depuis Platon et Aristote jusqu'à Hutcheson et Kant<sup>205</sup>.

Al § 2.1.1 tenteremo di fornire brevemente una contestualizzazione storica al fine di illustrare le necessità filosofiche richieste dal clima intellettuale vissuto dal filosofo; al §2.1.2 -invece- forniremo alcuni cenni sulla biografia intellettuale dell'autore, soffermandoci, a livello biografico, solo su quelle notizie che riteniamo abbiano potuto esercitare una certa influenza sull'elaborazione filosofica presentata nello scritto che abbiamo deciso di prendere in considerazione: *Du vrai, du beau et du bien*. Nel paragrafo successivo (§2.1.3), invece, tenteremo di illustrare il *télos* filosofico di Cousin poiché riteniamo che molti dei dogmatismi in cui la sua filosofia è stata spesso accusata di scivolare siano ascrivibili alla finalità pedagogica che si propone lo scritto da noi analizzato. Nell'ultimo paragrafo di questa serie (§2.1.4), infine, introdurremo i primi nodi concettuali posti in discussione dalla *rivoluzione del visuale*<sup>206</sup> in cui la fotografia ebbe un ruolo considerevole.

---

<sup>205</sup> "La filosofia, in tutte le sue epoche, gira attorno alle tre idee fondamentali del vero, del bello e del bene. L'idea del vero, filosoficamente sviluppata, si sviluppa nella psicologia, nella logica, nella metafisica; l'idea del bene, è la morale privata e pubblica; l'idea del bello è questa scienza che in Germania si chiama estetica, che nel dettaglio riguarda la critica letteraria e la critica delle arti, ma di cui i principi generali hanno sempre avuto un ruolo preponderante nelle ricerche e anche nell'insegnamento dei filosofi, da Platone e Aristotele fino a Hutcheson e Kant", Cousin, 1854:12 - 13

<sup>206</sup> Abbiamo tratto questa espressione da Saint Girons, B., 2009:29

### §2.1.1 Contestualizzazione storica

Il contesto storico esaminato è forse uno dei più convulsi della storia dell'occidente. Nel 1830, in seguito alle insurrezioni scoppiate a luglio a Parigi, il conservatore Carlo X lasciò la città e gli succedette Luigi Filippo d'Orléans, considerato un liberale moderato. Nel 1848 Luigi Filippo abdicò e nello stesso anno, in seguito alla prima elezione a suffragio universale maschile in Francia, Napoleone III –con il 75% dei voti– divenne Presidente della Repubblica fino al 1851, anno in cui, con un colpo di stato decretò la nascita del Secondo Impero, rimanendo *di fatto* a capo della Francia sino al 1870.

Sarebbe impossibile comprendere la filosofia cousiniana, senza rapportarla al clima politico in cui fu elaborata. Alla figura di Luigi Filippo la fortuna sociale di Victor Cousin fu sin da subito strettamente legata. Siamo infatti, nei primi, cruciali, anni della formazione degli stati nazionali. Le rivolte popolari erano ancora frequentemente soppresse nel sangue, tuttavia gradualmente il potere del re andava diminuendo, la democrazia, a fatica, stava prendendo piede e le istituzioni statali progressivamente andavano aprendosi a una lenta mediazione con i cittadini. In un freddo gioco di prove di forza, questo particolare periodo storico vide alternarsi, da parte di chi deteneva il maggior controllo statale, episodi di *concessioni al popolo* (come ad esempio il suffragio universale maschile, l'attenuarsi della censura sulla stampa, etc...) con momenti di maggiori limitazioni (come l'aumento del controllo sulle produzioni artistiche attraverso un serrato esame delle strutture organizzative delle Accademie, come il colpo di stato del 1851 di Napoleone III, etc...). Ogni rivolta annegata nel sangue costava al popolo centinaia di vittime. Si poneva il problema, insomma, di trovare un equilibrio tra le richieste di potere politico da parte del popolo, le istanze nobiliari, quelle borghesi, quelle clericali e tutto questo tentando di mantenere l'ordine sociale.

Prima della Rivoluzione Francese, l'influenza della corona presso le Accademie istituite nei secoli precedenti sul modello italiano era, diversamente dall'Italia, fortissima<sup>207</sup>. Il re, infatti, presso l'*Académie*

---

<sup>207</sup> Kristeller, P. O., Bagni, P., 1977:16

*française* aveva il diritto di veto sull'elezione di ciascun membro e nelle altre Accademie, il suo ruolo era ancora maggiore poiché egli si trovava a scegliere generalmente i membri più anziani tra una rosa di candidati (il discorso era diverso per ciascuna Accademia, ma l'*Académie française* era la meno soggetta all'influenza reale)<sup>208</sup>.

Nel 1790 l'Assemblea Costituente invitò le accademie a rivedere il loro statuto e nel 1793 queste furono addirittura soppresse. Il 1795 la stessa Assemblea Costituente, resasi conto comunque della necessità di un ente che in qualche modo gestisse il dispiegamento di risorse umane nella costruzione del sapere, creò l'*Institut national chargé de recueillir les découvertes, de perfectionner les sciences et les arts*. Ma nel 1816, dopo l'esilio di Napoleone e la restaurazione della monarchia borbonica con Luigi XVIII, l'Institut fu riorganizzato e nel 1832, con Luigi Filippo, l'Institut subì ancora un'altra riorganizzazione. Al termine di queste vicende, nuovamente, l'*Académie française* prevedeva che l'elezione dei membri fosse sottoposta all'approvazione reale<sup>209</sup>.

Alla figura di Luigi Filippo, la fortuna sociale di Cousin fu strettamente legata.

### **§2.1.2 Cenni biografici e formazione dell'autore**

Victor Cousin nacque il 28 novembre del 1792 a Parigi. Avviato sin dagli inizi agli studi classici, il 15 novembre 1810 fu ammesso all'*École Normale*. Su di lui influirono profondamente le lezioni di Laromiguière (che lo avvicinò alla filosofia di Locke e Condillac); quelle del liberale Royer-Collard, (a sua volta grande propugnatore della Scuola Scozzese di Thomas Reid) e Maine de Biran<sup>210</sup>. Come si evince dalla citazione alla

---

<sup>208</sup> Cfr. sull'argomento Institut de France, and Léon Aucoc. *L'Institut de France lois, statuts et règlements concernant les anciennes académies et l'Institut, de 1635 à 1889, tableau des fondations*. Paris: Imprimerie nationale, 1889.

<sup>209</sup> "Art. 7 [...] Elle [l'Accademia] tiendra aussi des séances publiques pour la réception des nouveaux membres qu'elle aura élus et dont la choix aura été approuvé par Sa Majesté", ("art. 7 [...] Essa terrà anche delle sedute pubbliche per la recezione di nuovi membri ch'essa stessa avrà eletta e la cui scelta dovrà essere approvata da Sua Maestà", *ibid.*, p. 205)

<sup>210</sup> Ce ne da notizia lo stesso Victor Cousin, "Il est resté et restera toujours dans ma mémoire, avec une émotion reconnaissante, le jour où, pour la première fois en 1810, élève de l'École normale, destiné à l'enseignement des lettres, j'entendis M. Laromiguière. Ce jour décida de toute ma vie : il m'enleva à mes premières études qui me promettaient des succès paisibles, pour me jeter dans une carrière où les contrariétés et les orages ne m'ont pas manqué. Je ne suis

precedente nota, Cousin aveva una brillante personalità; molti suoi contemporanei lodano le sue capacità oratorie. Benché dichiarò la sua formazione su Locke e Condillac, ne prende sinuosamente le distanze, dichiarando la necessità di restituire agli studi il “patrimonio naturale dell'*esprit* umano”. Nel luglio del 1813 aveva già sostenuto la sua tesi di

---

pas Malebranche ; mais j'éprouvai en entendant M. Laromiguière ce qu'on dit que Malebranche éprouva en ouvrant par hasard un traité de Descartes. M. Laromiguière enseignait la philosophie de Locke et Condillac, heureusement modifiée sur quelques point, avec une clarté, une grâce, qui ôtaient jusqu'à l'apparence des difficultés, et avec un charme de bonhomie spirituelle qui pénétrait et subjuguait. L'école normale lui appartenait tout entière. L'année suivante, un enseignement nouveau vint nous disputer au premier ; et M. Royer- Collard, par la sévérité de sa logique, par la gravité et le poids de sa parole, nous détourna peu à peu, et non pas sans résistance, du chemin battu de Condillac, dans le sentier devenu depuis si facile, mais alors pénible et infrequenté, de la philosophie écossaise. A côté de ces deux éminents professeurs, j'eus l'avantage de trouver encore un homme sans égal en France pour le talent de l'observation intérieure, la finesse et la profondeur du sens psychologique, je veux parler de M. de Biran. Ma voilà déjà de compte fait trois maîtres en France ; je ne dirai jamais tout ce que je leur dois. Maîtres en France ; je ne dirai jamais tout ce que je leur dois. M. Laromiguière m'initia à l'art de décomposer la pensée ; il m'enseigna à descendre des idées les plus abstraites et les plus générales que nous possédions aujourd'hui, jusqu'aux sensations les plus vulgaires qui en sont la première origine, et à me rendre compte du jeu des facultés, élémentaires ou composées, qui interviennent successivement dans la formation des idées. M. Royer- Collard m'apprit que, si ces facultés ont en effet besoin d'être sollicitées par la sensation pour se développer et porter la moindre idée, elle sont soumises dans leur action à certaines conditions, à certaines lois, à certains principes, que la sensation n'explique pas, qui résistent à toute analyse, et qui sont comme le patrimoine naturel de l'esprit humain. Avec M. de Biran, j'étudiai surtout les phénomènes de la volonté. Cet observateur admirable m'exerça à démêler dans toutes nos connaissances et même dans les faits les plus simples de conscience, la part de l'activité volontaire, de cette activité dans laquelle éclate notre personnalité.

C'est sous cette triple discipline que je me suis formé”. (“È rimasto e rimarrà per sempre nella mia memoria, con una emozione riconoscente, il giorno in cui per la prima volta nel 1810, allievo della Scuola Normale, destinato all'insegnamento delle lettere, io ascoltai Laromiguière. Quel giorno decise di tutta la mia vita: esso mi distolse dai miei primi studi che mi promettevano un tranquillo successo, per gettarmi in una carriera in cui le contrarietà e le tempeste non mi sono mancate. Io non sono Malebranche; ma provai, ascoltando Laromiguière, ciò che Malebranche provò aprendo per caso un trattato di Cartesio. Laromiguière insegnava la filosofia di Locke e Condillac, opportunamente modificata in qualche punto, con una chiarezza, una grazia, che sottraevano in apparenza le difficoltà, e con lo *charme* di una bonomia che penetrava e soggiogava. La scuola normale gli apparteneva tutta intera. L'anno seguente, un insegnamento nuovo venne a disputare il primo; e Royer-Collard, con la severità della sua logica, con la gravità e il peso delle sue parole, ci rivolse poco a poco, e non certo senza resistenza, al cammino battuto da Condillac, nel sentiero divenuto ora così facile, ma allora difficoltoso e non frequentato, della filosofia scozzese. Accanto a questi due eminenti professori, io ebbi il vantaggio di trovare ancora un uomo senza eguali in Francia per il talento dell'osservazione interiore, la finezza e la profondità del senso psicologico, intendo parlare di Maine De Biran. Ecco a me fatto il conto dei tre maestri in Francia; non dirò mai tutto ciò che devo loro. Laromiguière mi avviò all'arte di scomporre il pensiero; egli mi insegnò a scendere dalle idee più astratte e più generali che noi possediamo oggi, fino alle sensazioni più volgari che ne sono l'origine primaria, e a rendermi conto del gioco delle facoltà, elementari o composte, che interviene successivamente nella formazione delle idee. Royer- Collard mi ha insegnato che, se queste facoltà hanno in effetti bisogno di essere sollecitate con la sensazione per svilupparsi e portare la minima idea, esse sono sottomesse nella loro azione a certe condizioni, a certe leggi, a certi principi, che la sensazione non spiega, che resistono a tutta l'analisi, e che sono come il patrimonio naturale dell'*esprit* umano. Con De Biran, io studiai soprattutto i fenomeni della volontà. Questo osservatore ammirevole mi esercitò a svelare in tutte le nostre conoscenze, e anche nei fatti più semplici di coscienza, la parte di attività volontaria, di questa attività in cui irrompe la nostra personalità. È sotto questa triplice disciplina che mi sono formato”; Cousin, V., in *Fragmens Philophiques*, tomo V p. LVIII.

dottorato; il tema era l'analisi e il metodo della speculazione filosofica<sup>211</sup>. Il 13 novembre 1815, a soli 23 anni, diventò il supplente di Royer- Collard per la cattedra di Storia della Filosofia Moderna. Nel 1817 e nel 1818 Victor Cousin si recò due volte in Germania. In quegli stessi anni, Cousin iniziò a leggere Platone, che -a nostro parere- rimarrà il punto di riferimento più saldo per l'elaborazione della sua filosofia e, più in generale, per la sua vita<sup>212</sup>.

Dalle lezioni tenute tra il 1815 e il 1821 ebbe seguito il suo trattato più celebre *Du vrai, du beau et du bien* (1853), dunque è a questo periodo che rimonta l'elaborazione della sua prima formulazione filosofica, originatasi presumibilmente in un clima di mutua collaborazione con i suoi allievi<sup>213</sup>. Nel 1826 furono pubblicati per la prima volta i *Fragments Philosophiques*, una raccolta di articoli e saggi pubblicati per la maggior parte nel *Journal des savans* o in *Archives philosophiques*, che riprendevano i concetti espressi durante lezioni di quel periodo. Ebbero una discreta fortuna: nel 1831 furono tradotti in italiano<sup>214</sup>, nel 1833 giunse in Francia la loro seconda edizione, sostanzialmente invariata<sup>215</sup> (come vedremo l'integrazione rilevante riguardava la prefazione).

Non v'è pertanto da stupirsi se, nel 1820 -nel clima di ritorno al conservatorismo ricostituito da Luigi XVIII e ancor più da Carlo X dopo il 1824- Cousin, come altri accademici che avevano manifestato simpatie liberali, fu allontanato dalla cattedra<sup>216</sup>. Nel 1823 tornò per la terza volta in Germania, e ivi fu arrestato per conto della Prussia con l'accusa di cospirazione. Fu rilasciato dopo sei mesi di detenzione.

In Francia, la vicenda era stata avvertita, da quella generazione di intellettuali di orientamento liberale lasciata dalla Rivoluzione, come una

---

<sup>211</sup> Il Saint Hilaire riporta che in essa Cousin si sia dimostrato un fervente sostenitore di Condillac, poiché, a parer di Cousin, in esso si riassume l'opera di Bacone, Cartesio, Malebranche e Locke; Saint Hilaire, 1895:29.

<sup>212</sup> Cousin si batté molto per la diffusione della filosofia antica sia in ambito universitario che scolastico. Nel corso della sua vita curò la traduzione delle opere di Platone, a nostro parere suo vero mentore; inoltre, nel 1865 fece dono di una rendita annuale di mille franchi per la fondazione di un premio da attribuire per tre anni all'autore di una memoria su una questione di filosofia antica; Aucoc, L., 1889:379.

<sup>213</sup> Saint Hilaire descrive, attraverso l'analisi delle lettere della corrispondenza privata di Cousin, il suo rapporto con gli allievi, inoltre riporta la seguente lista di allievi per quegli anni: Loyson, Larauza, Jouffroy, Damiron, Frébault, Bouillet, Farcy e Beautain; *ibid.*, p. 50.

<sup>214</sup> Cousin, V., Galluppi, P., [*Fragments philosophiques.*] *La Filosofia di Vittorio Cousin, tradotta dal francese, ed esaminata dal barone Pasquale Galluppi da Tropea.* 1831.

<sup>215</sup> Cousin, V., *Fragmens Philosophiques (2e édition)*, Ladrangé, Paris 1833

<sup>216</sup> Cfr. *Moniteur Universel*, 29.09.1820

profonda ingiustizia a dispetto della nazione: “Après six mois d’une détention sans raison, ainsi que le prouvèrent des recherches sans résultat, M. Cousin fut enfin rendu à son pays, où il fut accueilli comme un martyr de la cause de la libre pensée et du bon droit<sup>217</sup>”.

Nel 1830, in seguito alle insurrezioni scoppiate a luglio a Parigi, Carlo X lasciò la città e gli succedette Luigi Filippo d’Orléans, considerato un liberale moderato. Con quest’ultimo iniziò la fortuna sociale di Cousin: in quello stesso anno fu eletto membro dell’*Académie française* e due anni dopo dell’*Académie des sciences morales et politiques*, ricevette la Legione d’Onore e nel 1840 per qualche mese fu nominato Ministro dell’Istruzione Pubblica. Nel 1853 per la prima volta fu pubblicato *Du vrai, du beau et du bien*<sup>218</sup>.

È difficile non presumere che, dopo le vicende personalmente vissute, Cousin non avesse sentito il bisogno di attenuare gli eccessi sensualistici della sua formazione. Non era un periodo storico molto facile per gli intellettuali: dichiarata (e neanche sempre) nei vari decreti di legge, la libertà di parola era una chimera. Quando non accadeva di peggio, i dissidenti venivano allontanati dalle loro cariche o esiliati.

La scelta di Luigi Filippo può allora in questo contesto apparirci variamente strategica: da un lato egli poneva in cattedra un liberale simbolo per quella generazione di intellettuali che faceva spesso sentire il suo dissenso, dall’altro le sue vicende personali vissute dal filosofo gli avrebbero probabilmente fatto attenuare i toni del discorso ma non lo spirito che lo animava.

### §2.1.3 Il carattere educativo dell’estetica

La filosofia di Victor Cousin era improntata all’educazione liberale moderata del popolo, intento che lo espose storicamente ad asperre critiche: “il suo cosiddetto *eclettismo* è in realtà uno spiritualismo

---

<sup>217</sup> “Dopo sei mesi di ingiusta detenzione, come provarono le ricerche senza risultato, Cousin fu infine reso al suo paese, in cui venne accolto come un martire della causa del libero pensiero e del buon diritto”; Mignet, 1869:22

<sup>218</sup> Cousin, V., *Du vrai, du beau et du bien*. Paris: Didier, 1853



tradizionalistico al servizio delle «buone cause»; che cioè ha lo scopo di giustificare filosoficamente l'autorità religiosa e politica<sup>219</sup>».

Se la critica dell'Abbagnano può sembrare eccessiva, risulta tuttavia illuminante lasciar parlare Cousin stesso sul ruolo ch'egli attribuisce alle istituzioni statali: educare l'individuo in modo tale da favorire l'ordine sociale, cercando di guidare tutti i membri alla condotta più favorevole al mantenimento dell'ordine comune:

elle [riferito all'educazione pubblica] doit préparer à la vie sociale, telle qu'elle est constituée dans un siècle et dans un pays, non par des pouvoirs éphémères, mais par ces grandes et permanentes institutions qui sont l'esprit et l'âme d'un pays et d'un siècle. Si l'éducation du jeune homme est l'apprentissage et comme l'image anticipée de sa vie future, à ce titre elle est vraie et elle est salutaire; elle prépare à la société un homme et un citoyen qui sera en harmonie avec elle, et qui, partageant ses instincts, ses préjugés même, la servira sans résistance dans toutes les carrières, utile aux autres, en paix avec lui-même. [...]. Il appartient donc à la société d'intervenir dans l'éducation et de la faire un peu à son image, pour que l'éducation lui rende ce que la société lui a donné; autrement, c'est la société qui sème de ses propres mains l'inquiétude, le mécontentement, les révolutions<sup>220</sup>.

Come vedremo, non rinunziò del tutto alla componente empirica della conoscenza, si limitò a celarla sapientemente nella sua costruzione filosofica.

L'intento di educare gli individui in modo tale da permettere una condivisione del mondo più armonica è nobile e condivisibile, si trattava, del resto, del sogno più ampiamente condiviso dai filosofi dell'epoca. Il

---

<sup>219</sup> Abbagnano, N., 1969:226 – 227, t. 3. L'ipotesi di Nicola Abbagnano è ampiamente condivisa dalle fonti critiche. A titolo esemplificativo cfr. Cavicchioli, R., 2009; Bernard, C., 1991; Vermeren, P., 1995; Mastellone, S., 1955

<sup>220</sup> “essa [l'educazione pubblica] deve preparare alla vita sociale, tale e quale al modo in cui è costituita in un certo secolo e in un determinato paese, non da poteri effimeri, ma da grandi e permanenti istituzioni che sono lo spirito e l'anima di un paese e di un secolo. Se l'educazione di un giovane uomo è apprendistato e come l'immagine anticipata della sua vita futura, a questo titolo essa è vera e salutare; essa prepara alla società un uomo e un cittadino che sarà in armonia con essa, e che condividerà i suoi istinti, i suoi pregiudizi stessi, la servirà senza resistenza in tutte le carriere, utile agli altri, in pace con se stesso. [...] Spetta dunque alla società di intervenire nell'educazione e di farla un po' a sua immagine, affinché l'educazione renda ciò che la società le ha dato; altrimenti, sarebbe la società stessa a seminare con le sue proprie mani l'inquietudine, lo scontento, le rivoluzioni” Cousin, V., 1844 pp. 5 – 6.

problema era, tuttavia, tentare di comprendere come materialmente realizzare questo sogno.

*Du vrai, du beau et du bien* assume l'intento programmatico di una pedagogia sociale, lo dimostra la dedica ai giovani posta nella prefazione dell'opera<sup>221</sup>. Di questa vocazione pedagogica possiamo attestare la presenza anche nei *Fragments Philosophiques*: "La philosophie spéculative ou pratique est l'alliance de la nécessité et de la liberté dans l'esprit de l'homme qui se met spontanément en harmonie avec les lois de l'existence universelle<sup>222</sup>".

Non v'è alcun dubbio che nell'Ottocento il dibattito estetico era molto ricco e che la filosofia cousiniana era solo una piccola parte di quel calderone di vivaci confronti che divenivano ogni anno più complessi. Ma la nostra scelta di analizzare l'estetica cousiniana è legata al suo intento pedagogico e al conseguente, speciale, rapporto che essa instaurò con le istituzioni. Per comprendere la filosofia di Victor Cousin non la si può scindere dal ruolo sociale che essa intendeva assumere, del resto questo era un principio radicato nella filosofia cousiniana: "un système ne peut être totalement compris qu'autant que l'on connaît toutes les conséquences réelles que l'histoire s'est chargée de tirer de ses principes<sup>223</sup>". In questo caso, i presunti dogmatismi in cui è accusata spesso di scivolare la sua formulazione teorica potrebbero, infatti, essere interpretati alla luce del carattere educativo che egli attribuiva al suo scritto e che *di fatto* assumevano le sue lezioni universitarie che erano frequentate da centinaia di uditori entusiasti, tra cui anche moltissimi artisti<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> "Puisse notre voix être entendue des générations nouvelles comme autrefois elle le fut de la sérieuse jeunesse de la Restauration! Oui, c'est à vous que nous adressons particulièrement cet écrit, jeunes gens qui ne nous connaissez plus, mais que nous portons dans notre cœur, parce que vous êtes la semence et l'espoir de l'avenir. Nous vous montrons ici le principe de nos maux et leur remède"; "Possi la nostra voce essere ascoltata dalle generazioni nuove come in passato lo fu la seria gioventù della Restaurazione! Sì, è a voi che noi indirizziamo in particolare il nostro scritto, giovani genti che non ci conoscete più, ma che noi portiamo nel nostro cuore, per voi siete il seme e la speranza dell'avvenire. Noi vi mostriamo qui il principio dei nostri mali e il loro rimedio"; Cousin, V., 1854:V (non ci è parso opportuno riportare interamente la dedica, ma essa prosegue nelle pagine seguenti)

<sup>222</sup> "La filosofia speculativa o pratica è l'alleanza della necessità con la libertà nello spirito dell'uomo che si pone spontaneamente in armonia con le leggi dell'esistenza universale"; Cousin, 1833:I, Préface.

<sup>223</sup> "Un sistema non può essere totalmente compreso se non quando si conoscono tutte le conseguenze reali che la storia si è caricata di trarre dai suoi principi"; Cousin, V., 1828:6

<sup>224</sup> Il 6 novembre 1818 Eugène Delacroix scrive all'amico Pierret: "Je serais bein content aussi [...] si nous pouvions encore cette année assister à l'ouverture du cours de Cousin qui, j'imagine n'est pas encore commencé!"; "Mi farebbe molto piacere, se noi riuscissimo anche quest'anno ad

Thomas Reid, certamente una delle figure filosofiche più influenti sull'orientamento di Cousin, aveva elaborato una teoria estetica che, per Andrea Gatti<sup>225</sup>, risulta essere funzionale a un più generale schema metafisico, sorta, del resto "in un Regno in assestamento che sembrava seguire un progetto di definizione dei propri caratteri nazionali, [in cui] non sfuggì ai suoi animatori e *maîtres à penser* l'importanza dell'arte per il miglioramento individuale e il progresso sociale"<sup>226</sup>.

Il *topos* dell'educazione estetica<sup>227</sup> è storicamente legato nella filosofia occidentale, oltre che in generale al mondo greco, in particolare alla figura di Platone. Stando all'interpretazione di Halliwell "per Platone, la bellezza mimetica è la forma espressiva di un valore etico"<sup>228</sup>. Negli anni dell'instabilità politica europea, il discorso sulla funzione educativa dell'arte si fece sempre più presente sulla scena filosofica e tornò a interessare i filosofi in una nuova prospettiva con la pubblicazione delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*<sup>229</sup>, in cui Schiller, riabilitava il sapere estetico attribuendogli il potere di favorire la moralizzazione dei costumi, offrendo una mediazione tra ragione e sensibilità<sup>230</sup>. In particolar modo, Schiller sognava di poter pervenire alla libertà del popolo attraverso il culto della bellezza<sup>231</sup>. Victor Cousin, sostenendo, con Schiller, l'importanza dell'apparato estetico nel mantenimento dell'ordine sociale decise di integrare in un'opera *filosoficamente educativa*, l'estetica.

Tuttavia, benché anche Cousin tentasse in qualche modo di conciliare ragione e sensibilità, la sua posizione si mantenne più moderata rispetto a quella di Schiller, in Cousin l'estetica è solo *una* delle

---

assistere all'apertura del corso di Cousin che, immagino non sia ancora cominciato!", da *fac simile* della lettera in Burty, P., 1878:24

<sup>225</sup> Il quale, oltre a essere un esperto di estetica inglese moderna e contemporanea, è il curatore della traduzione italiana delle *Lezioni reidiane*; cfr. Reid, Th., Gatti, A., *Lezioni sulle belle arti*, Clueb, Bologna 2008

<sup>226</sup> Gatti, A., *Introduzione* a Reid, Th., Gatti A., *op. cit.*, p. 13

<sup>227</sup> Cfr. a proposito del dibattito sull'educazione estetica la voce *Educazione Estetica* in D'Angelo, P., Carchia, G., 2002: 85 – 86; D'Acunto P., *Temi Platonici ed educazione estetica*, Edisud, Salerno 1993; Bertin, G. M., *L'educazione estetica*, La Nuova Italia 1978; Vecchi, G., *Il concetto di pedagogia in Hegel*, Mursia, Milano 1975

<sup>228</sup> Halliwell, S. J., 2009:122. Stando al critico ciò si evincerebbe in particolare da *Leggi*, II (668e-9b) e *Repubblica*, III (401 a- b).

<sup>229</sup> Carchia, G., D'Angelo P., *op. cit.*

<sup>230</sup> Cfr. Schiller, F., Pinna, G., *L'educazione estetica*, Aesthetica, Palermo 2009; scritti critici cfr. Ardovino, A., 2001; Pareyson, L., 1983; Heidegger, M., Ardovino, A., 2008. Può essere utile sull'argomento

<sup>231</sup> Cfr. seconda lettera

tre discipline fondamentali della filosofia. Probabilmente per questo, benché ne avesse certamente sortito l'influenza indiretta durante i suoi viaggi in Germania e benché di certo conoscesse le sue opere, Cousin non citò mai esplicitamente Schiller tra i suoi principali autori di riferimento<sup>232</sup>.

E tuttavia tra i due autori ci sembra di individuare delle analogie. Se per Schiller la scissione tra sensibile e razionale in termini politici si traduceva nella polarizzazione tra libertà e asservimento<sup>233</sup>, in Cousin – a nostro parere – si può riscontrare il medesimo atteggiamento.

Nella seconda lettera sull'educazione estetica, Schiller contrappone il *dominio della scienza* a quello dell'*arte*: poiché, a suo parere, l'arte non può ricevere la sua norma dall'indigenza della materia; essa, contrariamente alla scienza che si occupa del benessere fisico degli individui, trascende l'utilità materiale operando nel dominio dell'immaginazione. Ma man mano che la scienza colonizza questo territorio con le nuove acquisizioni, l'arte vede i confini della sua azione restringersi progressivamente sempre di più.

Il problema non ha cessato di tormentare la storia della filosofia Occidentale dall'esilio dei poeti dalla Repubblica di Platone fino a oggi; benché spesso fingiamo che non sia così “les valeurs esthétiques nous divertissent et nous fascinent trop profondément pour que nous ayons envie de les rejeter en bloc<sup>234</sup>”; e infatti, da questo punto di vista, l'operazione cousiniana di allineamento del sapere artistico con quello scientifico e filosofico, si proponeva l'intento di mantenere per quanto possibile in equilibrio i tre saperi al fine di limitare le rivoluzioni che tormentavano Parigi ormai da anni.

In questa prospettiva, la filosofia cousiniana<sup>235</sup> assume grande valore storico per due motivi:

1) benché spesso contestata dal resto dei filosofi e anche dagli artisti la sua fu certamente una formulazione teorica molto influente sia in Francia che in Inghilterra, Germania e Italia; come abbiamo detto

---

<sup>232</sup> Cfr. Cousin parla di Schiller solo in “Souvenir d'Allemagne. Würzburg”, *Fragments Philosophiques*, in particolare le pp. 167 – 168, Tomo V.

<sup>233</sup> Per questa tendenza in Schiller Cfr. Ardovino, A., 2001:38

<sup>234</sup> “I valori estetici ci divertono e affascinano troppo profondamente per farci venir voglia di rifiutarli in blocco”; Saint Girons, B., 2009:12

<sup>235</sup> Ci concentreremo principalmente su *Du vrai, du beau et du bien* perché era lo scritto più diffuso e perché in esso sono condensati tutti i nodi centrali della sua filosofia.

inoltre i suoi corsi erano frequentati da moltissimi studenti, tra cui spesso anche artisti;

2) l'estetica in Francia si istituzionalizzò all'università grazie a lui perché fu il primo filosofo francese a inserire questa disciplina come autonoma branca della filosofia, come elemento costituente e necessario per la completezza di una formulazione filosofica e perché la prima cattedra dedicata esclusivamente all'estetica fu assegnata al suo allievo Théodore- Simon Jouffroy, il quale, anche se sviluppò concetti molto originali, fornì un'alternativa teorica alle stesse idee del maestro.

Nel periodo di fortissima crisi dei valori che viveva la Francia di quel periodo, non è un caso che fu proprio Cousin ad avviare, tramite Jouffroy, l'indipendenza della disciplina estetica rispetto al resto del corpo filosofico: uno stratagemma *estetico* rivolto a colpire la parte sensibile dell'individuo funziona meglio se non c'è un apparato filosofico-politico che ce ne svela gli intenti razionali. E del resto l'estetica era solo uno degli interessi di Jouffroy, di cui piuttosto noto è anche il suo *Cours de droit naturel*.

Se si considera innanzitutto l'intento pedagogico di *Du vrai, du beau et du bien* e il suo legame con l'istituzione universitaria, si comprende meglio l'importanza della scelta cousiniana: una filosofia istituzionale quale quella universitaria *deve* integrare in essa l'estetica; anzi, nell'ideale politico di uno stato moderatamente liberale, essa assume la stessa importanza capitale, lo stesso valore culturale e sociale del *vrai* e del *bien*. Se, parallelamente, attraverso *Le Globe*, si cercava di costruire una filosofia che indagasse l'arte considerandola espressione della libertà, nel frattempo Cousin costruiva una filosofia del liberalismo morale, partendo dal presupposto che alla base della libertà del popolo dovesse esserci una fortissima etica collettiva condivisa.

Bisogna tuttavia fare attenzione; si potrebbe infatti esser tentati di pensare che il motivo dell'inserimento dell'estetica in un'opera programmaticamente pedagogica vada interpretato nel senso dell'orientamento del *gusto*, inteso come una sorta di educazione alla giusta produzione artistica. L'inserimento dell'analisi del bello nella triade cousiniana va inteso in un senso più schilleriano. Essendo

impossibile controllare realmente tutta la produzione artistica, l'unica strada per perseguire l'obiettivo di riequilibrare le estreme disarmonie che attanagliavano il paese era quello di volgersi al classicismo greco. Questo legame intrinseco alla filosofia cousiniana si rende manifesto non solo nell'impostazione del trattato (che pone appunto sullo stesso piano il vero, il bello e il bene), ma anche al suo forte richiamo alla dottrina platonica e alla sua convinzione che l'Istruzione pubblica dovesse innanzitutto impostarsi su una tradizione di tipo umanistico che movesse dallo studio delle culture classiche: "le fond de l'instruction secondaire, ce sont évidemment les humanités, c'est-à-dire l'étude des langues et des littératures de la Grèce et de Rome, couronnée par celle de la littérature nationale"<sup>236</sup>. Questa inclinazione di Cousin a confondere in un unico concetto il bello e il *bene sociale* ci sembra del tutto in linea con la tendenza greca:

"noi lettori d'oggi vorremmo, ovviamente, che il criterio del piacere e dell'utile portasse a distinguere gli usi estetici dagli usi pratici o etici della nozione del bello. Ma sappiamo che, per gli antichi Greci, i due aspetti non erano facilmente separabili: il concetto di «bello» comportava anche i tratti della «funzionalità applicativa», dell'«ammirazione» e della «nobiltà», così che spesso giudizi tecnici o giudizi morali venivano presentati come giudizi estetici"<sup>237</sup>

Dopo le scissioni storiche tra Chiesa e Stato, la politica richiedeva alla filosofia un orientamento che giustificasse l'ordinamento sociale senza alcuna garanzia divina. Fu per questa esigenza pragmatica, che Cousin si volse alla tradizione anteriore al cristianesimo. In altre parole, l'opera di Cousin cerca di colmare la lacuna filosofica di una nuova generazione: "la borghesia francese era spiritualistica senza essere cattolica"<sup>238</sup>. Che connotazione assume in questo contesto la parola *spiritualistica*? Il senso cousiniano. Occorre conciliare con l'applicazione concreta di teorie che attingevano esclusivamente alla

---

<sup>236</sup> "il nucleo dell'istruzione secondaria, sono evidentemente le discipline umanistiche, ovvero lo studio delle lingue e delle letterature della Grecia e di Roma, coronato da quello della letteratura nazionale" (Cousin, V., 1844:52).

<sup>237</sup> Lombardo, G., 2002:49

<sup>238</sup> Mastellone, S., 1955:7

ragione le nuove istanze di libertà, le nuove richieste di considerazione politica delle recenti stratificazioni sociali e al contempo era necessario porre fine agli incessanti bagni di sangue che ancora sconvolgevano la Francia.

Dove cercare il fondamento della morale quando non è più Dio il garante del diritto reale e il re a fatica riesce a mantenere il suo ruolo politico? Nel *pensiero*, la componente della natura umana che più desta vanità<sup>239</sup>. E del resto i tentativi cousiniani di risolvere in favore del pensiero critico il dissidio tra morale e religione sono numerosi. Nella sua introduzione all'Eutifrone<sup>240</sup>, Cousin afferma:

“Loin donc de se combattre, la morale et la religion se rattachent intimement l'une à l'autre et dans l'unité de leur principe réel et dans celle de l'esprit humain qui les conçoit, et ne peut pas ne pas les concevoir simultanément. Mais quand l'anthropomorphisme, abaissant la théologie au drame, fait de l'Éternel un dieu de théâtre, tyrannique et passionné, qui, du haut de sa toute puissance, décide arbitrairement de ce qui est bien et de ce qui est mal, c'est alors que la critique philosophique peut et doit, dans l'intérêt des vérités morales, s'autoriser de l'immédiate obligation qui les caractérise, pour les établir sur leur propre base, indépendamment de toute circonstance étrangère, indépendamment même de leur rapport à leur source primitive, se plaçant ainsi à dessein sur un terrain moins élevé, mais plus sûr, sachant perdre quelque chose, pour ne pas tout perdre, et sauver au moins la morale du naufrage de la haute philosophie. Tel est le point de vue particulier sous lequel il faut envisager l'Euthyphron. Le devin Euthyphron représente une théologie insensée qui s'arroge le droit de constituer à son gré la morale; Socrate, la conscience qui réclame son indépendance<sup>241</sup>”.

---

<sup>239</sup> “Signori, felicitiamoci di appartenere a una razza privilegiata, così meravigliosamente dotata, che in essa il pensiero può arrivare perfino a cogliere se stesso, a vedere solo se stesso ovunque e sempre” (Cousin, V., 1828:26)

<sup>240</sup> Nel testo faremo spesso riferimento alle interpretazioni di Cousin sulle opere di altri autori; ci preme tuttavia precisare ch'esse non rispecchiano il nostro parere, ma solo quello di Cousin.

<sup>241</sup> “Lungi dunque dal combattersi, la morale e la religione sono intimamente collegate l'una all'altra sia per l'unità dei loro principi reali, sia in quella dell'*esprit* umano che le concepisce, e non può non concepirle simultaneamente. Ma quando l'antropomorfismo, abbassando la teologia al dramma, fa dell'Eterno un dio di teatro, tirannico e dominato dalle passioni, che, dall'alto di tutta la sua potenza, decide arbitrariamente di ciò che è bene e di ciò che è male, è allora che la critica filosofica può e deve, nell'interesse delle verità morali, basando la propria autorità sull'immediata obbligatorietà che le caratterizza [“caratterizza” è riferito a “verità

Cousin vede nella filosofia socratica l'assoluta legittimazione del pensiero critico, la priorità di quest'ultimo perfino sulla religione: la religione e la morale possono essere accordate solo sino a quando i precetti religiosi si orientano nella stessa direzione della critica filosofica, evidentemente l'unica in grado di muoversi pragmaticamente verso le verità morali. È il caso qui di sottolineare l'ironico gioco di parole con cui Cousin pone, schillerianamente, la prassi al di sopra di ciò che chiama *haute philosophie*, quest'ultima molto probabilmente va intesa come il corrispettivo della *cattiva sofistica* negli scritti platonici. In questa prospettiva:

“il faut donc convenir que le bien n'est pas tel parce qu'il plaît à Dieu, mais qu'il plaît à Dieu parce qu'il est bien<sup>242</sup>, et que par conséquent ce n'est pas dans des dogmes religieux qu'il faut chercher le titre primitif de la légitimité des vérités morales. Ces vérités, comme toute les autres, se légitiment elles-mêmes, et n'ont pas besoin d'une autre autorité que celle de la raison qui les aperçoit et qui les proclame<sup>243</sup>”

Cousin sancisce la superiorità del pensiero umano su ogni cosa; per quanto attiene all'estetica egli afferma “la beauté de l'art est supérieure à la beauté naturelle de toute la supériorité de l'homme sur la nature. Et il ne faut pas dire que cette beauté n'est qu'une chimère, car la plus haute vérité est dans la pensée<sup>244</sup>”. Occorre far attenzione a questa frase poiché, come abbiamo visto nel primo capitolo, nel contesto analizzato l'idea di

---

morali”], per stabilirle sulla loro base, indipendentemente da tutte le circostanze estranee, indipendentemente anche dai loro rapporti con la sorgente primaria, ponendosi anzi di proposito su un terreno meno elevato, ma più sicuro, sapendo [“sachant” è il participio presente di *savoir* che in questo caso a nostro parere va inteso nel senso di “esercitare una capacità”] perdere qualche cosa, per non perdere tutto, e salvaguardare almeno la morale dal naufragio dell'alta filosofia. Questo è il punto di vista particolare da cui si deve esaminare l'Eutifrone. L'indovino Eutifrone rappresenta una teologia insensata che si arroga il diritto di costituire a sua volta la morale; Socrate, la coscienza che reclama la sua indipendenza”; Cousin, V., Platon, 1822: 3 – 4, t1.

<sup>242</sup> Cfr. in particolare *Euthyphr.* 10a – 11a

<sup>243</sup> “dobbiamo dunque convenire che il bene non è tale perché piace a Dio, ma piace a Dio perché è bene, e che di conseguenza non è nei dogmi religiosi che occorre cercare il titolo primario della legittimità delle verità morali. Queste verità, come tutte le altre, si legittimano da sole, e non hanno bisogno di un'autorità differente dalla ragione che le scorge e che le proclama”; *ibid.*, p. 5.

<sup>244</sup> “la bellezza dell'arte è superiore alla bellezza naturale di tutta la superiorità dell'uomo sulla natura. E non bisogna dire che questa bellezza è solo una chimera, perché la più alta verità è nel pensiero”; Cousin, V., 1828:18.



*natura*, in ambito scientifico come in quello estetico, non era quella giusta via di mezzo costruita sulla percezione umana che, come sappiamo oggi, tende a trarre dalla scena solo i tratti realmente salienti<sup>245</sup>. È vero che, come vedremo in seguito, Cousin –rispetto al modello percettivo naturale– eccedeva in parte nella componente astrattiva dell’immaginazione, tuttavia occorre ribadire che egli reagiva a un dilagante scientismo eccessivamente orientato al riduzionismo.

E tutto ciò è possibile grazie alla *coscience*, ovvero la possibilità di riflettere sui nostri pensieri e sulle nostre azioni, la filosofia sarà lo strumento attraverso cui orientare questi pensieri; lo strumento attraverso cui sviluppare il pensiero, un metodo per riflettere sulle idee:

“la philosophie n’est pas autre chose que la réflexion en grand, la réflexion avec le cortège des procédés qui lui sont propres, la réflexion élevée au rang et à l’autorité d’une méthode. La philosophie n’est guère qu’un méthode; il n’y a peut-être aucune vérité qui lui appartienne exclusivement, mais elle lui appartienne toutes, à ce titre qu’elle seule peut en rendre compte, leur imposer l’épreuve de l’examen et de l’analyse, et les convertir en idées”<sup>246</sup>.

In questo modo Cousin sancisce il primato della filosofia su ogni altra disciplina: essa, ordinando il pensiero, trae riflessioni da ogni ambito del sapere, per poterli convertire in idee. La filosofia in questa prospettiva non è la detentrica della verità, è la disciplina che ordina il pensiero, e quindi che organizza il sapere. Come si evince da queste parole e come vedremo meglio in seguito, per Cousin l’esperienza empirica non rientra nel processo conoscitivo come oggetto di riflessione da cui trarre induttivamente leggi universali: alla vera conoscenza si perviene attraverso l’analisi della coscienza.

---

<sup>245</sup> Cfr. Arnheim, R., Dorfler, G., 1999 e Pizzo Russo, L., (a cura di) 2005

<sup>246</sup> “la filosofia non è altro che la riflessione in grande, la riflessione con un corteggio di procedimenti che le sono propri, la riflessione elevata al rango e all’autorità d’un metodo. La filosofia è quasi soltanto un metodo; può darsi che non vi siano verità che le appartengono in maniera esclusiva, ed essa appartiene a tutte; solo a questo titolo essa soltanto può renderne conto, imponendo esse alla prova dell’esame e dell’analisi, e convertendole in idee”; Cousin, V., 1828:24.

La conseguenza pratica di questo razionalismo è che nell'educazione dei giovani, occorre che la filosofia ordini i pensieri riguardo le tre tematiche fondamentali: il vero, il bello e il bene.

Allora, qual è il problema sollevato dalla borghesia *spiritualista* ma *non cattolica* citata da Mastellone? Cosa intende esprimere il critico dietro queste problematiche etichette? Occorreva fondare un orientamento morale, questa era un'esigenza innanzitutto sociale; e in quest'operazione l'estetica avrebbe avuto un ruolo di primo piano; riferendosi alla massa di studenti che, grazie all'organizzazione dell'apparato dell'istruzione francese, avrebbe ricevuto una formazione classica, Cousin afferma:

“elle n'a l'air d'apprendre que des langues, mais en réalité elle reçoit la plus riche culture. Elle reçoit surtout ce sentiment de la vraie beauté en tout genre, qui, entretenu avec soin et nourri avec amour loin du monde et dans la vie studieuse du collège, se transforme peu à peu en cet instinct sûr et prompt qu'on appelle le goût, puissance indéfinissable que rien ne remplace, qui pénètre l'âme aussi bien que l'esprit, et influe sur toutes les habitudes<sup>247</sup>”

Lo stesso Th. Reid, a cui Cousin spesso si ispirava, giungeva a considerare il gusto come un potere della mente supplementare al mantenimento dell'ordine sociale<sup>248</sup>; la nozione di *gusto* in Reid deriva da quella fazione legata alla figura di Shaftesbury che -nel dibattito che nel Settecento agitò l'Inghilterra su questo concetto- contro i sostenitori della «lingua del cuore» sosteneva l'idea ch'esso fosse una «facoltà della mente»<sup>249</sup>.

#### §2.1.4 La marginalizzazione etico-estetica della fotografia

---

<sup>247</sup> “Sembrerà ch'essa stia apprendendo esclusivamente delle lingue, ma in realtà essa riceve la più ricca cultura. Essa riceve soprattutto questo sentimento della vera bellezza in tutto il genere, che, mantenuta con cura e nutrita con amore lontana dal mondo e nella via studiosa del *collège*, si trasforma poco a poco in questo istinto sicuro e sollecito che chiamiamo gusto, potenza indefinibile che nulla rimpiazza, che penetra profondamente tanto nell'anima che nell'*esprit*, e influisce su tutte le abitudini”; Cousin, V., 1844:53.

<sup>248</sup> Gatti, A., Reid, Th, *op. cit.*, pp. 29 - 30

<sup>249</sup> Cfr. a questo proposito Russo, L., (a cura di) 2000:79 - 125; Morpurgo- Tagliabue, G., *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, Centro Internazionale degli Studi di Estetica, Pre-print, Palermo agosto 2011.

L'operazione condotta in ambito filosofico da Cousin non fu certo priva di contestazioni. Tra i numerosi critici che si sono occupati di lui, sia recentemente che nel XIX secolo, si riscontrano due atteggiamenti completamente antitetici: talvolta un'irritata disistima<sup>250</sup>, talaltra una profonda ammirazione<sup>251</sup>.

Victor Hugo, ad esempio, nel novembre del 1849 appunta nel suo diario parole di profondo disprezzo nei confronti di Cousin:

Cousin a de l'imagination à la dose gênante; trop pour un philosophe, pas assez pour un poète.

Cousin est un esprit tenace et faux. Pour lui-même, grand orateur; pour ses amis, grand parleur; pour moi, grand bavard. Son talent n'a que de la surface. Il parle clairement et pense obscurément. Il veut et ne veut pas, va et vient, affirme et nie, accorde et conteste, vole de ci et de là, bourdonne à toute question, se heurte à toute vérité, se cogne à toute vitre. Déclamateur banal, bouffi de lieux communs, rogue et pédant. Il est méchant, mais il est faible. Il fait ce qu'il peut, mais il ne peut qu'un avortement. Il veut faire une blessure et ne fait qu'une piqûre. Professeur, académicien, pair de France, ministre, jamais on n'a vu sortir une idée de sa tête, cette outre sonore. Il a toute la prétention d'un philosophe, toute l'apparence d'un charlatan, et toute la réalité d'un cuistre<sup>252</sup>.

### Cosa contesta Victor Hugo a Cousin?

---

<sup>250</sup> Cfr. a questo proposito Hugo, V., 2001; Chambon, F., "Le correspondants de Victor Cousin. Une Élection en Bretagne en 1847", *L'amateur d'autographes*, n° 11, 15.11.1902, in cui l'autore spiega che gli allievi di Victor Cousin, tra cui Jules Simon, furono tra i suoi più accerrimi critici; Roques, E., 1858, libro molto critico sul ruolo attribuito da Cousin alla filosofia, sulla morale e sulla religione e ancora Marrast, A. 1829; Gerbet, (Abbé), 1832

<sup>251</sup> Bréville, C., 1910; Mignet 1869; Saint Hilaire, 1895. Per quanto riguarda gli studi in Italia rinvio a Mastrellone, S., 1955

<sup>252</sup> "Cousin ha una dose di immaginazione imbarazzante; troppa per un filosofo, assai poca per un poeta. Cousin è uno spirito tenace e falso. Per se stesso, grande oratore; per i suoi amici, gran parlatore; per me, gran ciarlatano. Il suo talento è solo superficiale. Egli parla chiaramente e pensa oscuramente. Egli vuole e non vuole, va e viene, afferma e nega, accorda e contesta, ruba di qua e di là, mormora risposte a tutte le domande, si scontra con tutte le verità, sbatte con tutti i vetri. Banale declamatore, gonfio di luoghi comuni, arrogante e pedante. È nocivo ma flebile. Egli fa ciò che può, ma non può che produrre aborti. Egli vorrebbe far breccia nel sistema ma fa solo una piccola puntura. Professore, accademico, pari di Francia, ministro, mai si è vista un'idea uscire dalla sua testa, quest'otre sonora! Egli ha tutta la pretesa di un filosofo, tutta l'apparenza di un ciarlatano, ma è solo un saccente" Hugo, V., and Juin, H., 2002: 719.

La nota riportata è intera, Victor Hugo non spiega nel diario le sue motivazioni, ma esse emergeranno nel corso della trattazione e speriamo di rispondere a questa domanda con l'ultimo capitolo.

Nonostante le contestazioni, l'elaborazione cousiniana ebbe un'importanza storica capitale nella filosofia e nella società francesi e anche in Italia<sup>253</sup>, Germania e Inghilterra.

Ci siamo chiesti come (e se) questa estetica fosse conciliabile con la diffusione di questa prospettiva estetica.

Allo scopo di fornire un piccolo tassello speculativo in questa direzione, ci proponiamo, in questa sede di osservare il caso della fotografia. Il declino del paradigma dell'imitazione, infatti, per certi aspetti superava anche l'irrisolta *Querelle entre les Anciens et les Modernes*: non importa più chi imitare, i valori culturali cui tendere non vanno cercati ancora nei predecessori (né antichi, né moderni); verso cosa protendere in un apparato simbolico ormai inadeguato a sorreggere quello materiale, non solo completamente rinnovato, ma –più in generale– in continuo mutamento?

Questa visione ci sembra coerente con l'inclinazione di Baldine Saint Girons a considerare il bello come il valore estetico legato al conservatorismo politico: "il me semble fécond de situer le beau du côté du conservatisme, la grâce du réformisme, le sublime de la révolution<sup>254</sup>".

E infatti, il passaggio dal paradigma imitativo a quello riproduttivo, avrebbe teoricamente consentito a un'*arte meccanica* fondata sul principio dell'impronta materiale di penetrare nel sistema artistico.

Del resto, non a caso, ancora negli anni Quaranta dell'Ottocento il dibattito che legava l'ambito dell'arte a quello della fotografia, più che indagare le potenzialità artistiche del medium, era centrato sull'uso della *tecnica* fotografica come strumento di supporto allo studio del modello, e –perfino in questo senso più ristretto– essa era considerata, sprezzantemente *l'arte borghese*.

Spesso alla fotografia è stata associata questa etichetta. Sin dal 1839, un giornalista de *Le Figaro*, riferito al dagherrotipo, ironizzava:

---

<sup>253</sup> Sull'influenza di Cousin in Italia cfr. Gentile, G., 1930; Gentile, G., Vito, A., 1969; Di Carlo, E., 1938; Mastellone, S., 1955. In Sicilia cfr. Di Giovanni, V-, 1867 e qualche riferimento in Campione, F. P., 2006.

<sup>254</sup> "Mi sembra fecondo situare il bello nel lato del conservatorismo, la grazia a quello del riformismo, il sublime [a quello] della rivoluzione"; Saint Girons, B., 2009:45

“Ce petit instrument coûte cher, mais il est agréable en société. [...] Le bourgeois qui comptait sur l'économie d'un maître de dessin pour ses enfants fait la même réflexion, en sa qualité de consommateur. Il demande à être dégrevé de son 33<sup>e</sup> de centime. [...] L'invention vaut bien nos dix mille francs par année<sup>255</sup>”.

Anche tra i letterati, sin dagli anni Quaranta del XIX secolo, non manca chi, come per esempio Champfleury, che pure vedremo iscritto alla *Société Héliographique*, associa l'entusiasmo delle masse per il realismo tipico del dagherrotipo al *gusto borghese*<sup>256</sup>.

Come abbiamo visto al precedente capitolo, soprattutto a partire dal 1848, anno in cui Luigi Filippo abdicò, a fronte di una maggiore diffusione di stampe su carta (le cui caratteristiche estetiche discuteremo meglio in seguito) la fotografia iniziò a istituzionalizzarsi.

Nel precedente capitolo abbiamo visto come fin da subito la fotografia si trovò strettamente legata a dinamiche di potere e a discorsi demagogici; gli stessi atteggiamenti demagogici furono sovente alla base della disputa tra *realismo* e *idealismo*; di quella tra legittimità o illegittimità dei procedimenti meccanici nel dominio artistico, etc... Il periodo storico che stiamo esaminando, come abbiamo cercato di illustrare nei precedenti paragrafi, era alla ricerca di una morale che ricostruisse, assieme all'apparato delle leggi, l'ordine sociale.

Il caso della fotografia è, a nostro parere, molto emblematico in questo senso: questa innovazione tecnologica non sarebbe in alcun modo potuta rientrare nel sistema di valori costruito da Cousin; non per fattori puramente *estetici*, perché Cousin non escludeva l'esistenza della bellezza in natura, né un certo naturalismo di fondo nella resa del soggetto; ma per l'allora impossibile (o quanto meno non praticata) astrazione eccessiva rispetto alla soglia di percezione umana (lo vedremo meglio in seguito). Una fotografia non era nel ventennio considerato una

---

<sup>255</sup> “Questo piccolo strumento costa caro, ma è gradevole in società. [...] Il borghese che contava sull'economia di un maestro di disegno per i suoi bambini fa la stessa riflessione, in qualità di consumatore. Egli chiede di essere sgravato del suo trentatreesimo di centesimo [...]. L'invenzione vale veramente i nostri diecimila franchi annuali”; [Anon.], <<Le Daguerrotyp>>, 'Le Figaro', 08.09.1839, p. 2.

<sup>256</sup> Cfr. a questo proposito A. M. Eugène Delacroix e Monsieur Prudhomme au Salon in Champfleury, *Pauvre Trompette: fantasies de printemps*, Sartorius, Paris 1847

*riproduzione*, tanto meno *libera*, della *bellezza* (questo come vedremo a breve era la definizione di *arte* cousiniana); inoltre non consentiva ai tempi un livello di astrazione tale da permettere l'elaborazione di un ideale che trascendesse del tutto il *veramente esistito*, come invece riteneva Cousin che, un oggetto artistico, avrebbe dovuto fare.

A fronte di una recente diffusione della prospettiva del determinismo tecnologico<sup>257</sup>, riteniamo necessario precisare, onde evitare di essere fraintesi, che a nostro parere esiste una profonda differenza tra le *potenzialità rappresentative* di un *medium* e il modo in cui questo viene recepito su scala sociale. E tenteremo di illustrare questa differenza attraverso l'esempio della fotografia.

Le ricostruzioni storiche tendono spesso ad attribuire la nascita di una prima, incerta, estetica fotografica ai pittorialisti. Il nome cui più frequentemente si fa riferimento è quello a di Peter Henri Emerson, mentre la codificazione più risoluta di un linguaggio fotografico autonomo viene attribuita al gruppo dei Foto- Secessionisti, sotto la direzione di Alfred Stieglitz. In questo senso, a nostro parere, è molto significativo che la vera vocazione artistica della fotografia sia stata individuata da un gruppo di fotografi prevalentemente Americani.

Angela Madesani, ad esempio, lega l'acquisizione di una consapevolezza artistica ai pittorialisti, difendendoli dall'accusa – comunemente loro rivolta – di avere snaturato il *medium* fotografico per mezzo di manipolazioni, fotomontaggi, adozione di tematiche tipicamente pittoriche, etc.:

Il pittorialismo è un nuovo modo di pensare la fotografia, una nuova concezione estetica che si diffonde in Europa e in America, una sorta di ponte fra la fotografia ottocentesca e quella che caratterizzerà il Novecento. [...] L'assurgere della fotografia nell'olimpo delle arti maggiori attraverso l'utilizzo da parte dei fotografi di artifici, trucchi, abilità particolari non significa affatto negarne la specificità e le caratteristiche originarie<sup>258</sup>.

---

<sup>257</sup> cfr. ad esempio McLuhan

<sup>258</sup> Madesani, A., 2008: 36

La storia dell'arte colloca la nascita del pittorialismo nel 1891, facendola convenzionalmente coincidere con la prima esposizione del Camera Club di Vienna.

Italo Zannier ha invece una posizione più critica e presenta il pittorialismo come un genere *kitsch* e popolare, una banale fase di passaggio tra la fotografia ottocentesca e la *straight photography*, vero momento di scoperta del linguaggio fotografico:

Le prime ricerche o piuttosto le iniziali considerazioni teoriche sul linguaggio fotografico si sono sviluppate durante un periodo a lungo detestato della storia della fotografia, quello del *pictorialism*, spesso improntato a un *kitsch* popolare e all'imitazione di alcuni modelli della pittura. [...] Il dibattito tra «nettisti» e «flouisti», sul finire del secolo, o la proposta di una fotografia «naturalistica» espressa da Emerson, non sono altro che i prodromi di quella ricerca sul linguaggio fotografico specifico che, sviluppatasi all'inizio del Novecento, raggiunse il suo apice negli anni Venti-Trenta, con la provocatoria verifica delle avanguardie storiche<sup>259</sup>.

Roberta Valtorta, lega l'avvento della *straight photography* (collocabile tra gli anni Dieci e Trenta del Novecento) alla rinascita novecentesca della fotografia come mezzo artistico:

Le scelte importanti compiute dagli artisti durante il periodo delle avanguardie decidono il nuovo corso della fotografia del Novecento: una fotografia che, divenendo modernista, elabora la sua nuova identità di mezzo artistico<sup>260</sup>.

L'arte fotografica inizia con i pittorialisti o con i Foto- Secessionisti?

Dietro questa domanda si cela, a nostro parere, non tanto una diversa concezione di *arte*, ma –più in generale– un diverso ideale culturale da proporre attraverso l'arte.

Secondo noi, sino a quando l'avanzamento tecnologico non avrebbe permesso di comprendere le potenzialità interpretative concesse

---

<sup>259</sup> Zannier, I., 2009:245– 247

<sup>260</sup> Valtorta, R., 2008:101

dall'impronta fotografica, sarebbe stato impossibile che il concetto di *fotografia* si allontanasse da quello di *téchne* greca, per avvicinarsi a quello di *ars* latina. Ma quando il procedimento calotipico, più flessibile, e inoltre moltiplicabile teoricamente sino all'infinito, ha ampliato le potenzialità espressive della tecnica –rendendo evidente agli addetti del settore che l'*interpretabilità* del concetto di *segno* non era legato solo alla *traccia*, ma perfino all'*impronta*– l'ingannevole prestidigitazione del *trompe l'œil* realistico di una macchina che, sprezzante delle difficoltà d'esecuzione, riproduceva agli occhi delle moltitudini l'immagine della *realtà* diventava potenzialmente uno strumento della mistificazione autorevole almeno quanto la parola (probabilmente di più), nei confronti della quale, invece, i secoli diventavano sempre più guardinghi.

Il pittorialismo è la prima forma di arte fotografica, o semplicemente quel genere *kitsch* e *popolaresco* che banalizza i principi artistici? Per Baldine Saint Girons, "il *Kitsch* mira a una caricatura dei principî estetici, svuotandoli di ciò che li anima e riproducendo meccanicamente le forme entro cui essi si sono precedentemente manifestati <sup>261</sup>"; in questa prospettiva, rispetto al sistema di valori simbolici che abbiamo considerato poc'anzi e che è alla base dell'estetica di B. Saint Girons, esso si configura come una banalizzazione del bello, l'imporsi di un sublime inautentico e l'ostentazione dell'affettazione. Effettivamente queste tre caratteristiche sembrano attribuibili a gran parte delle fotografie europee prodotte negli anni Ottanta dell'Ottocento al fine di dimostrare le potenzialità idealizzanti della tecnica fotografica.

In effetti, nelle composizioni dei pittorialisti, i rozzi fotomontaggi o le iscrizioni su gomma bicromata successive alla fase di stampa ostentavano spesso forzature parossistiche di valori che, evidentemente, apparivano agli artisti inesprimibili attraverso una qualche configurazione fenomenica della natura; i Foto- Secessionisti, invece, con la loro poetica, sembrano voler dimostrare che un rimaneggiamento continuo della visione della realtà fenomenica può rappresentare anche un valore metafisico; che alla metafisica, si giunge non solo attraverso un'astrazione troppo lontana dalla realtà materiale, ma che anche a

---

<sup>261</sup> Saint Girons, B., *Il Kitsch come principio di antisublime*, «Sublime e antisublime nella modernità», Università di Messina, 13-16 giugno 2012



partire dal *realmente esistito* si può rappresentare artisticamente il valore ricercato.

## §2.2 Il primato cousiniano dell'*esprit su les sens*

Andiamo ora ad analizzare la formulazione estetica di *Du vrai, du beau et du bien*. Com'è stato ampiamente rilevato dalla letteratura critica, e come emergerà nel corso dell'analisi del trattato, Cousin riprende spesso formulazioni teoriche già elaborate da altri filosofi, il che gli è valso sovente la critica di mancare d'originalità. Il motivo di questi richiami costanti alla tradizione, tuttavia, è da attribuire all'applicazione più conosciuta della filosofia di Cousin: l'elettismo; un approccio filosofico la cui peculiarità consisterebbe nel raccogliere dottrine filosofiche differenti, armonizzando gli elementi di distonia tra esse. Dall'analisi delle sue opere, tuttavia, ci sembra di rilevare che per Cousin l'elettismo<sup>262</sup> è probabilmente uno strumento metodologico<sup>263</sup> che gli consente di articolare una rilettura della storia della filosofia, talvolta non priva di forzature teoriche, movendo principalmente dalle implicazioni sociali che essa avrebbe potuto avere, piuttosto che mosso da un desiderio di verità letterale.

### § 2.2.1 Cousin: tra empirismo e razionalismo

---

<sup>262</sup> L'approccio elettico fu aspramente criticato, a titolo esemplificativo cfr. Romagnosi, G., *Collezione degli scritti sulla dottrina della ragione*, parte seconda, p. 337. Ma non mancarono nemmeno i ferventi sostenitori, cfr. a titolo esemplificativo Mancino, S. (Abate), *Riflessioni del prof. Salvatore Mancino sull'avvertimento premesso da V. Cousin alla 3° edizione dei "Frammenti Filosofici"*, Roberti, Palermo 1840. Torneremo sulla questione nel capitolo sul bello poiché lì tratteremo la questione della naturalizzazione della dottrina idealistica, cui questa tematica risulta legata.

<sup>263</sup> "On s'obstine à représenter l'électisme comme la doctrine à laquelle on daigne attacher notre nom. Nous le déclarons: l'électisme nous est bien cher, sans doute, car il est à nos yeux la lumière de l'histoire de la philosophie, mais le foyer de cette lumière est ailleurs. L'électisme est une des applications les plus importantes et les plus utiles de la philosophie que nous professons, mais il n'en est pas le principe"; "Ci si ostina a rappresentare l'elettismo come la dottrina a cui collegare il nostro nome. Lo dichiariamo esplicitamente: l'elettismo ci è caro, indubbiamente, perché è ai nostri occhi la luce della storia della filosofia, ma il focolare di questa luce è altrove. L'elettismo è una delle applicazioni più importanti e più utili della filosofia che noi professiamo, ma non ne è il principio"; Cousin, V., 1854:III.

In effetti, a nostro avviso, l'intento di coniugare la tradizione empiristica che Cousin lega soprattutto a Locke e Condillac<sup>264</sup> a quella che chiama razionalista e che lega a Reid e Kant<sup>265</sup> si è tradotto, nella sua estetica, in un razionalismo che a livello gnoseologico sembra troppo lontano dal mondo dell'esperienza, minando così il funzionamento pragmatico del suo sistema di valori.

E infatti, la questione dell'ecllettismo, affrontata nelle prime pagine del suo trattato, fu sin da subito oggetto di fortissimi scontri: nonostante il suo disappunto, Cousin vide il suo nome associato più spesso a quella che lui considera una semplice *applicazione* della sua filosofia, che non a quello che dichiarava invece essere il vero fulcro concettuale della sua prospettiva, quella dottrina che –a suo parere- ha come scopo di subordinare la *sensazione* all'intelletto e che lui chiama *spiritualisme*: “On lui donne à bon droit le nom de spiritualisme, parce que son caractère est en effet de subordonner les sens à l'esprit, et de tendre, par tous les moyens que la raison avoue, à élever et à agrandir l'homme” <sup>266</sup>.. Al di là delle differenti connotazioni storiche che il termine *spiritualismo* ha assunto e al di là di quelli che Cousin considera (non sempre propriamente) i precursori di questo suo stendardo<sup>267</sup> filosofico, ciò su cui in questa sede ci interessa porre l'accento è che lo scopo della sua opera è porre come punto di partenza della riflessione l'*esprit*.

Nel restituire importanza alla percezione sensoriale, egli fa riferimento alle teorie di Aristotele, di Francis Bacon e di John Locke. Molto sinteticamente vorremmo chiarire i passaggi cui Cousin fa riferimento per poter analizzare le sue risposte a questi approcci e supportare così quanto appena affermato.

Nella *Metafisica*, Aristotele introduce le sue riflessioni sulla “sensazione” sottolineandone il nesso con la conoscenza: l'amore per la conoscenza è strettamente legato al piacere di *sentire*. Dalla sensazione si genera la memoria; dalla memoria l'esperienza e dall'esperienza nascono scienza e arte. Se l'esperienza è cognizione dei casi singolari, l'arte

---

<sup>264</sup> *ibid.*, p. 14. Cousin non dimentica Hume, lo cita solo per dimostrare che un approccio empirico –se libero dalla guida della ragione- non può condurre alla conoscenza delle cause

<sup>265</sup> *ivi*

<sup>266</sup> “Gli conferiamo a buon diritto il nome di spiritualismo perché la sua caratteristica è in effetti di subordinare i sensi allo spirito, e di tendere, con tutti i mezzi che la ragione riconosce a elevare e ampliare l'uomo” *Ibid.*, p. IV

<sup>267</sup> lui usa il termine *drapeau* (*ibid.*, p. III)

investe gli universali ed è una forma di conoscenza superiore (perché permette di comprendere le cause dei fenomeni, al contrario dell'esperienza che ne fornisce una conoscenza esclusivamente descrittiva). Benché non siano una forma di conoscenza, le sensazioni rimangono comunque "le più autorevoli cognizioni dei singolari"<sup>268</sup>. La sensazione è la facoltà di subire alterazioni per opera di oggetti esterni o interni: "la sensazione consiste nell'essere mossi e nel subire [...] comunemente la si ritiene una specie di alterazione"<sup>269</sup>. Tuttavia, nelle opere di Aristotele, il ruolo della sensazione comporta anche una certa quota di consapevolezza<sup>270</sup>. In assenza di appropriati stimoli, non si dà sensazione: per cui occorre distinguere tra *sensazione in potenza* e *sensazione in atto*<sup>271</sup>. La conoscenza sensibile *in potenza* è la capacità dell'organo di senso di ricevere le forme sensibili; la *conoscenza sensibile in atto* (che corrisponde a ciò che oggi chiamiamo "percezione") ha il suo inizio solo con la presenza reale dell'oggetto esterno: è l'acquisizione della forma sensibile. Ma Aristotele non si limitò a sostenere la necessità della sensazione nel processo conoscitivo. Nel *De Anima* arrivò anche a identificare una corrispondenza tra l'esercizio della scienza e l'atto del *sentire*:

La sensazione in atto corrisponde allo esercizio della scienza: unica differenza è che per la prima gli agenti produttori dell'atto sono esterni e cioè il visibile, il sonoro e così gli altri. Il motivo è che la sensazione in atto ha per oggetto cose particolari, mentre la scienza ha per oggetto gli universali e questi sono, in certo senso, nell'anima stessa. Perciò il pensare è in potere dell'uomo quando vuole, ma il sentire non è in suo potere perché è necessario ci sia il sensibile<sup>272</sup>.

Dunque la differenza tra esercizio della scienza ed esercizio della sensazione non è nel meccanismo che le vede attuarsi, ma nella *possibilità* di controllarle: il primo dipende dalla volontà del soggetto, il secondo dalla presenza di oggetti percepibili.

---

<sup>268</sup> *Met.* I, 7

<sup>269</sup> *DA*, II [B], 5, 416 b 33

<sup>270</sup> *DA*, III [Γ], 2, 425 b 13 e *DA*, III [Γ], 2, 426 b 10-15

<sup>271</sup> *DA*, II [B], 5, 417 a 14

<sup>272</sup> *DA*, II [B], 5, 427 b 21 - 25

Anche John Locke riteneva, di contro all'innatismo cartesiano, che l'acquisizione di nuove conoscenze movesse proprio dai sensi: i quali consentono la formazione, nell'intelletto, delle idee particolari che, con il tempo, diverranno il materiale su cui esercitare la facoltà linguistica<sup>273</sup>.

Più problematica al riguardo è, invece, la teoria di Francis Bacon. Impegnato a descrivere i limiti dei sensi, egli tuttavia non intese svalutarne l'importanza per il processo conoscitivo:

il maggiore ostacolo e i maggiori errori provengono all'intelletto dai sensi, che sono ottusi ed incapaci di risalire al vero per la loro stessa natura ingannevole, tale che quello che li colpisce immediatamente ha sempre la prevalenza su ciò che non li colpisce che alla lontana, anche se quest'ultimo è più importante del primo<sup>274</sup>.

Benché difettosi, i sensi non possono essere esclusi dal processo conoscitivo: vanno sfruttati ma con sapienza. Pertanto il *Novum Organum* distingue due tipi di ricerca della verità: *l'anticipazione della natura* e *l'interpretazione della natura*. La prima, riuscendo spontanea per l'intelletto, è la più comune e anche la più imprecisa: essa si basa principalmente sui sensi e induce il soggetto a generalizzare, seguendo le regole della dialettica, a partire esclusivamente dal particolare. La seconda prevede una maggiore razionalizzazione, ma anch'essa parte dai sensi e dall'analisi del particolare. La differenza sostanziale tra i due tipi di ricerca è che la seconda non scatta immediatamente dal particolare agli assiomi generali ma risale con gradualità la scala della generalizzazione. In altre parole, *l'anticipazione della natura* procede da una singola esperienza all'immediata assunzione di assiomi generalissimi; *l'interpretazione della natura*, invece, colleziona una serie di esperienze e si avvia alla formulazione di assiomi generali per gradi<sup>275</sup>. Il primo tipo di ricerca della verità è fermamente condannato da Bacone, benché la mente umana – che “si stanca ben presto dell'esperienza”<sup>276</sup> – tenda spontaneamente a farlo suo.

---

<sup>273</sup> cfr. ad es. *Saggio*, I, 15

<sup>274</sup> *Novum Organum*, § 30

<sup>275</sup> *ibid.*, 14-15

<sup>276</sup> *ibid.*, 15

Comune a tutti questi tre approcci filosofici, l'esigenza di porre i sensi alla base del percorso verso la conoscenza non poteva non richiamare l'interesse di Cousin. A suo parere, l'errore degli empiristi sarebbe, per contro, quello di considerare banalmente chimerico quanto non sia alla portata dei sensi. Pur condividendo in parte le tesi dell'empirismo, Cousin condanna il rifiuto aristotelico delle idee platoniche, l'idea lockiana che la conoscenza di tutto ciò che è esterno al soggetto pensante (a eccezione di Dio, che presuppone un discorso a parte) muova *necessariamente* solo dai sensi<sup>277</sup> e quella baconiana per cui l'unica possibilità di evitare il traviamiento della mente umana (spontaneamente protesa all'*anticipazione della natura*) sia proprio la *luce eterna della natura* e l'*esperienza*<sup>278</sup>: quell'*esperienza* – lo ricordiamo – originata dai sensi.

E infatti, come del resto afferma poco dopo, per Cousin, la sensazione è necessaria alla conoscenza e, in qualche modo, anticipa la comprensione razionale degli eventi. La ragione, invece, rende chiara alla coscienza l'anticipazione giunta con la sensazione: “nous avons aussi établis et nous établirons encore que l'esprit de l'homme est en possession de principes que la sensation précède mais n'explique point, et qui nous sont directement suggérés par la puissance propre de la raison<sup>279</sup>”. Nei *Fragments Philosophiques*, anche la formazione delle idee era fortemente radicata nella realtà fenomenica: il bello ideale nasceva estraendo le caratteristiche assolute dagli oggetti fenomenici, senza pertanto ricorrere né alla comparazione (e quindi all'esperienza), né – kantianamente – a qualche forma *a priori* della sensibilità. Ma, in *Du vrai, du beau et du bien* il distacco di Cousin dall'empirismo si fa ancora più imponente e le sue teorie si avvicinano sempre più a quelle di Reid.

Stando a quest'ultimo, la percezione, benché muova inizialmente dall'azione congiunta dei sensi, è un *atto della mente* e, in quanto tale, non ci viene rivelata dai sensi, ma dalla coscienza<sup>280</sup>. A fondamento della sua teoria, il filosofo scozzese adduce due argomentazioni: (A) non è possibile

---

<sup>277</sup> *Saggio*, libro IV, cap. XI, § 1

<sup>278</sup> *Novum Organum* § 29

<sup>279</sup> “Noi avevamo anche stabilito e stabiliremo ancora che l'*esprit* dell'uomo è in possesso di principi che la sensazione precede ma non spiega, e che ci sono suggeriti direttamente dalla potenza della ragione”

<sup>280</sup> *Saggio sui poteri intellettuali dell'uomo*, cap. V, p. 360 dell'ed. cit.

percepire un oggetto senza averne una qualche nozione; (B) noi uomini crediamo fortemente che ogni oggetto percepito *esista* e lo crediamo non già in seguito a qualche deduzione logica, ma semplicemente per la nostra cieca fiducia nell'atto percettivo: "la percezione domina la nostra credenza e disdegna di fondare la propria autorità su un qualunque ragionamento"<sup>281</sup>. Anche se, in *Du vrai, du beau et du bien*, Cousin rifiuta questa concezione fortemente empirica della genesi dell'ideale – ritrovando in Dio l'origine e la massima espressione della bellezza e attribuendo all'immaginazione la possibilità di generare forme di bellezza superiori alle entità fenomeniche – la creazione di questo *bello ideale* a opera del genio si realizza, sempre e necessariamente, attraverso gli unici strumenti di cui egli disponga: i fenomeni della natura. Non a caso, infatti, nell'artista la formazione dell'ideale deve procedere dallo studio della natura<sup>282</sup>.

Riassumiamo. Cousin condivide l'idea che il soggetto possa entrare in contatto con la realtà esterna esclusivamente attraverso i sensi e che non esista esperienza fuori dalla mediazione sensoriale. Ma da ciò non si può a suo parere dedurre il carattere empirico di tutta la conoscenza umana. Essa è infatti il frutto di un'interazione tra i sensi, la coscienza e la ragione<sup>283</sup>. Il mezzo per trovare la verità è dunque l'analisi della coscienza.

Come Cartesio aveva attribuito alla *sensazione* un ruolo passivo e ne aveva circoscritto le funzioni al moto che l'oggetto esterno causa agli organi di senso e che questi, attraverso i nervi, trasmettono poi al cervello<sup>284</sup>; allo stesso modo, Cousin riconosce che la *sensazione* è certo necessaria all'atto conoscitivo ma, da sola, è insufficiente a giustificarne il meccanismo. Stando a Reid, lo strumento che dà significato alle sensazioni è la coscienza: perciò i dati necessari alla ricerca della verità non si trovano nel mondo dei sensi, ma in quello della coscienza. L'azione congiunta dei sensi e della coscienza dà origine alle *idee particolari*<sup>285</sup>. Ma, dato che, insieme alla sensazione e alla coscienza, nel soggetto si sviluppa

---

<sup>281</sup> *ivi.*, p. 363

<sup>282</sup> Cousin, V., 1854:176

<sup>283</sup> Cousin, V., 1854:134

<sup>284</sup> *Le passioni dell'anima*, I, § xxiii

<sup>285</sup> *ibid.*, p. 133

anche la facoltà razionale, proprio per questa via egli potrà trovare le *verità necessarie e universali*<sup>286</sup>.

I sensi possono dunque attestarci le piccole realtà particolari, ma ogniquale volta tentiamo di generalizzare le acquisizioni dell'esperienza deducendo erroneamente ciò che è *necessario* da ciò che invece è solo *possibile*, facciamo un cattivo uso dei sensi<sup>287</sup>. Anche se, per l'esperienza acquisita tramite i sensi, sappiamo che il giorno segue sempre alla notte, non possiamo dedurre che al giorno segua *necessariamente* la notte, ma solo che al giorno *può* seguire la notte<sup>288</sup>. Alla ragione spetta il difficile compito di guidare il soggetto nell'interpretazione dei dati sensoriali.

Il primato dell'*esprit* sulla sensazione è un punto cardine della filosofia di Cousin e ne investe anche il pensiero estetico. Proprio sulla distinzione tra la *sensazione destata dal bello* e l'*idea di bello* egli fonderà infatti l'intera costruzione teorica della sua estetica. Di fronte agli oggetti più disparati, talvolta noi acquisiamo al *bello* qualche entità della realtà fenomenica e sentiamo indubbiamente destarsi in noi un certo piacere. Bisogna però guardarsi dalle insidie dell'*analogia*, evitando di confondere questo piacere particolare con il *bello* in generale. Una sensazione piacevole può infatti generarsi anche in assenza del bello: possiamo per esempio provarla con un buon sapore, ma questo non potrà mai essere *bello*; allo stesso modo possiamo provarla di fronte al voluttuoso ritratto di una bella donna, ma neanche qui siamo in presenza del *bello*<sup>289</sup>.

Come distinguere allora la *sensazione piacevole* dall'idea del *bello*? Ancora una volta Cousin cerca una risposta nella coscienza: la *sensazione piacevole* – egli dice – è un'impressione assolutamente soggettiva, l'idea di *bello* ha invece i caratteri dell'oggettività. Quando infatti proviamo a partecipare agli altri la sensazione piacevole che abbiamo provato, può capitare che i nostri interlocutori non la condividano, proprio perché si tratta di un'impressione soggettiva. Se invece, guidati dalla ragione, giudichiamo un oggetto *bello*, produciamo una definizione assoluta che, appunto perché è razionale, s'impone a tutti gli uomini e non può essere

---

<sup>286</sup> *ibid.*, p. 134

<sup>287</sup> *ibid.* p. 26

<sup>288</sup> *ibid.*, p. 23

<sup>289</sup> *ibid.*, pp. 137-138. Ricordiamo infatti che, per Victor Cousin, la bellezza fenomenica è sempre simbolo o impronta di una bellezza pura, della bellezza morale.

contraddetta<sup>290</sup>. Il rapporto con la scuola scozzese, in questo contesto, si fa più controverso. Come abbiamo visto, Reid distingueva tra *bellezza razionale* e *bellezza istintiva* e della possibilità di giustificare la sensazione del bello faceva un elemento di discriminazione: diversamente dalla bellezza istintiva, che rimane inspiegabile, la *bellezza razionale* può in qualche modo spiegarsi. Cousin non sembra qui sostenere la possibilità di spiegare razionalmente il *bello*: si limita soltanto ad asserire che la *sensazione generata dal bello* è soggettiva e culturale, ed è condizionata dai mutamenti delle mode. Il *giudizio del bello*, invece, è assoluto. Contrariamente a quanto è solito fare, qui Cousin non evoca esplicitamente né Ried, né alcun altro dei suoi modelli. Questo potrebbe forse indurci a pensare che, diversamente da Ried, egli non ritenga possibile spiegare razionalmente il *giudizio del bello* – anche se, per lui (lo ribadiamo), solo con l'aiuto della ragione possiamo dire di percepire il *bello*.

Indubbiamente, fin dagli inizi la messa a punto concettuale del *giudizio del bello* fu per Cousin molto laboriosa. Egli se ne era occupato già nei *Fragments philosophiques*, dove però l'assolutezza razionale del *giudizio del bello* non era tale da ottundere del tutto le funzioni della soggettività. Vi si affermava infatti che la contemplazione di un bell'oggetto dovesse essere accompagnata da un sentimento d'amore puro e disinteressato: un sentimento universale perché è comune a tutti gli uomini, ma nel contempo soggettivo, perché in ogni individuo si manifesta con diverse sfumature e con diversa intensità<sup>291</sup>.

La compresenza di ragione e sentimento durante la contemplazione della bellezza è dunque la causa della confusione tra il *bello* e il *piacevole*. Ma Cousin attribuisce una grande importanza al reciproco articolarsi dei ruoli della sensibilità e della ragione: "confondez la raison et la sensibilité, réduisez l'idée du beau à la sensation de l'agréable, et le goût n'a plus de loi"<sup>292</sup>. Fare della sensazione l'unico strumento della conoscenza umana significa, in generale, snaturarla e, in particolare, nell'ambito estetico, significa degradare l'idea del bello a quella, ben più

---

<sup>290</sup> *ibid.*, pp. 139-140

<sup>291</sup> Cousin, V., 1833: 340

<sup>292</sup> *ibid.*, p. 140



riduttiva, della *desiderabilità*<sup>293</sup>: una dimensione che non coincide con il bello e addirittura –e questo a nostro parere è un grande errore di Cousin– lo esclude. Davanti a una mensa piena di deliziosi vini non proviamo alcun sentimento del bello, ma solo *desiderio*; e se percepiamo qualcosa di bello, non è in relazione ai vini, ma semmai all’ordine scenografico con cui è stata imbandita la tavola. Il bello non accende il desiderio, ma anzi ha l’effetto di purificarci e di sollevarci al di sopra delle voluttà terrene: “le propre de la beauté n’est pas d’irriter et d’enflammer le désir, mais de l’épurer et de l’ennoblir”<sup>294</sup>.

Per questi motivi, la *sensazione* e la *ragione* sono entrambe necessarie, ma non autonome l’una dall’altra.

### **§2.2.2 Il contributo della fotografia: esprit vs organizzazione dei dati sensoriali**

Uno dei problemi teorici sorti attorno alla rappresentazione fotografica era il rapporto tra l’impressione ottenuta meccanicamente e l’*esprit* del fotografo. La meccanicità del procedimento impediva di personalizzare l’immagine ottenuta? Fino a che punto era possibile intervenire sull’immagine attraverso un procedimento meccanico e, in ispecie, in quello fotografico?

Un primo passo in direzione della risposta a questa domanda fu quello di comprendere che era possibile, attraverso la fotografia, organizzare i dati sensoriali in modo tale da aumentare le potenzialità narrative dell’immagine ottenuta. Ripercorreremo pertanto le tappe concettuali e –soprattutto– tecnologiche di questo percorso.

Come abbiamo mostrato al primo capitolo, la fotografia desta – particolarmente in chi non ne conosce o comprende il funzionamento– un profondo senso di meraviglia, quasi un brivido di fronte a una creazione misteriosa, un’ammirazione per i prodigi della scienza. Abbiamo mostrato che in Francia, nel 1839, soprattutto prima della pubblicazione del procedimento dagherrotipico, questo nuovo apparecchio, più che un progresso della scienza, veniva spesso descritto quasi come uno

---

<sup>293</sup> *ibid.*, p. 144

<sup>294</sup> *ibid.*, p. 145

strumento magico. Attraverso gli esempi illustrati dall'antropologo James Frazer, abbiamo visto inoltre che questa reazione è in fondo storicamente comune a moltissime culture.

Quando però –per riprendere la metafora del sopracitato giornalista anonimo de *La Gazette de France*<sup>295</sup> – finalmente il procedimento dagherrotipico fu pubblicato, *le fait mondain* si trasformò in un *fait scientifique*, e la serratura misteriosa sembrò finalmente aver trovato la sua chiave. Solo a quel punto divenne teoricamente possibile ragionare sulle caratteristiche della fotografia. Solo partendo dal suo statuto materiale, dalla spiegazione del procedimento fotografico si sarebbe potuta avviare la riflessione estetica della *performance*<sup>296</sup>.

Non è un caso probabilmente che uno dei primi a cogliere l'osservazione preliminare necessaria all'avvio delle riflessioni estetiche sulla fotografia aveva dedicato gran parte della sua vita alla scoperta del principio fotografico: Nicéphore Niépce, il quale nella celebre *Notice sur l'héliographie* scriverà a Daguerre che “La découverte que j'ai faite et que je désigne sous le nom d'héliographie, consiste à reproduire spontanément, par l'action de la lumière, avec les dégradations de teintes du noir au blanc, les images reçues dans la chambre obscure”<sup>297</sup>.

Il legame tra il soggetto e il supporto è la luce, ma la luce è anche ciò che lega il soggetto e l'autore dello scatto. Il motivo per cui una fotografia ci sembra una percezione quasi reale è che il canale di interazione tra soggetto e autore coincide con quello che registra il soggetto sul supporto: la luce. Quel processo di identificazione e al contempo distanziamento tra autore, soggetto e immagine fotografica che sin da subito suggestionò profondamente gli osservatori della nuova arte ha le sue radici nella comune matrice materiale, nel contatto che si instaura tra i tre vertici di questo triangolo creativo<sup>298</sup>: la luce. Roland Barthes descrive mirabilmente questo legame:

---

<sup>295</sup> A., 'Le Daguerreotype, par M. Daguerre, auteur du Diorama', *La Gazette de France*, 19.02.1839 (citato nel primo capitolo al paragrafo « il pregiudizio del prodigio miracoloso »)

<sup>296</sup> ritorneremo sull'estetica della *performance* fotografica nei paragrafi seguenti

<sup>297</sup> “La scoperta che ho fatto e che designo sotto il nome [...] di eliografia, consiste nel riprodurre spontaneamente, attraverso l'azione della luce, con tutte le gradazioni delle tinte dal nero al bianco, le immagini ricevute nella camera oscura”.

<sup>298</sup> Autore, soggetto e immagine fotografica

“La photo est littéralement une émanation du référent. D’un corps réel, qui, était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l’être disparu vient me toucher comme les rayons différés d’une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard: la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié<sup>299</sup>”

La luce per Barthes è come una *pelle* che condividiamo con il soggetto fotografato. Questa condivisione coinvolge non solo il soggetto fotografato e l’autore, ma anche lo spettatore: è sempre grazie alla luce che sarà possibile per lui entrare in contatto con il soggetto fotografato, poiché l’autore non solo lo ha percepito con la luce, ma attraverso essa lo ha anche *scritto, raffigurato*. Perché Niépce chiama *héliographie* la sua scoperta? Il suffisso *-graphie* indica generalmente, come *-logie*, una scienza ma con un riferimento alla funzionalità *descrittiva* della disciplina che definisce. Niépce lo aveva direttamente traslato dalla *lithographie*, l’incisione su pietra; e anche quando il termine si trasforma in *photographie* grazie ad Herschel, esso deriva ancora dalla *lithography* e *calcography*. In una lettera indirizzata a Talbot il 28 febbraio 1839, Herschel usa l’aggettivo “fotografato”, spiegando che è preferibile al suo “fotogenico”:

“Is the same subject, more successfully photographed  
\*[...]  
\*your word “photogenic” [...] lends itself to no  
inflections & is not analogous with Litho & Chalco graphy<sup>300</sup>”.

Quando questa incisione, tuttavia, diventa *spontanea* il rapporto tra l’*esprit* e *les sens* rimane di subordinazione? Senza la mediazione della

---

<sup>299</sup> Da un corpo reale, che era là, sono partiti dei raggi che raggiungono me, che sono qui; la durata dell’emissione ha poca importanza; la foto dell’essere scomparso viene a toccarmi come i raggi differiti di una stella. Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo: benché impalpabile, la luce è qui effettivamente un nucleo carnale, una pelle che io condivido con colui o colei che è stato fotografato”; Barthes, R., 1992:126 – 127 “La foto è letteralmente un’emanazione del referente. (trad. a cura di Guidieri, R., 2003. p. 82)

<sup>300</sup> <http://foxtalbot.dmu.ac.uk>, lettera da Herschel a Talbot, 28 febbraio 1839. “È lo stesso soggetto, fotografato\* con maggior successo [...] ||\* la tua parola “fotogenico” non si presta a inflessione e non è analoga a lito- e calco- -grafia”.

mano dell'incisore nel rapporto tra soggetto e supporto *di fatto* tra l'incisione e la fotografia cambia il *modus operandi* dell'esecutore, quest'ultimo, se non deve più occuparsi di *incidere*, che ruolo ha?

### §2.2.2.a La *flessibilità*: dagherrotipia e fotografia

Se il procedimento dagherrotipico fu presentato con un entusiasmo di matrice più spettacolare che scientifica, il procedimento su carta –al contrario– fu introdotto da Talbot con la modesta pretesa di una scoperta ancora da mettere a punto e di difficile uso, più che un'invenzione risolutiva alla portata di tutti<sup>301</sup>. Più di una volta egli manifesta la sua sorpresa nell'aver riscontrato reazioni chimiche che non si aspettava<sup>302</sup>, egli era pienamente consapevole del ruolo decisivo assunto dall'autore dello scatto nel determinare il risultato finale dell'immagine.

L'obiettivo di Talbot non era soltanto ottenere fotografie gradevoli e di alta qualità, egli era in realtà profondamente incuriosito dalle reazioni chimiche inspiegabili che si svolgevano sotto i suoi occhi tutte le volte che, aspettandosi un risultato, ne raggiungeva uno differente. Proprio per

---

<sup>301</sup> "When we have learnt more, by experience, respecting the formation of such pictures, they will doubtless be brought much nearer to perfection; and though we may not be able to conjecture with any certainty what rank they hereafter attain to as pictorial productions, they will surely find their own sphere of utility, both for completeness of detail and correctness of perspective" (Quando, con l'esperienza, avremo imparato di più intorno al formarsi di tali raffigurazioni, esse senza dubbio saranno rese molto più prossime alla perfezione; e benché non possiamo immaginare con certezza quale livello potranno raggiungere in avvenire come produzioni figurative, sicuramente esse troveranno un proprio ambito di utilità); Talbot, W.H. F., *The pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, London 1844, 2r - 2v; la traduzione invece è di Roberto Signorini, 2007:335.

<sup>302</sup> "Great was my surprise on making the experiment to find just the contrary of the fact alleged, and to see that the iodide was not only less sensitive than the chloride, but that it was not sensitive at all to light" (Grande fu la mia sorpresa, quando eseguii l'esperimento, nello scoprire esattamente il contrario del fatto asserito, e nel vedere che lo ioduro non solo era meno sensibile del cloruro, ma non era sensibile affatto alla luce), Talbot, *op. cit.*, 9v; trad. Signorini, *op. cit.* p. 345; "this process of fixation was a simple one, and it was sometimes very successful. The disadvantages to which it was liable did not manifest themselves until a later period, and arose from a new and unexpected cause" (Questo processo di fissaggio era semplice, e a volte, riusciva molto bene. Gli inconvenienti a cui andava soggetto non si manifestarono se non in un periodo successivo, e nascevano da una causa nuova e inaspettata), Talbot, *op. cit.* 10r; trad. Signorini, *op. cit.*, p. 347; "a most unexpected phenomenon occurred when the silver plate was brought into the light by placing it near a window" (si verificò un fenomeno veramente inaspettato quando la lastra argentata fu portata alla luce ponendola vicino a una finestra), Talbot, *op. cit.* 11v; Signorini, *op. cit.* p. 349; "as the process presents us spontaneously with a variety of shades of colour, it was thought best to admit whichever appeared pleasing to the eye, without aiming at an uniformity which is hardly attainable" (dato che il procedimento ci offre spontaneamente una varietà di gradazioni di colore, si è ritenuto meglio accettare qualunque di esse appaia piacevole all'occhio, senza mirare a un'uniformità difficilmente raggiungibile), Talbot *op. cit.* 14r, trad. Signorini *op. cit.*, p. 353.

questo motivo, possiamo affermare che egli fu uno dei primi a comprendere la flessibilità della scoperta che aveva tra le mani:

I remember it was said by many persons, at the time when photogenic drawing was first spoken of, that it was likely to prove injurious to art, as substituting mere mechanical labour in lieu of talent and experience. Now, so far from this being the case, I find that in this, as in most other things, there is ample room for the exercise of skill and judgement. It would hardly be believed how different and effect is produced by a longer or shorter exposure to the light, and, also, by mere variations in the fixing process, by means of which almost any tint, cold or warm, may be thrown over the picture, and the effect of bright or gloomy weather may be imitated at pleasure. All this falls within the artist's province to combine and to regulate; and if, in the course of these manipulations, he, *nolens volens*, becomes a chemist and an optician, I feel confident that such an alliance of science with art will prove conducive to the improvement of both.<sup>303</sup>

Animato da un sapere di tipo scientifico e al contempo da una curiosità romantica per i misteri, Talbot non solo aveva intuito le potenzialità artistiche del mezzo, ma aveva anche compreso quanto potesse essere fuorviante il pregiudizio della spersonalizzazione dello scatto. Ogni volta che in *The Pencil of Nature*, egli si riferisce alle facilitazioni che la fotografia porterà nell'arte del disegno, lo fa sempre specificando che essa esenterà l'artista dall'uso della *matita*, o di una più generica competenza del disegno<sup>304</sup>, il che differisce in maniera profonda

---

<sup>303</sup> "Ricordo che è stato detto da molte persone, all'epoca in cui si parlava di disegno fotogenico, che esso rischiava, sostituendo con un lavoro meramente meccanico il talento e l'esperienza, di rivelarsi ingiurioso per l'arte. Ora, non trattandosi affatto di ciò, io trovo che in questo, come in molte altre cose, c'è un ampio margine per l'esercizio dell'abilità e del giudizio. È difficile credere quanti effetti diversi si producono con una più lunga o più breve esposizione della luce, e, anche, dalla mera variazione nel processo di fissaggio, per mezzo del quale qualsiasi tinta, fredda o calda, può essere posta nell'immagine, e l'effetto di un clima soleggiato o cupo può essere imitato a piacere. Tutto ciò rientra nella sfera d'azione di combinazione e regolazione dell'artista; e se, nel corso di queste manipolazioni, egli, volente o nolente, diventa un chimico e un ottico, io ho fiducia nel fatto che una tale alleanza della scienza con l'arte si dimostrerà favorevole al miglioramento di entrambe"; Talbot, H. F., *op. cit.* pp. 89 - 90.

<sup>304</sup> "The plates of the present work are impressed by the agency of Light alone, without any aid whatever from the artist's pencil"; "Le tavole della presente opera sono impresse soltanto dall'azione della Luce, senza ausilio di sorta da parte della matita dell'artista"; Talbot, H. F., 1844, *op. cit.*, tav. II, la frase viene poi ripetuta, identica alla tav. VI; Signorini, R., 2007:333. Altro esempio: "The little work now presented to the Public is the first attempt to publish a series of

dal motto più spesso associato al dagherrotipo: “c’est la lumière elle-même qui est l’artiste<sup>305</sup>”. Il riferimento di Talbot alle facilitazioni per gli artisti serve a contrapporre la manualità tradizionale alla meccanicità del procedimento nello stesso modo in cui oggi contrapponiamo la scrittura manuale a quella al computer: a essere messa in dubbio non è la partecipazione dell’ingegno nell’atto creativo, ma soltanto il coinvolgimento della mano in qualità di strumento; cambia la tecnologia con cui creare, ma non è l’atto creativo che viene meno, bensì soltanto quella componente di manualità solitamente necessaria per ottenere quel tipo di immagine, “They have been formed or depicted by optical and chemical means alone, and without the aid of any one acquainted with the art of drawing<sup>306</sup>”.

Del resto il modo in cui descrive il suo primo impulso alle ricerche fotografiche, rivela con estrema chiarezza un istinto artistico, non scientifico, frustrato dall’incapacità di Talbot di restituire, attraverso una matita, la bellezza di un luogo che intendeva catturare. Stando a quanto racconta, le sue ricerche sulla fotosensibilità sono nate dal desiderio di catturare la bellezza di un luogo per serbarne il ricordo.

One of the first days of the month of October 1833, I was amusing myself on the lovely shores of the Lake of Como, in Italy, taking sketches with Wollaston’s Camera Lucida, or rather I should say, attempting to take them: but with the smallest possible amount of success. For when the eye was removed from the prism –in which all looked beautiful– I found that the faithless pencil had only left traces on the paper melancholy to behold.

After various fruitless attempts, I laid aside the instrument and came to the conclusion, that its use required

---

plates or pictures wholly executed by the new art of Photogenic Drawing, without any aid whatever from the artist’s pencil”; “La modesta opera he ora viene presentata al Pubblico è il primo tentativo di pubblicare una serie di tavole o raffigurazioni interamente eseguite con la nuova arte del Disegno Fotogenico, senza ausilio di sorta da parte della matita dell’artista”; Talbot, *op. cit.*, 2r; trad. Signorini, R., 2007, *op. cit.*, p. 335

<sup>305</sup> Cfr. A., ‘Le Daguerreotype, par M. Daguerre, auteur du Diorama’, *La Gazette de France*, 19.02.1839 ; “è la luce stessa che si fa artista”.

<sup>306</sup> “Esse sono state formate o raffigurate soltanto con mezzi ottici e chimici, e senza l’ausilio di nessuno che conosca l’arte del disegno”, Talbot, *op. cit.*, 2v, la traduzione è a cura di Roberto Signorini; Signorini *op. cit.*, p. 335.

a previous knowledge of drawing, which unfortunately I did not possess<sup>307</sup>.

Due diversi strumenti (la matita e la macchina fotografica) rispondono per Talbot al medesimo impulso rappresentativo. Il tutto ha origine dal desiderio di registrare quella sensazione piacevole, forse di possederla per poterla osservare e contemplare fino a stancarsene. Il problema è: come si trasforma questa sensazione piacevole in un'immagine che richiami i caratteri del *bello* (e quindi –secondo Cousin– i caratteri dell'oggettività)? O meglio –se come abbiamo visto– per Cousin la ragione ha il compito di rendere manifesta l'intuizione giunta alla coscienza attraverso la sensazione–, sarebbe interessante chiederci *se* ed eventualmente *come* il procedimento fotografico permette di rendere manifesta quest'intuizione, data la sua natura *meccanica*.

Quando, (come abbiamo visto) negli anni Cinquanta dell'Ottocento ebbero inizio i primi tentativi di istituzionalizzare l'arte fotografica, i fotografi si impegnarono molto per dimostrare la possibilità teorica (dunque non intrinseca a ogni scatto fotografico, ma solo a quelli consapevolmente creati per ottenere un effetto specifico) di organizzare, attraverso la fotografia, i dati sensoriali in modo tale da poter privilegiare nella rappresentazione ottenuta quegli elementi che, della sensazione nata dal contatto con il soggetto, li avevano intuitivamente colpiti.

Mayer e Pierson, per esempio, non a caso proprio nel processo in cui si impegnarono a dimostrare che la fotografia potesse avere un valore artistico, e quindi proprio mentre lottavano (più o meno consapevolmente) per l'istituzionalizzazione della loro arte, descrissero il processo di creazione fotografica come il tentativo di allestire una rappresentazione in grado di soddisfare l'immagine mentale che il fotografo si era prefissato di trasformare in raffigurazione materiale; il

---

<sup>307</sup> “Uno dei primi giorni del mese di Ottobre 1833, sulle incantevoli sponde del Lago di Como, in Italia, mi divertivo a prendere degli schizzi con la Camera Lucida di Wollaston; o, per meglio dire, tentavo di prenderli, ma coi più modesti risultati possibili. Infatti quando l'occhio si allontanava dal prisma –nel quale tutto appariva bello– scopro che la matita infedele aveva lasciato sulla carta solo delle tracce che mettevano malinconia a guardarle. Dopo diversi tentativi infruttuosi, accantonai lo strumento e giunsi alla conclusione che il suo uso richiedeva una precedente conoscenza del disegno, che io purtroppo non possedevo”, Talbot, W. H. F., *op. cit.*, 4r – 4v; la traduzione è di Roberto Signorini; Signorini, *op. cit.*, p. 339. La Camera Lucida di Wollaston è un dispositivo ottico che, attraverso l'ausilio di uno specchio e di un pentaprisma (nella sua versione più semplice), permette di sovrapporre l'immagine del soggetto con la superficie su cui disegnare.

processo di creazione fotografica termina quando l'idea che il fotografo voleva trasmettere del soggetto si è finalmente trasformata, attraverso accorgimenti consapevoli e materiali, in una fotografia: «Lorsqu'il croit avoir réalisé cette harmonie secrète de ses sensations et de la forme visible qui les inspire, il laisse à la lumière le soin de les fixer d'une manière durable»<sup>308</sup>. In questo contesto, dunque, le sensazioni vengono elaborate razionalmente e tradotte attraverso lo strumento fotografico. Ma ciò può avvenire solo se alla luce si lascia l'esclusivo compito di fissare durevolmente l'immagine costruita dal fotografo. Tuttavia, i due fotografi ritengono che questa possibilità sia preclusa al dagherrotipo perché il momento della creazione artistica in cui è possibile operare questa razionalizzazione della sensazione piacevole non è il momento dello scatto, ma quello della stampa dal negativo:

Une œuvre d'art vit tout entière par la composition. Le daguerréotype ne compose pas, il donne une copie, un fac-simile de la nature. Cette copie est sans doute admirable dans ses détails, mais brutale et inexorable dans sa vérité ; elle accorde une importance égale aux masses et aux petits accidents, et donne, par exemple, une valeur égal au point lumineux de l'œil et aux boutons de l'habit.

Tous ces défauts, que nous n'avons certes pas cherché à amoindrir, sont le fait de l'instrument, du procédé, et doivent surtout être reprochés à l'ancienne photographie sur plaque, où le rôle du photographe était forcément restreint à celui d'opérateur plus ou moins habile. Il n'en est plus ainsi dans la photographie sur papier, et avec les appareils optiques perfectionnés qu'on possède aujourd'hui.

La photographie sur papier se compose de deux opérations distinctes: la formation d'une épreuve négative servant de cliché, et le tirage des épreuves positives; de là ressort la possibilité pour le photographe de composer son tableau et de rendre la nature telle que son sentiment d'artiste la lui montre. Sur la glace dépolie, il étudie déjà l'image, et, la comparant à l'impression qu'il ressent dans son âme en face du modèle, il cherche les combinaisons de lumière qui lui permettront de la traduire de la manière la plus fidèle; il calcule déjà les effets, le ton et la vigueur de ces

---

<sup>308</sup> "Quando crede d'aver realizzato l'armonia segreta delle sue sensazioni e la forma visibile che le ispira, egli lascia alla luce il compito di fissarla in maniera durevole"; *id.*: 100.



effets, et cherche à faire ressortir de la reproduction des objets cet ensemble de confuses pensées mystérieusement attachées à leur forme extérieure, et qui sortent du cœur à leur souvenir comme à la vue de leur image<sup>309</sup>.

Queste osservazioni sollevano un problema fondamentale per l'estetica fotografica: la stampa su carta è più flessibile. Perché, per Mayer e Pierson, solo la fotografia che presuppone l'uso del negativo può avere potenzialità artistiche?

È importante cercare a questo punto di capire se queste affermazioni sono vere e, soprattutto, in che modo eventualmente questo influenzerebbe l'estetica fotografica. È fondamentale cercare di chiarire questo aspetto perché, quando nel 2003 la vendita di fotocamere digitali superò quella di fotocamere analogiche, si sono creati i presupposti per la riproposizione teorica di questa disputa: quando la fotografia si trasferisce da un supporto materiale a un altro diventa una forma di rappresentazione ontologicamente diversa o solo più potente?

### **§2.2.2.b Il dagherrotipo: l'immagine pletorica**

Negli anni Quaranta si iniziò gradualmente a prendere coscienza dei limiti del dagherrotipo, sulle prime socialmente favorito dalla stampa, rispetto al calotipo: una volta terminata, ad esempio, l'operazione di mitizzazione della figura di Daguerre<sup>310</sup>, il suo valore come inventore

---

<sup>309</sup> "Un'opera d'arte vive interamente nella composizione. Il dagherrotipo non compone, produce una copia, un fac-simile della natura. Questa copia è senza dubbio ammirabile nei suoi dettagli, ma brutale e inesorabile nella sua verità; essa accorda eguale importanza alle masse e ai piccoli accidenti, e dà, per esempio, un eguale valore al punto luminoso dell'occhio e ai bottoni dell'abito. Tutti questi difetti, che noi non abbiamo certo cercato di sminuire, riguardano lo strumento, il procedimento e devono essere accostati soprattutto all'antica fotografia su placca, in cui il ruolo del fotografo era forzatamente limitato a quello di operatore più o meno abile. Non è più così nella fotografia su carta, e con gli apparecchi ottici perfezionati che possediamo oggi. La fotografia su carta si compone di due operazioni distinte: la formazione di una prova negativa che serve da cliché, e la stampa delle prove positive; dà qui deriva la possibilità per il fotografo di comporre la sua immagine e di rendere la natura tale quale il suo sentimento d'artista gliela mostra. Sulla lastra opaca, egli studia già l'immagine, e, confrontandola con l'impressione che sente nella sua anima di fronte al modello, egli cerca combinazioni di luce che gli permettono di tradurla nella maniera più fedele; egli calcola già gli effetti, il tono e il vigore di questi effetti, e cerca di far risaltare dalla riproduzione degli oggetti questo insieme di pensieri confusi misteriosamente legati alla loro forma esteriore, e che escono dal cuore al loro ricordo come alla vista della loro immagine". (Mayer e Pierson, 1862: 98 - 100).

<sup>310</sup> § 1.2.1

iniziò progressivamente a essere sminuito. Nel 1841, il figlio di Nicéphore Niépce, Isidore, pubblicò un volume in cui accusava pubblicamente Daguerre di aver svalutato il ruolo del padre; il titolo<sup>311</sup> è di forte impatto e i toni delle accuse sviluppate nel testo sono molto drastici.

Nel frattempo, si fece sempre più evidente la difficoltà d'uso del dagherrotipo: "Le fait est qu'il est très-rare d'arriver à des épreuves parfaites<sup>312</sup>", così il ricercatore appassionato di fotografia Marc Antoine Gaudin (1804 – 1880) esordisce nel suo trattato pratico. Più ottimista, ma sempre in accordo con questa affermazione, l'ottico Charles Chevaliers (1804 – 1859) in *Mélanges Photographiques* constata che "dans le principe, la complication de l'appareil et des procédés opératoires effraya un grand nombre de personnes<sup>313</sup>", ma, come puntualizza a tre anni di distanza "la daguerréotype, jadis si capricieuse, hérissée de si grandes difficultés, est maintenant une opération que peut exécuter toute personne intelligente<sup>314</sup>". Ma, tra gli appassionati e i professionisti, troviamo pareri anche molto più radicali, come ad esempio quello di E. de Valicourt:

Ne faut-il pas lutter sans cesse contre la capricieuse inconstance des substances chimiques? Et, lorsqu'à force de travail et de persévérance, on croit les avoir domptées, n'arrive-t-il pas souvent une série d'insuccès dont la cause échappe à toutes les recherches? Je ne parle pas ici de la lenteur et des difficultés du polissage, de l'imperfection trop fréquente du plaqué, des inconvénients du miroitage... Lorsqu'on réfléchit à tous ces obstacles, on est forcé de convenir avec tous les photographistes de bonne foi, que dans le procédé dur métal, une épreuve complètement réussie est une exception, même entre les mains des plus habiles<sup>315</sup>.

---

<sup>311</sup> *Post tenebras lux. Historique de la découverte improprement nommée Daguerrotypie, précédée d'une notice sur son véritable inventeur feu M. Joseph-Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône*; "Dopo le tenebre la luce. Storia della scoperta impropriamente chiamata Dagherrotipo, preceduta da una prefazione sul suo vero inventore meteora, Joseph-Nicéphore Niépce di Chalon-sur-Saône"; Astier, Paris 1841

<sup>312</sup> "Il fatto è che è molto raro giungere a delle prove perfette"; Gaudin, M. A., 1844:2.

<sup>313</sup> "In principio, la complicatezza dell'apparecchio e dei procedimenti operatori spaventa un gran numero di persone", Chevalier, C., 1844:1

<sup>314</sup> "Il dagherrotipo, un tempo così capriccioso, irto di così grandi difficoltà, è oggi un'operazione che può essere eseguita da tutte le persone intelligenti", Chevalier, C., 1847:3.

<sup>315</sup> "Non occorre forse lottare incessantemente contro la capriciosa incostanza delle sostanze chimiche? E, quando a forza di lavoro perseverante, si crede di averlo addomesticato [il

Siamo, alla fine degli anni Quaranta, molto lontani dal motto di Arago, celebre nel 1839, “Le daguerréotype ne comporte pas une seule manipulation qui ne soit à la portée de tout le monde”.

Si inizia a realizzare che, se effettivamente era vero che non occorre particolari doti artistiche per ottenere immagini nitide, tuttavia imparare a usare il dagherrotipo nella prassi, richiedeva grande esperienza. Fu così che, accanto alle pubblicazioni riguardanti i perfezionamenti tecnico- chimici del procedimento, uscirono anche numerosi manuali pratici di fotografia, tra cui, quello di Gaudin, il quale – nella prefazione– spiega che lo scopo del suo volume è quello di indicare al lettore “les mille précautions qu’il faut nécessairement prendre pour obtenir de belles épreuves<sup>316</sup>”. Il consiglio di Gaudin è tuttavia quello di non demordere, riprovare fino al successo perché le difficoltà da superare non fanno che accrescere lo *charme* delle immagini<sup>317</sup>. Benché tale suggerimento possa apparire scontato, come vedremo, nel processo di lento declino del dagherrotipo, non tutti i professionisti o gli appassionati della fotografia erano di questo avviso:

La photographie sur papier n’est pas encore parvenue à son apogée; il lui reste à faire des progrès pour arriver à la perfection où elle nous paraît appelée. Que chacun se mette donc à l’œuvre avec persévérance, et l’on arrivera sans aucun doute à des perfectionnements semblables à ceux qui ont enrichi successivement la découverte de Daguerre<sup>318</sup>.

---

riferimento è al procedimento], non arrivano spesso una serie di insuccessi la cui causa sfugge a tutte le nostre ricerche? Per non parlare della lentezza e delle difficoltà di pulizia, dell'imperfezione troppo frequente della placca, degli inconvenienti della specularità... Se si riflette su tutti questi ostacoli, si è obbligati a convenire con tutti i fotografi di buona fede che, nel processo con il metallo duro, una prova completamente riuscita è un'eccezione, anche tra le mani dei più abili”; Valicourt, E. de, “Nouveaux reinsegnemens sur le procédé de photographie sur papier, communiqué à l’Académie des Sciences par M. Blanquart-Évrard”, *La Technologiste*, juin 1847, pp. 449 – 451, la citazione è a p. 450.

<sup>316</sup> “le mille precauzioni che occorre necessariamente prendere per ottenere delle belle prove”, *ibid.*, p. 3.

<sup>317</sup> *ivi*

<sup>318</sup>La fotografia su carta non è ancora giunta al suo apogeo; le restano ancora da fare progressi per arrivare alla perfezione a cui ci sembra atta. Che ciascuno si metta dunque all’opera con perseveranza, e si arriverà senza alcun dubbio a dei perfezionamenti assimilabili a quelli che hanno arricchito successivamente la scoperta di Daguerre”; Valicourt, E., “Nouveaux reinsegnemens sur le procédé de photographie sur papier, communiqué à l’Académie des sciences par M. Blanquart-Évrard”, *Le technologiste*, Juin, pp. 449 – 451, la cit. è a p. 451

### §2.2.1.3 I procedimenti su carta: dalla *téchne* all'*ars*

Dopo l'annuncio della scoperta del dagherrotipo, ma prima del disvelamento del segreto, Daguerre non lasciò trapelare niente delle sue scoperte, Talbot invece diffondeva le sue informazioni a titolo gratuito e in un primo momento senza apporvi il brevetto. Una volta svelato il procedimento dagherrotipico, tuttavia, una folla di appassionati –come abbiamo visto– inizia a scambiarsi informazioni sui nuovi procedimenti man mano adoperati; questo fenomeno, nel caso dei procedimenti di stampa su carta, fu invece più negli anni Quaranta anche perché i due grandi professionisti a tal riguardo, Hyppolite Bayard e Fox Talbot, non pubblicavano più, se non sommariamente, i risultati ottenuti<sup>319</sup>.

In un articolo molto letto del 1847, veniva descritto un nuovo procedimento di stampa su carta realizzato, a quanto dichiarato dall'autore dell'articolo, da Louis Désiré Blanquart-Évrard (1802 – 1872), uno dei fotografi più influenti negli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento. Da ciò originò un dibattito acceso riguardo la diversa natura dei procedimenti su carta e su lastra, l'articolo fu pubblicato in *Le Technologiste*<sup>320</sup>. In esso, l'autore esordiva asserendo l'assoluta necessità di considerare la fotografia su carta un'invenzione nettamente distinta dal dagherrotipo<sup>321</sup>. Seguiva una descrizione del procedimento calotipico piuttosto chiara e che, nel seguito di altri articoli usciti di lì a breve, si fece sempre più chiara, grazie a rettificazioni e approfondimenti. L'articolo riassumeva per sommi capi quanto dichiarato dal fotografo all'*Académie des Sciences*. Il procedimento rivisitato da Blanquart-Évrard differiva di pochissimo da quello di Talbot, ma l'articolo fu apprezzato per l'inedita chiarezza con cui finalmente il procedimento di stampa su carta veniva pubblicato.

Come abbiamo già accennato, prima ancora di spiegare il procedimento, l'autore dell'articolo insiste sulla differenza tra procedimenti su metallo e procedimenti su carta. Perché i praticanti della

---

<sup>319</sup> Blanquart-Évrard, L. D., "Photographie sur papier", *Le Technologiste*, T. VIII, Mars 1847, p. 257

<sup>320</sup> Mars, T. VIII

<sup>321</sup> *ibid.*, p. 257

fotografia su carta tendevano spesso a puntualizzare la necessità di mantenere distinti i due procedimenti?

La risposta a questa domanda, potrebbe giungerci dalle stesse parole di Blanquart-Évrard quando, nel descrivere la differenza tra i due tipi di procedimento, sostiene una maggiore controllabilità di quello su carta rispetto a quello su metallo:

L'avantage de pouvoir préparer à l'avance le papier des épreuves négatives facilitera singulièrement les excursions daguerriennes, en dispensant l'amateur d'un bagage toujours fort embarrassant, et en lui économisant le temps et le travail qu'exige le polissage des plaques qui ne peut être fait à l'avance. La facilité de ne faire venir les épreuves positives qu'au retour d'un voyage, et de les multiplier à l'infini, ne contribuera pas peu au développement de cette branche de photographie qui réclame aussi la sympathie des artistes, puisque les résultats ne sont point, comme sur le plaqué, en dehors de leur action, et qu'ils peuvent, au contraire, les modifier au gré de leur imagination.

Ainsi la facilité d'exécution, la certitude de l'opération, l'abondante reproduction des épreuves, voilà trois éléments qui doivent, dans un temps prochain, faire prendre à cette branche de la photographie une place importante dans l'industrie<sup>322</sup>.

La fotografia su carta è più pratica e permette dunque un controllo maggiore dell'immagine. Soprattutto dopo il procedimento presentato da Blanquart-Évrard all'Accademia delle Scienze, l'uso dei procedimenti su carta implicava una minore perdita di tempo per i fotografi. Inoltre, la possibilità di stampare un numero di copie indefinito dallo stesso negativo, e di modificarne alcuni parametri, come ad esempio il grado di

---

<sup>322</sup> "Il vantaggio di poter preparare in anticipo la carta delle prove negative faciliterà notevolmente le escursioni dagherriane, dispensando l'amatore da un bagaglio sempre disagiata, e risparmiandogli il tempo e il lavoro che esige la lucidatura delle placche che non può esser fatta prima. La facilità di non dover sviluppare le prove positive che al ritorno di un viaggio, e di moltiplicarle all'infinito, contribuirà non poco allo sviluppo di questa branca della fotografia che reclama così la simpatia degli artisti, in quanto i risultati non sono, come invece avviene sulle placche, indipendenti dalla loro azione, e ch'essi possono, al contrario, modificarli secondo la loro immaginazione. Così, la facilità d'esecuzione, la certezza dell'operazione, l'abbondante riproduzione delle prove, ecco tre elementi che devono, prossimamente, far prendere a questa branca della fotografia un posto importante nell'industria"; *Ibid.*, pp. 261 - 262.

luminosità, il contrasto, etc..., consentiva al fotografo una contemplazione più accurata e un margine di scelta più ampio per ogni singola creazione. Non ha torto Blanquart-Évrard quando intravede nella maggior facilità d'esecuzione, nella maggior prevedibilità degli esiti e nella possibilità di moltiplicare all'infinito la stessa opera, tre elementi che cambieranno la storia della fotografia. È vero che, in linea assolutamente teorica, anche un dagherrotipista avrebbe potuto eseguire un'immagine di cui era pienamente consapevole e che avrebbe potuto scattarla centinaia di volte per provare di essa diverse versioni fino a ottenere quella desiderata; ma è altrettanto vero che il procedimento su carta facilitava enormemente una produzione più consapevole e ricercata delle fotografie.

Confrontiamo i due procedimenti:

### **Dagherrotipo**<sup>323</sup>

- Sensibilizzazione della lastra:
  - Per iniziare occorre ricoprire una delle due facce di una lastra di rame con un sottile strato d'argento,
  - lavarla con acqua e acido nitrico,
  - lucidarla.
  - In una cassetta di legno porre alla base dei cristalli di iodio e in alto la lastra trattata, con la parte in argento rivolta verso i cristalli. La lastra a questo punto assumerà una colorazione differente.
- Ripresa
  - Disporre la lastra in un telaio
  - Disporre il telaio sul fondo dell'apparecchio entro un'ora dalla sensibilizzazione
  - Aprire l'otturatore e richiuderlo una volta trascorso il tempo necessario
- Sviluppo
  - Alla base di una scatola di legno, inserire una capsula di metallo in cui vi sia un chilo di mercurio
  - In una stanza buia, disinserire la lastra dal telaio e collocarla nella parte alta della scatola, inclinata di 45°

---

<sup>323</sup> I dati sono tratti da Zannier, I., 1988:61, la riorganizzazione delle fasi è mia

- Riscaldare il mercurio con una lampada a spirito
- A questo punto le zone della lastra vengono impressionate in maniera diversa, in relazione a quanto le luce le abbia colpite durante l'esposizione

- Lavaggio

- Lavare la lastra in acqua distillata
- Lavare la lastra in acqua e iposolfito di sodio
- Lavare la lastra in acqua distillata

- Fissazione

- Lasciare asciugare la lastra
- Applicare una passe-partout
- Ricoprire l'immagine con un vetro
- Sigillare i bordi
- Inserire il tutto in un astuccio atto a preservare la

lastra dalla luce

- **Calotipo**<sup>324</sup>

- Trattamento preliminare

- Spennellare una carta da lettere con un composto a base di nitrato d'argento e acqua distillata

- Lasciare asciugare
- Immergere la carta in un composto a base di ioduro di

potassio

- Lasciare asciugare
- Conservare la busta al buio. Il foglio potrà essere

adoperato anche a distanza di molto tempo.

- Preparazione

- In una stanza illuminata da una sorgente di luce inattinica<sup>325</sup>, lavare questa carta iodurata in un composto chimico a base di nitrato d'argento, acqua distillata, acido acetico e una composizione simile all'acido gallico

- Asciugare la carta

- Ripresa

- Attraverso il dispositivo fotografico, esporre la carta tratta ed eseguire la ripresa per il tempo di posa necessario

---

<sup>324</sup> I dati sono tratti da Zannier, I., 1988:68, la riorganizzazione delle fasi è mia

<sup>325</sup> Di radiazione elettromagnetica che non impressiona un'emulsione fotografica sensibile

- Sviluppo
  - Lavare il foglio nel gallo-nitrato d'argento
- Fissaggio
  - Immergere l'immagine ottenuta in una soluzione di acqua e iposolfito di sodio
  - Lavare l'immagine in acqua semplice
  - A questo punto si è ottenuto il *negativo* (calotipo), da esso potremo ricavare un numero indefinito di copie positive
- Stampa
  - Porre il negativo in un torchietto (una cornice che racchiude due lastre di vetro all'interno del quale vanno apposti negativo e carta) a contatto con la carta fotosensibile.
  - Esporre il torchietto alla luce del sole: a diverse intensità di luce di esposizione corrisponderanno diverse gradazioni di chiaroscuri.

I vantaggi del procedimento calotipico erano tre: una parte del procedimento di preparazione della carta poteva essere svolta molto prima della ripresa, consentendo così al fotografo di conservare fogli già semi pronti all'uso; nel procedimento dagherrotipico –invece– tra la fase di sensibilizzazione della lastra e quella di ripresa può intercorrere un tempo massimo di un'ora. Anche la fase di stampa, nel procedimento calotipico, poteva essere posticipata per un tempo indefinito, snellendo in questo modo le procedure da porre in atto al momento dello scatto. Il terzo vantaggio era infine quello di ottenere un numero indefinito di prove positive, il che permetteva al fotografo un margine di scelta nella gradazione dei toni molto più ampia del dagherrotipista; il quale, qualora non soddisfatto della gradazione dei toni di una sua immagine, avrebbe dovuto ricominciare dalla fase di preparazione della lastra.

L'unico vantaggio pratico del dagherrotipo rispetto al calotipo era una maggiore nettezza nei contorni: le immagini ottenute vantavano effettivamente una qualità molto elevata. Tuttavia, in una sequenza di fasi così lunga, la stretta interdipendenza con cui erano legate, nuoceva fortemente sul controllo che l'operatore poteva porvi. Era sufficiente un solo errore in tutta la successione, per dover ricominciare dall'inizio,



dalla fase di preparazione della lastra. Nei procedimenti su carta, invece, le fasi non avevano lo stesso grado di interdipendenza: se un fotografo sbagliava in fase di ripresa, poteva adoperare per lo scatto un altro foglio a cui era stato effettuato il trattamento preliminare, quindi avrebbe dovuto ricominciare soltanto dalla fase che abbiamo chiamato “preparazione”. Inoltre, un errore in fase di stampa non gli comportava di iniziare nuovamente dall’inizio, poteva partire semplicemente dal negativo.

Oltre al vantaggio pratico, va anche considerato quello economico: una maggiore indipendenza delle fasi di creazione fotografica favoriva infatti un risparmio di materiali, che più difficilmente erano sprecati per dar luogo a immagini non desiderate.

L’accreciuta indipendenza delle fasi facilitava, insomma, il controllo sull’immagine finale e ciò favorì senz’altro il prevalere storico dei procedimenti su carta rispetto a quelli su lastra<sup>326</sup>.

Man mano che la tecnologia fotografica andava raffinandosi, il controllo consapevole del fotografo sull’immagine finale andava crescendo. Quanto poi all’organizzazione razionale dei dati sensoriali che avevano destato il desiderio di fotografare, quello era esclusivo appannaggio del fotografo più accorto, ma soprattutto di quel fotografo che, conoscendo a fondo le conseguenze estetiche sull’immagine finale di ogni sua scelta tecnica al momento dello scatto e della stampa, era pienamente responsabile dell’effetto estetico che la rappresentazione così prodotta suggerisce.

---

<sup>326</sup> L’avvento della tecnologia digitale ha scatenato un dibattito sulle qualità materiali della neofotografia, ancora molto acceso. La disputa si gioca essenzialmente tra *discontinuisti* e *continuisti*. I primi (ad esempio W. J. Mitchell, P. Lunenfeld, T. Drickrey) sostengono che, con l’avvento della tecnologia digitale la fotografia sia intrinsecamente mutata; una delle argomentazioni a sostegno della loro tesi fa appello proprio al maggior controllo esercitabile sull’immagine finale con i procedimenti digitali. I *continuisti* (C. Marra, L. Manovich), che sostengono la tesi opposta, a questa argomentazione rispondono che la differenza è solo di grado, e non sostanziale, a lasciare inalterata la natura fotografica sarebbe, secondo questi ultimi, l’atteggiamento dei fruitori, il quale non muta in relazione al procedimento adoperato per creare l’immagine (Per approfondimenti, cfr. Parisi, F., 2001).

Storicamente, i supporti della fotografia sono andati via via snellendosi, fino quasi a smaterializzarsi nel mondo digitale. Alla loro progressiva smaterializzazione (Per il concetto di smaterializzazione dei supporti nell’ambito del fotografico cfr., Fontcuberta, J., 2012:67) è corrisposto un controllo gradualmente maggiore sul risultato finale. Il nesso tra lo snellimento dei supporti e il controllo dell’immagine non è di tipo causa/effetto, non almeno in maniera diretta. Il punto è che ogni facilitazione nell’uso dell’arte fotografica, ha comportato un controllo maggiore sulla resa finale. Lo snellimento dei materiali, (compresi i supporti) è, a sua volta, uno di quegli elementi che facilita ed economizza enormemente l’uso dello strumento.

Tornando alle parole di Mayer e Pierson, capiamo ora perché essi attribuivano soltanto alla fotografia su carta le potenzialità artistiche: essa era più controllabile<sup>327</sup> e dunque si prestava maggiormente a una riorganizzazione dei dati sensoriali. Tuttavia, non bisogna confondere la possibilità teorica con la pratica: è vero che nella pratica il procedimento su carta permetteva un controllo maggiore sullo scatto finale, ma ciò non significa che il dagherrotipo preclude la possibilità teorica di produrre un'immagine consapevolmente articolata in ogni minimo dettaglio, ma solo che il procedimento su carta si diffuse maggiormente anche perché permetteva un controllo maggiore sull'immagine finale.

### §2.3 Mente umana, bellezza e immaginazione

Come vedremo a breve, per comprendere a fondo la questioni teoriche affrontate da Cousin, risulterà fondamentale indagare il suo concetto di bellezza in relazione a quello di immaginazione. A questo proposito riteniamo inoltre opportuno operare un confronto con la prospettiva, a nostro avviso complementare di Jouffroy.

Cousin riteneva che la psicologia, precedendo la metafisica, fosse il fondamento della conoscenza umana: “sous ce trois chefs, le vrai, le beau, le bien, nous embrassons la psychologie, placée par nous à la tête de la philosophie tout entière, l'esthétique, la morale, le droit naturel, le droit public même en une certaine mesure, enfin la théodicée<sup>328</sup>”.

Ma cosa intende Cousin con il termine *psicologia*?

A questo proposito è molto indicativo ch'egli ritenga padri fondatori del suo metodo Socrate, Cartesio e Locke; l'uomo deve alla sua propria natura la possibilità di accedere a qualche forma di conoscenza, pertanto, è dallo studio della natura umana che dovrebbero muovere le riflessioni estetiche. Socrate entra in questo schema per aver adoperato, come metodo di speculazione filosofico, la massima *conosci te stesso*<sup>329</sup>:

---

<sup>327</sup> Questa almeno è una delle due ragioni addotte dai fotografi, la seconda riguarda la questione della narratività dell'immagine fotografica, su cui però torneremo in seguito.

<sup>328</sup> “Sotto questi tre capi, il Vero, il Bello, il Bene, noi abbracciamo la psicologia, posta da noi alla testa della filosofia tutta intera, l'estetica, la morale, il diritto naturale, il diritto pubblico stesso in una certa misura, infine la teodicea” (Cousin, V., 1854: II)

<sup>329</sup> Cousin, V., 1884:114

avant lui [Socrate] les Pythagoriciens mettaient toute philosophie dans les nombres, et les Ioniens dans les phénomènes physiques, Socrate démontra le premier que, si l'homme peut connaître quelque chose, les nombres ou les phénomènes de la matière, c'est en vertu de sa propre nature; qu'ainsi c'est cette nature qu'il faut connaître avant tout; en un mot, pour parler un langage moderne, aux mathématiques et à la physique, Socrate substitua ou ajouta la psychologie, comme fondement de toute saine métaphysique<sup>330</sup>.

Nel corso del tempo, il metodo socratico si è progressivamente perfezionato, appunto, con Cartesio e con Locke: per questo Cousin se ne dichiara, ancorché criticamente, seguace<sup>331</sup>. In generale l'atteggiamento di Cousin era di guardare al passato con un occhio criticamente proteso verso il futuro.

La questione merita particolare attenzione perché sin dall'inizio destò grande interesse. In *Du vrai, du bien et du beau* Cousin dedica al metodo utilizzato le prime pagine del *Discours d'ouverture*<sup>332</sup>; in questa sede ne discute ampiamente, ma torna sull'argomento tutte le volte che introduce un tema nuovo e, inoltre, lo affronta sistematicamente sia nel 1826<sup>333</sup> che nel 1833<sup>334</sup>. Nel 1826 la questione destò ampio interesse: fu tradotta e commentata in inglese<sup>335</sup>, tedesco<sup>336</sup> e italiano<sup>337</sup>, raggiunse

---

<sup>330</sup> "Prima di lui i Pitagorici ponevano tutta la filosofia nei numeri, e gli Ionici nei fenomeni fisici, Socrate dimostra per primo che, se l'uomo può conoscere qualche cosa, i numeri o i fenomeni della materia, è in virtù della sua propria natura; per cui è questa natura che occorre conoscere prima di tutto; in un'espressione, per parlare con un linguaggio moderno, alla matematica e alla fisica, Socrate ha sostituito o aggiunto la psicologia come fondamento di ogni sana metafisica" (*ivi*).

<sup>331</sup> cfr. ad esempio, Cousin, V., 1873:93

<sup>332</sup> Cousin, V., 1854:2 - 18

<sup>333</sup> Cfr. la prefazione alla prima edizione dei *Fragmen(t)s philosophiques*; Paris: Sautetlet, 1826: I - L.

<sup>334</sup> Nella prefazione alla seconda edizione della stessa opera torna sull'argomento; Paris: Ladrangé, 1833: V - LX.

<sup>335</sup> Cfr. Cousin, V., and Linberg, H. G., *Introduction to the History of Philosophy*. Hilliard, Gray, Little and Wilkins, Boston 1832; Cousin, V., Henry C. S. *Elements of Psychology: Included in a Critical Examination of Locke's Essay on the Human Understanding*, Cooke and Co, Hartford 1834 (riedito più volte).

<sup>336</sup> Cousin, V., *Einleitung Zu Den Philosophischen Fragmenten*. s.l.: s.n., 1826. Print.; Cousin, V., *Einleitung zu den philosophischen Fragmenten ... herausgegeben im April 1826*, 1827. Print. Schelling lesse la seguente traduzione: Carové, F. W., *Religion und Philosophie in Frankreich* Print.1827.

<sup>337</sup> Matthiae, A. H., Cousin, V., *Manuale di filosofia*, Ruggia e Co, Lugano 1829; Cousin, V., *Prefazione del Signor V. Cousin premessa a' suoi Frammenti filosofici*, G. Ruggia e Comp, Lugano 1829. Ma anche dopo il 1833, Cousin, V., *Due prefazioni poste innanzi alla prima e seconda edizione dei Frammenti filosofici del Signor V. Cousin*, G. Ruggia e C, Lugano 1834; Mancino, S.,

perfino gli Stati Uniti<sup>338</sup>; dopo l'edizione del 1833 Schelling, quello stesso anno, dedicò un articolo alla prefazione dei *Fragments* di Cousin<sup>339</sup>.

Nella citazione che abbiamo riportato poco sopra, riguardo la priorità della psicologia su tutte le altre discipline, Cousin non nomina la *teologia*, ma la tematica del rapporto tra sapere umano e potere divino è comunque presente con il richiamo alla *teodicea*. In ogni caso, anche se la teologia non è espressamente nominata da Cousin, è subordinata alla psicologia perché *tutte* le ramificazioni del sapere umano vi sono subordinate. Il suo richiamo al precetto cartesiano ha l'effetto di legittimare come fonte di conoscenza il pensiero umano, depotenziando, per contro, la garanzia soprannaturale di Dio, ma mantenendo, diplomaticamente, un orientamento ancora improntato al cattolicesimo, nei confronti del quale si dichiarava deferente<sup>340</sup>. Anche l'interpretazione cousiniana della filosofia socratica va letta a nostro parere in questa prospettiva; è molto indicativa a questo proposito l'interpretazione del filosofo francese dell'*Apologia di Socrate*, che si configurerebbe –stando a quanto dichiara nell'introduzione della traduzione dell'opera da lui curata– come un rifiuto del dogmatismo religioso: “Socrate avait raison: sa mort était forcée, et le résultat inévitable de la lutte qu'il avait engagée contre le dogmatisme religieux et la fausse sagesse de son temps<sup>341</sup>”.

La psicologia non è il fine ultimo della filosofia, ne è la base conoscitiva, il punto di partenza per ogni riflessione di tipo filosofico.

La psicologia ha questi due mezzi conoscitivi: lo strumento d'osservazione interno è la coscienza, il cui compito è reso angusto dalla velocità con cui i fenomeni mentali appaiono e scompaiono al suo

---

*Riflessioni del prof. Salvatore Mancino sull'avvertimento premesso da V. Cousin alla 3a edizione dei "Frammenti filosofici."*, impr. de Roberti, Palermo 1840.

<sup>338</sup> Cfr. La review di Everett in *North American Review*, n° 64, July 1829.

<sup>339</sup> Cfr. *Bayerische Annalen*, n° 135, 7 novembre. Tutt'oggi la questione desta ampio interesse, lo testimonia una recente riedizione di questi scritti, estrapolati dal contesto dell'intera opera e accostati tematicamente in Cousin, V., Serge, 2010.

<sup>340</sup> Il suo approccio filosofico destò aspre critiche da parte dei cattolici per le ragioni sopra accennate, cfr. Roques, E., *M. V. Cousin et ses adversaires, ou Examen des documents philosophiques en conflit au XIXe siècle*, par M. l'abbé Roques, Gaume frères, Paris 1858

<sup>341</sup> “Socrate aveva ragione: la sua morte era inevitabile, in quanto risultato inevitabile della lotta che egli aveva ingaggiato contro il dogmatismo religioso e la falsa saggezza del suo tempo” (Cousin, V., Plato, 1822:59 t1). Sull'argomento, cfr. anche l'interpretazione cousiniana dell'Eutifrone

Le interpretazioni di Cousin del pensiero socratico hanno qui il solo scopo di chiarire il ruolo centrale della visione politica in tutta la formulazione filosofica cousiniana e, dunque, il senso in cui Cousin lega la parola *psicologia* al metodo socratico; sul valore di queste letture ai fini dell'interpretazione del pensiero platonico, invece, evitiamo in questa sede di esprimerci perché ciò ci condurrebbe troppo distanti dal nostro discorso sulla nascita dell'arte fotografica.

cospetto. L'attenzione ritiene questi fenomeni quanto più tempo possibile vivi alla coscienza. In questo schema "la réflexion est à la conscience ce que les instruments artificiels sont à nos sens".

La nostra tesi è che l'eterna dicotomia tra oggettivo e soggettivo, tra verità e falsità, tra contenuto e interpretazione, benché fosse già emersa nella storia della filosofia, diveniva alla portata di tutti incarnandosi in una tecnologia, quella fotografica appunto, che ben presto sarebbe stata alla portata di grandi masse di utilizzatori e di ancor più grandi masse di spettatori.

L'allievo di Cousin, Jouffroy, muovendo dallo stesso assunto –ovvero dalla volontà di restituire al soggetto il ruolo di filtro primario della realtà– non pretende di giungere a una definizione ontologica, ma si pone esclusivamente l'obiettivo di comprendere perché il soggetto ritiene che un dato oggetto sia *bello*. Jouffroy in sostanza scinde il discorso *psicologico* da quello strettamente naturalistico, considerando le acquisizioni ottenute dall'analisi introspettiva della coscienza dati validi all'interno di un discorso sulla mente umana, non generalizzabili ad altri piani della realtà. In pratica per Jouffroy il *bello* è una costruzione mentale, pertanto non è conoscibile attraverso i sensi, anche se senza essi non sarebbe in alcun modo intuibile. Il discorso è complesso ma cercheremo di chiarirlo.

La filosofia di Jouffroy è interamente centrata sul rapporto tra mente umana e realtà, la *pars destruens* è rivolta a tutta quella parte della filosofia che pretende di definire il bello a partire dalle caratteristiche formali degli oggetti esterni alla mente:

D'abord on pourra bien réunir tous les objets que l'on nomme beaux, nous l'accordons; on pourra les comparer, nous l'accordons encore. Mais pourra-t-on rencontrer en les comparant un caractère visible qui leur soit commun à tous? En pourra-t-on marquer un seul trait? Qu'on prenne l'Apollon du Belvédère et les opéras de Mozart. Voilà d'une part des sons, et d'autre part des formes. Or les formes –et les sons, dira-t-on qu'il se ressemblent sous quelque rapport dans leurs apparences perceptibles? Quel est le caractère commun visible des formes et des sons? Qui se mettrait en quête pour le signaler ne réussirait évidemment qu'à perdre son temps

et sa peine. Les philosophes français, par les résultats qu'ils ont obtenus, conformément à leur méthode, l'ont eux-mêmes contre eux fort bien démontré; car tout ce qu'ils ont pu tirer des objets beaux comparés en fait de caractère commun qui tombe sous les sens, c'est l'ordre, c'est la symétrie; et la symétrie ne se voit pas; l'ordre ne se voit pas davantage<sup>342</sup>.

Questa critica a un cieco razionalismo che potrebbe perdere di vista del tutto le finalità con cui un percorso conoscitivo prende avvio è ben più efficace di quella di Cousin.

Un approccio di questo tipo, di fatto, in ambito estetico pone la mente umana al centro del rapporto tra rappresentazione e realtà. L'estetica derivante da questi è centrata non più sulla natura, ma sul pensiero del soggetto che crea. Anche per Jouffroy il tentativo è fornire un sostrato teorico più sicuro alle assunzioni filosofiche, tuttavia egli non coinvolge la scienza delle cause finali in questa operazione, anzi, denuncia la parzialità del sapere scientifico:

L'existence de ces causes auxquelles nous rattachons les différents ordres de phénomènes est donc purement hypothétique. Une seule chose est certaine, c'est que tout phénomène a une cause; mais de savoir si un phénomène dérive d'une seule cause ou de plusieurs, si deux phénomènes différents dérivent de deux causes ou d'une seule, ou même s'il y a des causes intermédiaires entre le créateurs et la création, voilà ce qui ne se peut pas. Il eut possible à la rigueur que tous les phénomènes naturels soient produits par l'action immédiate de Dieu, agissant selon des lois différentes dans les différentes opérations de la nature. Rien au monde ne démontre le contraire<sup>343</sup>

---

<sup>342</sup> "Noi concordiamo in primo luogo con l'idea che potremmo riunire tutti gli oggetti che chiamiamo *belli*; ma, confrontandoli, riscontreremo in essi caratteri visibili comuni a tutti? Ma, nel confronto, potremo ravvisare una caratteristica visibile comune che sia comune a tutti? Saremo in grado di indicare anche un solo tratto? Consideriamo l'Apollo del Belvedere e le opere di Mozart. Ecco da una parte i suoni e dall'altra le forme. Ora diremo che le forme e i suoni si assomigliano in qualche modo nelle loro apparenze percettibili? Qual è la caratteristica comune visibile delle forme e dei suoni? Chi si mettesse a cercarli riuscirebbe esclusivamente a perdere il suo tempo e la sua fatica. I filosofi francesi, con i risultati che hanno ottenuto, conformemente al loro metodo, l'hanno essi stessi dimostrato a loro discapito; poiché tutto ciò che hanno potuto trarre dalla comparazione di oggetti belli come caratteristiche comuni che ricadono nell'ambito conoscitivo dei sensi sono l'ordine, la simmetria; e la simmetria non si vede; l'ordine nemmeno si vede"; Jouffroy, Th., 1843:10.

<sup>343</sup> "L'esistenza di queste cause a cui noi attribuiamo diversi ordini di fenomeni è dunque puramente ipotetica. Una sola cosa è certa, è che tutti i fenomeni hanno una causa; ma sapere se

In questo contesto l'analisi introspettiva risulterebbe a suo parere più efficace poiché muove da una maggiore consapevolezza delle cause dei fenomeni osservati<sup>344</sup>.

Vous trouverez qu'avant la production du mouvement vous aviez conscience d'une cause que vous appelez *moi*, et que vous saviez capable de produire ce phénomène; vous trouverez qu'au moment où le phénomène s'est produit vous avez eu conscience de l'action de cette cause et de l'énergie par laquelle elle l'a produit; vous trouverez enfin qu'après la production du phénomène vous continuez d'avoir conscience de cette cause et de sa capacité à le reproduire encore, s'il le fallait.

La psicanalisi prima e le neuroscienze<sup>345</sup> poi denunceranno i limiti di quest'ultimo assunto, ponendo in discussione proprio la limpidezza del *sé*. Tuttavia in questa sede l'asserzione di Jouffroy ci interessa nella misura in cui include surrettiziamente una dimensione più naturalistica attraverso l'inserimento della realtà corporea del creatore nell'ambiente estetico dello spettatore. Come lo stesso Cousin rileva, Locke, che pure aveva ampiamente trattato la questione delle potenzialità della mente umana, non si era occupato del *bello*, e questo era un problema comune sia all'empirismo di Locke che al sensualismo di Condillac: "Locke et Condillac n'ont pas laissé un chapitre, ni même une seule page, sur le beau. Leurs successeurs ont traité la beauté avec le même dédain<sup>346</sup>". La differenza tra Cousin e Jouffroy ci offre una specola privilegiata da cui osservare i vantaggi della diffusione di immagini fotografiche.

---

un fenomeno deriva da una sola causa o da più cause, se due fenomeni differenti derivano da due cause o da una sola, o anche se ci sono delle cause intermedie tra il creatore e la creazione, ecco ciò che non possiamo sapere. È possibile a rigore che tutti i fenomeni naturali siano prodotti per l'azione immediata di Dio, agendo secondo delle leggi diverse nelle differenti operazioni della natura. Nulla al mondo dimostra il contrario"; Jouffroy, Th., 1872:173.

<sup>344</sup> "Voi troverete che prima della produzione di un movimento voi avete coscienza di una causa che chiamate *sé*, e che voi sapete capace di produrre questo fenomeno; vi renderete conto che al momento in cui il fenomeno si è prodotto, voi avete avuto coscienza dell'azione di questa causa e dell'energia per cui essa l'ha prodotta; rileverete infine che dopo la produzione del fenomeno, voi continuerete ad aver coscienza dell'azione di questa causa e della sua capacità di riprodurla ancora, se le occorresse"; *ibid.*, p. 175.

<sup>345</sup> La lista di rimandi potrebbe non finir mai, per cui ci limiteremo qui a uno dei testi che ha destato le maggiori inquietudini filosofiche: Libet, B., *Mind Time: The Temporal Factor in Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, Mass 2004.

<sup>346</sup> "Locke e Condillac non hanno lasciato un capitolo, nemmeno una sola pagina, sul bello. I loro successori hanno trattato la bellezza con lo stesso disprezzo" (Cousin, V., 1854:135)

Cosa avviene nell'interazione tra l'io del fotografo, l'oggetto della rappresentazione, la tecnologia fotografica e, infine, lo spettatore dell'immagine? Un'estetica centrata sull'analisi psicologica può portare in luce alcuni concetti utili alle ricerche estetiche che si muovono in questa direzione.

Come vedremo, la distinzione operata da Nadar tra una fotografia formalmente efficace e una fotografia artistica è centrata non sull'esito finale, ma sul processo cognitivo da cui ha luogo lo scatto (l'esito finale, tuttavia, ha il potere di rivelare come ha avuto luogo la creazione dell'immagine) e per questa ragione, le riflessioni di Nadar sull'estetica fotografica assumono oggi un valore speciale: le sue riflessioni sulla fotografia muovono da un'esperienza, da un'interazione assolutamente personale non solo con la tecnologia, ma direttamente con il soggetto ritratto. Per Nadar la fotografia non è solo uno strumento di rappresentazione, è al contempo questo *e* uno strumento *per* esperire.

Tanto Cousin quanto Jouffroy centrano l'estetica sull'idea del bello; tuttavia se in Cousin esso accorda più spettatori alla visione naturale si configura come un'entità astratta cui tendere all'infinito; in Jouffroy esso tiene conto delle peculiarità del soggetto percepiente garantendogli il ruolo di filtro della realtà.

Nella nozione di *bellezza* cousiniana riecheggiano certamente influenze platoniche e reidiane. In particolar modo, per quanto riguarda le caratteristiche del bello, è evidente l'influsso dell'*Ippia Maggiore*.

Per Cousin, la bellezza, nelle sue manifestazioni, assume il carattere dell'eterogeneità; per poterne comprendere l'essenza, occorre stabilire cosa accomuni le entità che presentano la caratteristica di essere "belle". Cousin identifica dapprima tre tipi di bellezza riconducendoli, in un secondo momento, tutti a uno solo: la bellezza morale, che per lui coincide con l'insieme di tutte le bellezze spirituali. Questi tre generi di bellezza sono: la *bellezza fisica*, propria degli oggetti sensibili; la *bellezza intellettuale*, inerente alle leggi universali dei corpi, delle intelligenze, del genio, dei principi che regolano le deduzioni filosofiche, etc.; e infine, per l'appunto, la *bellezza morale*, frutto della libertà, della virtù, etc<sup>347</sup>.

---

<sup>347</sup> *ibid.*, p. 160



Cousin cerca poi un riscontro alle sue asserzioni nella famosa descrizione dell'*Apollo del Belvedere* fornita da Winckelmann: "Pesez bien chaque mot de Winckelmann: vous y trouverez une impression morale. Le ton du savant antiquaire s'élève peu à peu jusqu'à l'enthousiasme, et son analyse devient un hymne à la beauté spirituelle"<sup>348</sup>. Ciò che, nell'*Apollo del Belvedere* –dunque in una *bellezza fisica*– entusiasma Winckelmann è infine sempre riconducibile alla bellezza spirituale. Le forme assunte dalla realtà fisica sono solo simboli del pensiero e, di fatto, ci conducono alla contemplazione dell'espressione morale:

Quand vous assistez au lever ou au coucher du soleil, à la naissance de la lumière ou à celle de la nuit, ces imposants tableaux ne produisent- ils pas sur vous un effet moral? Tous ces grands spectacles apparaissent-ils seulement pour apparaître; ne les regardons- nous pas comme des manifestations d'une puissance, d'une intelligence et d'une sagesse admirables; et, pour ainsi parler, la face de la nature n'est-elle pas expressive comme celle de l'homme?

La forme ne peut être une forme toute seule, elle doit être la forme de quelque chose. La beauté physique est donc le signe d'une beauté intérieure qui est la beauté spirituelle et morale, et c'est là qu'est le fond, le principe, l'unité du beau<sup>349</sup>.

La filosofia della prima metà dell'Ottocento aveva subito la fortissima influenza della scuola scozzese fondata da Thomas Reid (1710-1796)<sup>350</sup>; come lo stesso Cousin afferma, Reid, –come Condillac–

---

<sup>348</sup> *ibid.*, p. 164

<sup>349</sup> "Quando voi assistete all'albeggiare o al tramontare del sole, alla nascita della luce o a quella della notte, questi imponenti quadri non producono su di voi un effetto morale? Tutti questi grandi spettacoli che appaiono soltanto per apparire; non li guardiamo come delle manifestazioni di una potenza, di una intelligenza e di una saggezza ammirabili; e, per così dire, la faccia della natura non è espressiva come quella dell'uomo? La forma non può essere una forma e basta, essa deve essere la forma di qualche cosa. La bellezza fisica è dunque il segno di una bellezza interiore che è la bellezza spirituale e morale, ed è qui il fondo, il principio, l'unità del bello"; *ibid.*, p. 167.

<sup>350</sup> Lo stesso Jouffroy aveva personalmente curato la raccolta di tutte le opere di Reid tradotte in francese. L'edizione più interessante per comprendere la formazione di Jouffroy comprende anche dei frammenti di Paul Royer-Collard; cfr. Reid, T., in Jouffroy, T., Stewart, D., & Royer-Collard, P., *Œuvres complètes de Thomas Reid: Chef de l'école écossaise, publiées par M. Th. Jouffroy, avec des Fragments de M. Royer-Collard et une introduction de L'éditeur*, Masson, Paris 1828.

scrivevano in un periodo di libertà filosofica, lo si evince chiaramente dai loro scritti<sup>351</sup>

Différens par les systèmes, différens même par la méthode ou par l'application de la méthode, ils sont uns dans l'unité de leur siècle; il sont uns dans la même indépendance. Condillac était abbé; je vous demande si vous en voyez aucune trace dans ses écrits. Reid était un ministre du saint évangile: excepté quelques lignes qui trahissent encore l'Écossais aux principes de la liberté, qu'il n'en parle pas même; mais il en use largement

E se, l'obiettivo di Cousin era garantire una "direction pacifique<sup>352</sup>", certi approcci filosofici andavano preservati, ma non troppo diffusamente analizzati. E del resto molto spesso Cousin a lezione esortava la lettura di Reid, ma più che per comprenderne le reali teorie, per spiegare ai suoi studenti il tipo di correlazione che egli immaginava esserci tra lo stile di pensiero di Reid e la perdita dell'autonomia della filosofia; la filosofia perde la sua autonomia quando, più che cercare ipotesi, sistematizza le sue certezze: "ni Reid ni Kant n'ont mis dans le monde une seule hypothèse qui fasse obstacle au dix-neuvième siècle<sup>353</sup>". Lo stile ipotetico, insomma, la costruzione sul dubbio, la ricerca di conferme e di smentite erano la reale ricerca della filosofia. Erano da fuggire tanto la ricerca esclusiva di certezza quanto quella esclusiva di dubbi. Sintetizzeremo ora alcuni concetti fondamentali della filosofia di Reid che ci forniscono una chiave di lettura per una migliore comprensione delle reali idee di Cousin.

Un punto cardine della filosofia di Reid era la distinzione tra il *metodo della riflessione* e il *metodo dell'analogia*. Il *metodo dell'analogia* è facilmente adottabile, perché tutti gli uomini, soprattutto quelli dotati di una fervida immaginazione, vi sono istintivamente portati. Tant'è vero che, nel corso dei secoli, esso è stato adottato non solo dalle persone

---

<sup>351</sup> "Diversi nei loro sistemi, diversi anche per il metodo o per l'applicazione del metodo, essi sono gli uni nell'unità del loro secolo; gli altri nella stessa indipendenza. Condillac era abate; vi chiedo se di questo è possibile trovar traccia nei suoi scritti. Reid era un ministro del santo evangelo, eccetto che per qualche riga che lo Scozzese dedica ancora ai principi della libertà, egli non ne parla, benché la usi ampiamente"; Cousin, V., *Cours de l'histoire de philosophie*. Histoire de philosophie du XVIII siècle, Pichon et Didier, Paris 1829 tI, pp. 71 – 72.

<sup>352</sup> "direzione pacifica", *ibid.*, p. 79

<sup>353</sup> "né Reid, né Kant hanno posto al mondo una sola ipotesi che ponesse ostacoli al diciannovesimo secolo" Cousin, V., *ibid.*, p. 124.

comuni, ma perfino dai filosofi. Benché l'analogia sia di indubbia utilità pratica nelle acquisizioni quotidiane, risulta fuorviante se, nella ricerca della vera conoscenza, essa tenta di usurpare il ruolo della riflessione. Ben più complessa, la riflessione applica, infatti, alle nostre operazioni mentali quella volontaria meditazione che se, da una parte, le trasforma in un oggetto familiare al nostro pensiero, dall'altra parte giunge a conclusioni molto precise sulla materia delle nostre valutazioni.

In ogni elemento della natura riscontreremo facilmente analogie con tutti gli altri, ma da ciò un buon filosofo non può inferire che tutti gli oggetti siano uguali. Comprendere l'essenza del particolare richiede dunque un'attenta osservazione<sup>354</sup>. Il metodo di Reid consisteva nel riflettere sulle proprie operazioni mentali. Attraverso questo metodo egli giunse a formulare una teoria del bello da cui Cousin trasse moltissime suggestioni.

Per Reid tutti gli oggetti belli hanno in comune la capacità di destare in noi il *sentimento della bellezza*. Questo sentimento si manifesta in due modi: inducendo nel fruitore un'emozione piacevole e portandolo a credere che nell'oggetto della contemplazione sia presente qualcosa di perfetto. Il sentimento del bello dispone l'animo all'amore, alla gioia. Tutti riescono a percepire, nell'arte o nella natura, la bellezza, ma soltanto l'artista riesce a cogliervi quelle sfumature nascoste, in cui si annida una bellezza più profonda. Il giudizio sulla bellezza può essere istintivo o razionale. L'istinto a riconoscere la bellezza agisce soprattutto nei bambini, ma può comunque manifestarsi a tutte le età e chi ne è soggetto non riesce a spiegarsene il motivo. Il giudizio razionale è invece quello per cui al riconoscimento della bellezza riesce ad accoppiarsi qualche motivazione. Un bambino è sovente attratto dai colori sgargianti e dalle forme regolari, ma se gli si chiedesse perché se ne senta sollecitato, non saprebbe fornire alcuna giustificazione; al contrario, un meccanico che si compiaccia della beltà di una sua macchina, potrebbe giustificare il suo giudizio appellandosi alla perfezione degli ingranaggi, all'assenza di pezzi superflui, alla completezza, etc<sup>355</sup>.

Già questa rapida sintesi ci permette di riscontrare diverse analogie tra il pensiero di Reid il pensiero di Cousin quanto alla definizione della

---

<sup>354</sup> *Ricerca sulla mente umana*, pp. 312 – 315

<sup>355</sup> Reid, Th., 1785: pp. 737-766

*bellezza*. Non solo l'attitudine introspettiva a riflettere sulle operazioni mentali preposte alla conoscenza, ma anche l'idea che, rispetto agli altri uomini, nell'artista si attivi una percezione particolare, più acuta, della bellezza sembrano elementi che Cousin chiaramente eredita dalla scuola scozzese. Ma la suggestione più profonda proviene, probabilmente, dalla distinzione di Reid tra il *bello primitivo* e il *bello derivato*. Thomas Reid ripensa la differenza tra il *bello primitivo* e il *bello derivato* come un'opposizione tra gli *oggetti che brillano di luce propria* e gli *oggetti che brillano di luce riflessa*. Per la mente umana, spiega Reid, individuare analogie tra gli oggetti più disparati è una seduzione irresistibile che spesso ci porta ad attribuire all'oggetto di paragone caratteristiche proprie solo all'oggetto di partenza. Riscontrare una certa analogia tra due oggetti non implica però che i due oggetti siano necessariamente corrispondenti. Eppure non è infrequente che caratteristiche esclusive del primo oggetto vengano ritenute strutturalmente appropriate anche all'oggetto di paragone, solo perché consentono di attuare un trasferimento analogico.

Questo stesso processo cognitivo, oltre che indurre la mente umana a sovrapporre le caratteristiche di oggetti stretti da un vincolo analogico, la porta a confondere effetto e causa, mezzi e fini, strumento e agente. La bellezza primitiva è una bellezza autentica; la bellezza derivata, invece, è quella che destano in noi i segni della bellezza primitiva. Quando proviamo il sentimento del bello, oltre a percepire una sensazione piacevole, crediamo che l'oggetto che l'ha destato ritenga in sé qualcosa di perfetto. In questo senso Reid ci riporta alla dimensione greca della bellezza naturale che, se non si lascia iperinterpretare, ci riconduce alla mezza misura:

We may therefore take a view, first, of those qualities of mind to which we may justly and rationally ascribe beauty, and then of the beauty we perceive in the objects of sense. We shall find, if I mistake not, that, in the first, original beauty is to be found, and that the beauties of the second class are derived from some relation they bear to mind, ass

the signs of expressions of some amiable mental quality, or as the effects of design, art, and wife contrivance <sup>356</sup>.

Probabilmente, il motivo per cui Cousin si rivolge verso Platone è che ciò gli avrebbe permesso di evitare le grandi sistematizzazioni: egli infatti non elabora una compiuta *teoria del bello*, fa pochissimi riferimenti alle caratteristiche concrete del *bello* e quelli che dissemina nei suoi testi sono essenzialmente mirati a distinguerlo dal *sublime*<sup>357</sup>. Una delle critiche più spesso rivolte alla fotografia era che la *précision presque mathématique* di una tecnologia che riproponeva la realtà con grande puntualità come la fotografia fosse sostanzialmente incompatibile con qualsiasi idea di bellezza. Del resto, lo stesso Cousin sosteneva che nell'imitazione pedissequa della realtà non vi fosse alcun merito artistico. Tuttavia, in questa sede vorremmo osservare come questo rifiuto artistico della *précision presque mathématique* in realtà si scontri non tanto con i canoni di una teoria della bellezza, quanto (per riprendere la tipologia di Halliwell) con la ricerca di quel mondo simulato, e non semplicemente rispecchiato, che ogni opera d'arte, con la sua attitudine mimetica dovrebbe attingere. Abbiamo visto che la rappresentazione dagherrotipica era eccessivamente dettagliata e per questo esteticamente meno gradevole e più fredda di un calotipo. Quando invece i procedimenti su carta iniziarono a diffondersi, con essi gli artisti –forti di poter esercitare su essi un'arte da celare– iniziarono a interessarsene come a un linguaggio autonomo. Non si trattava di un problema legato solo alla *sensibilità*, ma connesso più al tipo di rapporto che si riteneva la fotografia intrattenesse con la realtà e al ruolo che la mediazione umana avesse o non avesse in questo tipo di rappresentazione visiva, che –se da un lato traeva dalla natura la sua legittimità– dall'altro grazie alla possibilità di mediare la spietata prolissità del dagherrotipo, apriva la strada per una produzione massiccia di immagini che, divenute artificialmente manipolabili, apparivano al contempo più genuinamente

---

<sup>356</sup> “Noi cercheremo dunque successivamente quali sono le qualità dello spirito e quali quelle degli oggetti sensibili che, agli occhi di un gusto illuminato, sono belli. Da questo esame risulterà, io penso, che la bellezza primitiva pertiene alle qualità dello spirito, e che se le qualità degli oggetti sensibili sono belle, è unicamente come segni, espressioni, o effetti dei primi” Reid, Th., 1785:749. La traduzione di questa citazione è mia, per la versione italiana del § *Of taste in general*, cfr. Russo, L., 2000:293 - 297

<sup>357</sup> cfr. pp. 146-147

prossime alla consueta percezione umana. È vero che per Cousin la realtà fenomenica è imperfetta perché accosta sovente il bello al brutto, il rassicurante al ripugnante, l'orrido al grazioso etc., tuttavia egli non esclude che in natura esista il *bello*. E anche se si tratta solo dell'impronta di un bello ancora più grande e profondo, di un bello appunto spirituale, il bello naturale non è tuttavia incapace di destare in noi osservatori quella forte compiacenza gioiosa che accompagna solitamente la percezione del bello. Anzi, nella sesta lezione sul *bello*, la definizione delle forme e dei contorni non è una delle tante caratteristiche del *bello*, ma è addirittura il tratto che lo distingue dal *sublime*:

Quand nous avons sous les yeux un objet dont les formes sont parfaitement déterminées, et l'ensemble facile à embrasser, une belle fleur, une belle statue, un temple antique d'une médiocre grandeur, chacune de nos facultés s'attache à cet objet, et s'y repose avec une satisfaction sans mélange. Nos sens en perçoivent aisément les détails : notre raison saisit l'heureuse harmonie de toutes ses parties. Cet objet a-t-il disparu, nous nous le représentons distinctement; tant les formes en sont précises et arrêtées! L'âme dans cette contemplation ressent une joie douce et tranquille, une sorte d'épanouissement.

Considérons- nous, au contraire, un objet aux formes vagues et indéfinies, et qui soit très beau pourtant: l'impression que nous éprouvons est sans doute encore un plaisir, mais c'est un plaisir d'un autre ordre. Cet objet ne tombe pas sous toutes nos prises comme le premier. La raison le conçoit, mais c'est un plaisir d'un autre ordre. Cet objet ne tombe pas sous toutes nos prises comme le premier. La raison le conçoit, mais les sens ne le perçoivent pas tout entier, et l'imagination ne se le représente pas distinctement. Les sens et l'imagination s'efforcent en vain d'atteindre ses dernières limites; nos facultés s'agrandissent, elles s'enflent, pour ainsi dire, afin de l'embrasser, mais il leur échappe et les surpasse. E plaisir que nous ressentons vient de la grandeur même de cet objet, mais en même temps cette grandeur fait naître en nous je ne sais quel sentiment mélancolique, parce qu'elle nous est disproportionnée. A la vue du ciel étoilé, de la vaste mer, de montagnes gigantesques, l'admiration est mêlée de tristesse. C'est que ces objets, finis en réalité comme le monde lui-même, nous

semblent infinis dans l'impuissance où nous sommes de comprendre leur immensité, et qu'en imitant ce qui est vraiment sans bornes ils éveillent en nous l'idée de l'infini, cette idée qui relève à la fois et confond notre intelligence. Le sentiment correspondant qui l'âme éprouve est un plaisir austère.

Pour rendre plus sensible la différence que nous voulons marquer, on peut multiplier les exemples. Êtes-vous affecté de la même manière à la vue d'une prairie variée en sa juste étendue et dont l'œil parcourt aisément la surface, et à l'aspect d'une montagne inaccessible au pied de laquelle s'agite l'Océan? La douce lumière du jour et une voix mélodieuse produisent-elles sur vous le même effet que les ténèbres et le silence? Dans l'ordre intellectuel et moral, êtes-vous ému de la même manière du jour et une voix mélodieuse produisent-elles sur vous le même effet que les ténèbres et le silence? Dans l'ordre intellectuel et moral, êtes-vous ému de la même manière lorsqu'un homme magnanime donne l'hospitalité à son ennemi et le sauve au péril de sa propre vie? Prenez quelque poésie légère où partout règne la mesure, l'esprit et la grâce; prenez une ode et surtout une épître d'Horace ou de petits vers de Voltaire, et mettez en regard l'Iliade ou ces poèmes immenses des Indiens remplis d'événements merveilleux et où la plus haute métaphysique s'unit à un récit tour à tour gracieux, ou pathétique, ces poèmes qui ont plus de deux cent mille vers, et dont les personnages sont des dieux ou des êtres symboliques; voyez si les impressions que vous éprouverez seront les mêmes. Pour dernier exemple, supposez d'un côté un écrivain qui en deux ou trois coups de crayon trace une analyse de l'intelligence agréable et simple mais sans profondeur, et de l'autre un philosophe qui s'engage dans un long travail pour arriver à la décomposition la plus rigoureuse de la faculté de connaître, et vous déroule une longue chaîne de principes et de conséquences, lisez le *Traité des sensations et la Critique de la raison pure*, et, même à part le vrai et le faux, au seul point de vue du beau, comparez vos impressions.

Voilà donc deux sentiments très- différents; aussi leur a-t-on donné des noms différents; l'un a été appelé plus particulièrement le sentiment du beau, l'autre celui du sublime<sup>358</sup>.

---

<sup>358</sup> "Quando sotto i nostri occhi ci troviamo un oggetto le cui forme sono perfettamente determinate, e l'insieme facile da cogliere, un bel fiore, una bella statua, un tempio antico di

Il bello è quello che riusciamo a catturare con facilità a un primo sguardo: un fiore, una statua, la mediocre grandezza di un tempio; attenzioniamo poi la distinzione: i dettagli sono quelli che cogliamo con i sensi, la loro armonia invece quella che cogliamo con la ragione. Il vago e l'indefinito, e tuttavia bello, è invece il sublime. Ma questa bellezza è sproporzionata rispetto a noi; solo la ragione può cogliere il sublime, i sensi ne percepiscono solo una piccola parte, anche l'immaginazione è insufficiente a comprenderlo. Cosa intende dire Cousin con l'asserzione: "imitando ciò che è senza limiti, esso desta in noi l'idea dell'infinito"? Forse Cousin intende dire che quello che con gli occhi naturali ci sembrava illimitato, quando tentiamo di rappresentarlo ci porta alla fine di nuovo alla metafisica?

---

mediocre grandezza, ognuna delle nostre facoltà si lega a questo oggetto, e vi si posa con una soddisfazione pura. I nostri sensi ne percepiscono agevolmente i dettagli: la nostra ragione coglie la felice armonia di tutte le sue parti. Questo oggetto scompare, noi lo rappresentiamo distintamente; tanto che le forme sono precise e fissate! L'anima in questa contemplazione prova una gioia dolce e tranquilla, una sorta di appagamento. Consideriamo, al contrario, un oggetto dalle forme vaghe e indefinite, e che tuttavia sia molto bello: l'impressione che noi proviamo è senza dubbio ancora un piacere, ma è un piacere d'un altro ordine. Questo oggetto non viene ingabbiato in tutte le nostre intuizioni come il primo. La ragione lo concepisce, ma i sensi non lo percepiscono tutto intero, e l'immaginazione non se lo rappresenta distintamente. I sensi e l'immaginazione si sforzano invano di attendere i suoi ultimi limiti; le nostre facoltà si ampliano, si gonfiano, per così dire, al fine di coglierlo, ma esso le sfugge e le sorpassa. Il piacere che noi sentiamo proviene dalla grandezza stessa di questo oggetto, ma al tempo stesso questa grandezza fa nascere in noi non so quale sentimento di melancolia poiché essa è sproporzionata rispetto a noi. Alla vista del cielo stellato, del vasto mare, delle montagne gigantesche, l'ammirazione è mischiata di tristezza. È che questi oggetti, finiti in realtà come il mondo stesso, ci sembrano infiniti nell'impotenza in cui noi siamo di comprendere la loro immensità, e che imitando ciò che è veramente senza limiti esso desta in noi l'idea dell'infinito, questa idea che rileva e qualche volta confonde la nostra intelligenza. Il sentimento corrispondente che l'anima prova è un piacere austero. Per rendere più chiara la differenza che vogliamo marcare, possiamo moltiplicare gli esempi. Siete affetti allo stesso modo alla vista di una prateria nella sua piena estensione e in cui l'occhio percorre facilmente la superficie, e all'aspetto di una montagna inaccessibile ai piedi della quale si agita l'Oceano? La dolce luce del giorno e una voce melodiosa producono esse su di voi lo stesso effetto che le tenebre e il silenzio? Nell'ordine intellettuale e morale, siete mossi nella stessa maniera quando un uomo ricco e di buono apre il suo portafoglio all'ingente, o quando un uomo magnanimo da ospitalità al suo nemico e lo salva rischiando la propria vita? Prendete qualche poesia leggera dove ovunque regna la misura, lo spirito e la grazia; prendete un'ode e soprattutto un'epistola di Orazio o dei piccoli versi di Voltaire e ponete a confronto l'Iliade o quei poemi immensi degli Indiani pieni di avvenimenti meravigliosi e in cui la più alta metafisica si unisce a una storia di volta in volta graziosa o patetica, questi poemi che hanno più di duecento mila versi, e in cui i personaggi sono degli dei o degli esseri simbolici; vedete se le impressioni che voi proverete saranno le stesse. In ultimo esempio, supponete da un lato uno scrittore che in due o tre colpi di matita traccia un'analisi dell'intelligenza piacevole e semplice ma senza profondità, e dall'altro un filosofo che si cimenta in un lungo lavoro per arrivare alla decomposizione più rigorosa di una facoltà di conoscere, e vi snocciola una lunga catena di principi e di conseguenze, leggete il *Trattato delle sensazioni* e la *Critica della ragion pura*, e a parte il vero e il falso, solo dal punto di vista del bello, confrontate le vostre impressioni. Ecco dunque due sentimenti molto differenti; anche ad essi abbiamo dato nomi differenti; l'uno è stato chiamato più particolarmente sentimento del bello, l'altro quello del sublime"; *ibid.*, pp. 146 - 148.



Entro questo quadro teorico, vorremmo sostenere che l'iniziale esclusione della fotografia dal novero delle Belle Arti vada collegata non tanto all'incompatibilità tra la bellezza e la *précision presque mathématique*, quanto all'idea che l'arte dovesse *simulare* – e non semplicemente *rispecchiare* – il mondo. Il motivo per cui, insomma, la fotografia sin da subito venne considerata uno strumento rappresentativo ancillare al mondo dell'arte derivava da quell'impossibilità di ritagliare dalla scena solo ciò che serviva a cogliere il soggetto: l'eccesso di informazioni rendeva l'immagine meno naturale e dunque, in senso cousiniano, meno bella. E infatti, secondo Cousin l'imitazione fedele non ha alcun merito non già perché la realtà fenomenica sia sempre *brutta*, ma perché ricalcare pedissequamente il mondo non consente alcuna elevazione.

Certamente nella realtà sono presenti simboli o impronte non meno della bellezza che della bruttezza: ma non se ne può dedurre che sia impossibile sorprendervi il *bello*. La nozione di "immaginazione" e il ruolo che Cousin le attribuisce nel processo creativo fornirà al nostro discorso un altro prezioso riscontro.

La bellezza – nelle sue varietà (reale, intellettuale e spirituale) – fa parte del *bello reale*<sup>359</sup>; ma, a un livello superiore, risplende una forma di bellezza che tende all'infinito e che non si materializza in nessun oggetto della realtà fenomenica: il *bello ideale*, il cui termine più elevato è, prevedibilmente, Dio<sup>360</sup>.

Se, in *Du vrai, du beau et du bien*, il *bello ideale*, pur partendo dai dati di senso, aveva perso ogni connotazione empirica, nei *Fragments philosophiques*, invece esso era ancora radicato nella realtà fenomenica. Nei *Fragments*, il *bello reale* è l'insieme delle bellezze (fisiche, intellettuali o morali) riscontrabili negli oggetti della realtà fenomenica<sup>361</sup>. In questi ultimi, convivono sempre una componente generale e una componente individuale ovvero una componente comune a tutti gli elementi di una serie e una componente atta a distinguere ogni singola entità rispetto alle altre. Ogni uomo, ad esempio, ha alcune caratteristiche condivise da tutta la specie umana e altre caratteristiche che invece lo contraddistinguono

---

<sup>359</sup> *ibid.*, p. 167

<sup>360</sup> *ibid.*, p. 168

<sup>361</sup> Cousin, V., 1833: 339

dai suoi conspecifici. La componente individuale è variabile e relativa, quella generale è invece assoluta. L'artista che crea – e a cui, come vedremo, è precluso ogni ricorso all'imitazione servile della realtà fenomenica – non cerca nel *bello ideale* qualcosa di astratto, ma ricava un'*idea* estrapolando dagli oggetti fenomenici ogni elemento di individualizzazione. L'*ideale* è infatti, per Cousin, “le réel moins l'individuel<sup>362</sup>”. Ovvero è l'insieme dei tratti attingibili con un progressivo decremento della specificità dei singoli soggetti che fa schermo all'assoluto inerente al reale. In questa definizione il delicato equilibrio tra empirismo e idealismo, tipico dell'elettismo di Cousin, si manifesta forse con maggior enfasi che in altre sue formulazioni. La creazione di questo ideale nella mente dell'artista non presuppone qualche dote particolare, né procede dalla comparazione di più oggetti ma si realizza semplicemente isolando i dati generali immanenti alla stessa realtà:

il suffit, dans tout objet, de négliger la partie individuelle, et d'abstraire la partie générale, et on arrive ainsi immédiatement à cette idée que j'appelle idée générale, abstraite, immédiate; générale, puisqu'elle n'est pas individuelle; abstraite, puisque pour l'obtenir il faut abstraire dans un objet l'élément général de l'élément individuel, auquel il est mêlé actuellement <sup>363</sup>.

Questa forma di dualismo cartesiano che considera la “partie individuel” non solo come potenzialmente astrabile dalla “partie général”, ma addirittura sopprimibile, ha destinato al fallimento molte altre costruzioni etiche.

Come si spiega questa contraddizione concettuale? I *Fragments philosophiques* furono pubblicati la prima volta nel 1826, mentre la prima edizione di *Du vrai, Du beau et du bien*, certamente il trattato più letto di Cousin, risale al 1835. Comparando i due scritti si osserva il progressivo insinuarsi di un sempre più forte influsso dell'idealismo hegeliano. Cousin si era più volte recato in Germania e già in un viaggio estivo compiuto nel

---

<sup>362</sup> “Il reale meno l'individuale”; *ibid.*, p. 348.

<sup>363</sup> “È sufficiente, in ogni oggetto, trascurare la parte individuale, e astrarre la parte generale, e arriviamo così immediatamente a questa idea che io chiamo idea generale, astratta, immediata; generale, perché essa non è individuale; astratta perché, per ottenerla, occorre astrarre in un oggetto l'elemento generale dell'elemento individuale, a cui esso è attualmente mischiato”; *ibid.*, p. 349.

1817 (partì a fine luglio per tornare a metà settembre) egli aveva conosciuto Hegel ad Heidelberg. Nel periodo subito precedente alla pubblicazione dei *Fragments*, prima opera in cui il filosofo francese articolò la sua teoria, tornò in Germania per la terza volta, esattamente nel 1824. La Rivoluzione avvenuta in Francia nel 1830 lo favorì socialmente<sup>364</sup> e nel 1827 Michelet pubblicò la sua traduzione della *Scienza Nuova* (annunciata già da *Le Globe* nel 1826). Quest'ultima era certamente conosciuta da Cousin poiché nel 1828 il filosofo aveva ripreso, durante un corso tenuto alla Sorbona, un articolo di Jouffroy che poneva a confronto Bossuet, Vico ed Herder<sup>365</sup>. Del resto, in Michelet, l'interesse a tradurre la *Scienza Nuova* nacque proprio dalle somiglianze che avvertiva tra i suoi contenuti e la filosofia di Dugald Stewart<sup>366</sup>, da cui Cousin aveva tratto ampie suggestioni<sup>367</sup>. Cousin aveva certamente letto lo scritto di Vico, nel suo *Cours d'Histoire de la philosophie* egli, dopo aver sintetizzato la teoria dei ricorsi<sup>368</sup>, gli avanza due critiche: la prima è una

---

<sup>364</sup> Come abbiamo riportato nel precedente capitolo in quello stesso anno fu eletto membro dell'*Académie française* e due anni dopo dell'*Académie des sciences morales et politiques*, ricevette la Legione d'Onore da Luigi Filippo e nel 1849 per qualche mese fu nominato Ministro dell'Istruzione Pubblica.

<sup>365</sup> Jouffroy, Th., "Philosophie de l'Histoire. Principes de la Philosophie de l'Histoire, traduits de la *Scienza Nuova*, de J. B. Vico, et précédés d'un Discours sur le système et la vie de l'auteur; par Jules Michelet, professeur d'histoire au Collège Sainte-Barbe. Idées sur la Philosophie de l'Histoire de l'Humanité; traduit de l'allemand et précédé d'une Introduction, par Edgar Quinet", *Le Globe*, 17.05.1827. A tal proposito, nella bibliografia crociana troviamo un commento ben poco lusinghiero, ma che pur attesta il ruolo di Cousin alla diffusione della *Scienza Nuova*: "malgrado la loro superficialità e i loro errori, queste pagine cousiniane ebbero fortuna non piccola. Le si trova citate di continuo; le si tradusse in italiano per incastrarle, quasi gemma preziosa, tra le più citate *Opinioni e giudizi sulle opere del Vico*; e, ch'è più, proprio da esse taluni studiosi degli Stati Uniti d'America furono invogliati a conoscere da vicino la *Scienza Nuova*" (Croce, B., Niccolini, F., 1947:541).

<sup>366</sup> Michelet, J., 1884

<sup>367</sup> Sull'influenza di Vico nell'estetica francese del XIX secolo cfr. Saint Girons, B., 2007 (Saint Girons, B., "Vico et ses interprétations en France", *Revue des études italiennes* 2007, L'Age d'homme, pp. 89-98). Sul rapporto tra la filosofia del XIX secolo in Francia e Vico i riferimenti classici sono Croce, B., Niccolini, F., 1947; per un approccio critico cfr. invece D'Amato, C., 1977.

<sup>368</sup> "La science nouvelle est le modèle et peut-être la source de l'*Esprit des lois*. [...] Dans chaque peuple, selon lui et selon les faits et la vérité des choses, il y a toujours, il y a nécessairement trois degrés, trois époques. La première est l'époque d'enveloppement improprement appelée barbarie, où la religion domine, où les acteurs et les législateurs sont pour ainsi dire des dieux, c'est-à-dire des prêtres; c'est l'âge divin de chaque peuple. La seconde époque de l'histoire d'un peuple est la substitution du principe héroïque au principe théologique; là il y a du divin encore, mais il y a déjà de l'humain, et le héros est pour ainsi dire dans l'histoire, comme dans la mythologie grecque, l'intermédiaire entre le ciel et la terre. Enfin, dans la troisième époque, l'homme sort du héros comme le héros est sorti du dieu, et la société civile arrive à sa dorme indépendante. Cela fait, l'homme après s'être développé complètement se dissipe; le peuple finit; un nouveau peuple recommence avec la même nature, et parcourt le même cercle. Ce sont les perpétuels et nécessaires retours de ces trois degrés, que Vico a consacrés sous le nom remarquable de retours de l'histoire (*Ricorsi*). Ainsi il y a une nature commune dans les peuples; et la même nature, soumise aux mêmes lois, ramène les mêmes phénomènes dans le même ordre. Il ne faut pas oublier non plus que Vico est le premier qui, au lieu de s'en laisser imposer par l'clat qui environne certains noms, ait osé les soumettre à un examen sévère, et qui ait ôté à

visione eccessivamente modesta del ruolo di filosofia e arte nel benessere di un popolo (“Le vice fondamentale de la *science nouvelle* est la prépondérance de l’élément politique, et l’omission presque complète de deux élémens, l’art et la philosophie<sup>369</sup>”) e l’altra che, dalle parole di uno storico come Cousin ci sorprende, meno tuttavia se consideriamo si tratti di uno storico del XIX secolo: “La *science nouvelle* a un autre défaut. Sans doute chaque peuple a son plan, et parcourt un cercle, le cercle qu’a décrit Vico; chaque peuple a son point de départ, son milieu, sa fin; chaque peuple a son progrès, son histoire; mais l’humanité n’a-t-elle pas son progrès, son histoire aussi?<sup>370</sup>”.

Ed ecco forse spiegato l’interesse di Cousin per le opere di Platone: dal 1822 fino al 1840 Cousin curò la traduzione (con introduzione e note su ciascuna opera) di tutti gli scritti platonici.

---

plusieurs personnages illustres de l’histoire leur grandeur personnelle pour la rendre à l’humanité elle-même, au temps, au siècle, dans lequel ces individus avaient fait leur apparition. Vico a démontré qu’il fallait considérer Homère, Orphée et quelques autres, non comme de simples individus, mais comme des représentans de leur époque, comme des symboles de leur siècle, et que, s’ils avaient existé réellement, on avait mis sur leur compte, on avait ajouté à leurs propres ouvrages tous ceux du siècle et du peuple qu’ils représentent dans l’histoire. Le premier encore il a discuté les temps primitifs et les lois fondamentales de Rome, et il a indiqué à la critique moderne quelques-uns de ses plus beaux points de vue: tels sont les mérites de Vico; ils justifient sa haute renommée”; “La *Scienza Nuova* è il modello e può darsi, la fonte primaria dello *Spirito delle Leggi*. Secondo Vico, l’esistenza di un popolo da origine a un cerchio che ha determinato con precisione tutti i punti. In ogni popolo, secondo lui e secondo i fatti e la verità delle cose, v’è sempre, vi sono necessariamente tre gradi, tre epoche. La prima è l’epoca dello sviluppo impropriamente chiamato alla barbarie, in cui la religione domina, in cui gli attori e i legislatori sono per così dire delle divinità, ovvero dei sacerdoti; è l’età divina di ogni popolo. La seconda epoca della storia di un popolo è la sostituzione del principio eroico al principio teologico; anche là v’è ancora del divino, ma c’è già parte dell’umano e gli eroi, per così dire nella storia, come nella mitologia greca, l’intermediario tra il cielo e la terra, Infine, nella terza età, l’uomo sorto da eroe come l’ero è sorto da dio, e la società civile arriva alla sua forma indipendente. Fatto ciò, l’uomo dopo essersi sviluppato completamente si estingue; il popolo finisce; un nuovo popolo ricomincia con la stessa natura, e percorre lo stesso circolo. Questo sono i perpetui e necessari ritorni dei tre stadi, che Vico ha consacrato sotto il nome di ritorni della storia (*Ricorsi*). Così v’è una natura comune ai popoli; e la stessa natura, sottomessa alle stesse leggi, ricorda gli stessi fenomeni nello stesso ordine. Non bisogna dimenticare che Vico è il primo che, al posto di lasciarsi imporre dallo stato che lo circondava certi nomi, ha osato sottometerli a un esame severo, e che ha osato sottometerli a un esame severo, e che ha tolto a molti personaggi illustri della storia la loro grandezza personale per renderla all’umanità stessa, ai tempi, al secolo, a cui questi individui avevano fatto la loro apparizione. Vico ha dimostrato che bisognava considerare Omero, Orfeo e qualche altro, non come dei semplici individui, ma come dei rappresentanti della loro epoca, come dei simboli del loro secolo, e che, se essi erano realmente esistiti, era stato loro attribuito, o era stato aggiunto alle loro proprie opere tutto ciò che il secolo e il popolo rappresentavano nella storia”; Cousin, V., *Cours de philosophie. Introduction à l’histoire de la philosophie*, Pichon et Didier, Paris 1828, leçon 03.07.1828, pp. 20 – 23.

<sup>369</sup> “Il problema fondamentale della *Scienza Nuova* è la preponderanza dell’elemento politico, e l’omissione pressoché completa dei due elementi, l’arte e la filosofia” (*ibid.*, p. 23)

<sup>370</sup> “La *Scienza Nuova* ha un altro difetto. Senza dubbio, ogni popolo ha il suo piano, e percorre il suo circolo, il circolo che ha descritto Vico; ogni popolo ha il suo punto di partenza, la sua metà e la sua fine; ogni popolo ha il suo progresso, la sua storia; ma l’umanità non ha anch’essa il suo progresso e la sua storia?”; *ivi*.

Inoltre, i *Fragments*, benché in generale siano da considerarsi un'opera ancora acerba del filosofo francese poiché non tutti i concetti erano ancora stati portati a piena maturazione, furono scritti in un periodo in cui la posizione politico- sociale di Cousin era meno legata alla sua produzione filosofica.

Come si è detto nell'introduzione, Jouffroy, muovendo dall'approccio eclettico di Cousin, elaborò una teoria estetica che esercitò una certa influenza quando fu pubblicata, dopo la morte del suo autore (avvenuta prematuramente nel 1842)<sup>371</sup>.

Gran parte di questa teoria sembra echeggiare temi cousiniani: tuttavia se *Du vrai, du beau et du bien* fu pubblicato nel 1835, le lezioni accademiche confluite nel *Cours d'esthétique* rimontano agli anni compresi tra il 1822 e il 1828. Per tali ragioni, sembra difficile che quest'impronta filosofica provenga esclusivamente da Cousin; più probabilmente, in un contesto di mutua collaborazione tra studiosi, l'eclettismo di quel circolo di intellettuali andava costruendo un paradigma teorico destinato a influenzare la storia della filosofia e – per quanto ci riguarda – anche la storia dell'estetica. Per queste ragioni riteniamo indispensabile, soffermarci anche sulla teoria di Jouffroy, la quale tra l'altro, a nostro avviso, giunge ad alcuni esiti originali, elaborando concetti molto utili per comprendere alcune delle dinamiche poste in gioco dalla rappresentazione fotografica. Dinamiche, come vedremo, in qualche modo intuite da Nadar.

Il corpo centrale del *Cours d'esthétique*, su cui ora concentreremo la nostra attenzione, è organizzato in quaranta lezioni seguite da un'appendice organizzata a sua volta in tre sezioni: la prima dedicata alla

---

<sup>371</sup> La vicenda accademica di Jouffroy non fu meno movimentata di quella di Cousin. Negli anni Venti, anch'egli subì infatti un allontanamento dall'università ma, nel 1830, fu poi reintegrato alla *Faculté de Lettre* di Parigi come supplente alla cattedra di storia della filosofia moderna. Nel 1825, aveva tradotto l'*Esquisse de philosophie morale* di Dugald Stewart e, una volta tornato all'università, tenne quelle lezioni di diritto naturale da cui, dieci anni dopo, ebbe origine il suo *Cours de Droit Naturel* (1835). Dal 1833 iniziò a occuparsi di filosofia greca e latina e contemporaneamente uscì la prima edizione dei *Mélanges philosophiques*, una raccolta di saggi filosofici (alcuni per la verità già pubblicati sulla *Revue européenne*, su *Globe*, e sull'*Encyclopédie moderne* curata dai fratelli Didot) che trattavano varie tematiche, senza però toccare specificamente l'estetica. Nel 1835, mentre si trovava in Italia – costretto da una salute cagionevole a vivere per qualche tempo in un clima più mite – curò la traduzione delle opere di Thomas Reid. L'anno della sua morte uscì una nuova raccolta di saggi, i *Nouveaux Mélanges Philosophiques*, mentre il *Cours d'esthétique* fu pubblicato postumo (1843). Jouffroy si occupò di vari ambiti della filosofia: quello storico, quello morale, quello psicologico e, in misura minore, quello estetico.

differenza tra il *sentimento del bello* e il *sentimento del sublime* (questa parte fu la tesi di dottorato di Jouffroy); la seconda alla distinzione tra *bello, piacevole* e *sublime* e la terza interamente consacrata al concetto di *imitazione*.

Come già nel caso di Cousin, anche in questo caso, si intende non già fornire un quadro completo del pensiero di Jouffroy, ma enucleare soltanto gli elementi utili al nostro discorso sulla questione fotografica.

Sulle orme di Cousin, anche Jouffroy sostiene che il senso dell'estetica è tutto concentrato sulla comprensione della bellezza<sup>372</sup>. In Jouffroy, il rapporto tra arte e realtà è talmente cruciale che egli, fin dalla prima lezione, si pone il problema di stabilire quale sia il rapporto tra *bello naturale* e *bello artificiale*; una questione controversa che rimane sospesa fino alle ultime lezioni. Il *bello naturale* è quello che l'uomo coglie nella natura e nelle grandi azioni umane<sup>373</sup>, il *bello artificiale*, invece, è quello creato dalle arti<sup>374</sup>.

La bellezza si percepisce con i sensi ma risiede nell'invisibile. Questo paradosso è alla base di tutta l'estetica di Jouffroy. A suo parere, l'errore comune a molti filosofi francesi è proprio quello di cercare il *visibile* comune a tutti gli oggetti belli. Ma, obietta Jouffroy, quale può mai essere l'elemento visibile che accomuna, per esempio, l'*Apollo del Belvedere* e la musica di Mozart? L'inefficacia di questo approccio è emersa proprio con la sua applicazione: esso infatti ha reso evidente che gli unici due denominatori comuni possibili a oggetti artistici diversi sono l'ordine e la proporzione, i quali, tuttavia, non si vedono<sup>375</sup>.

Abbiamo visto che per Reid il *sentimento della bellezza* si manifestava sempre attraverso due fenomeni: la sensazione piacevole destata nel fruitore e il giudizio intellettuale sull'oggetto di contemplazione. Come Cousin, anche Jouffroy fa sua questa idea<sup>376</sup>. Ne deriva che questa sensazione di piacere accomuna tutte le percezioni della bellezza; anche se questo non significa che tutto ciò che causa piacere è bello<sup>377</sup>.

---

<sup>372</sup> Jouffroy, Th. S., 1843:9

<sup>373</sup> *ibid.*, p. 5

<sup>374</sup> *ibid.*, p. 6

<sup>375</sup> *ibid.*, p. 10

<sup>376</sup> *ibid.*, p. 3

<sup>377</sup> *ibid.*, p. 11

In particolare, esistono tre classi di oggetti che provocano in noi piacere senza necessariamente essere belli: noi stessi, ciò che ci è utile e ciò che ha una natura analoga alla nostra<sup>378</sup>. Dunque i principi di piacere sono tre: rispettivamente l'amore di sé, l'egoismo e la simpatia. I primi due condividono la medesima matrice ontologica ("que nous aimions les choses utiles par la même raison que nous nous aimons nous-mêmes, cela nous paraît incontestable"<sup>379</sup>), mentre la *simpatia* ha un'origine diversa "l'égotisme est donc le principe du plaisir que nous cause notre propre nature et les choses qui lui sont utiles; la *sympathie*, le principe de celui que nous causent les objets d'une nature semblable à la nôtre"<sup>380</sup>.

Il principio di *simpatia* o *analogia di natura* è quello che ci rende piacevole alla vista tutto ciò con cui avvertiamo una certa affinità: quanto più l'oggetto di contemplazione in qualche modo ci assomiglia, tanto più ci piace. Per dimostrare la reale esistenza di questo principio, Jouffroy si limita a osservare tre evidenze: viviamo tra esseri umani e non con specie diverse; ci sentiamo più attratti da ciò che è più vitale o che esprime con maggiore veemenza l'energia naturale propria della vita; ci piacciono maggiormente le forme di vita prossime all'uomo: una pianta – per esempio – ci piace più di una pietra, un animale più di una pianta e così via<sup>381</sup>.

On appelle en général beauté le caractère qui dans l'objet produit sur la sensibilité l'impression esthétique. On appelle goût la faculté qu'a la sensibilité de recevoir l'impression de la beauté, l'impression esthétique, l'impression produite par l'objet qui nous affecte d'une manière désintéressée. Le principe à raison duquel le goût reçoit l'impression de la beauté, nous l'appelons sympathie<sup>382</sup>.

---

<sup>378</sup> *ibid.*, p. 18

<sup>379</sup> "Che le cose utili ci piacciono per la stessa ragione per cui noi amiamo noi stessi, ci sembra incontestabile" (*ibid.*, p. 18)

<sup>380</sup> "L'egoismo è dunque il principio di piacere che ci causa la nostra propria natura e le cose che le sono utili; la *simpatia*, il principio di ciò che ci causano gli oggetti di un'altra natura simile alla nostra"; *ibid.*, p. 19, il corsivo è dell'autore.

<sup>381</sup> *ibid.*, pp. 20 – 21

<sup>382</sup> "In generale definiamo *bellezza* la caratteristica che nell'oggetto produce sulla sensibilità l'impressione estetica. Definiamo *gusto* la facoltà che ha la sensibilità di ricevere l'impressione di bellezza, *l'impressione estetica*, l'impressione prodotta dall'oggetto che ci colpisce in una maniera disinteressata. Il principio in ragione del quale il gusto riceve l'impressione di bellezza, noi lo chiamiamo *simpatia*"; *ibid.*, p. 152, il testo originale non presenta alcuna parola in corsivo; il corsivo nella traduzione è mio.

Un oggetto può dunque generare in noi un'impressione estetica; in questo caso esso ci ha colpiti non in virtù di qualche potenziale utilità, ma in maniera disinteressata. Quella caratteristica che, nell'oggetto, desta in noi quest'impressione estetica è la *bellezza*. La bellezza viene colta grazie al *gusto*. Il principio di piacere grazie a cui il gusto può cogliere la bellezza è la *simpatia* o *analogia di natura* a cui abbiamo già accennato.

Movendo da questa prospettiva filosofica, Jouffroy individua il *bello d'espressione*, il *bello d'imitazione*, il *bello ideale* e, infine, il *bello invisibile*<sup>383</sup>.

Per Jouffroy, un oggetto può insinuare in noi l'emozione disinteressata da cui trae origine poi l'impressione estetica perché ha carattere espressivo o simbolico<sup>384</sup>.

Tutto ciò che degli oggetti ci appare, tutto ciò che percepiamo è il prodotto di una forza invisibile e dunque è un suo simbolo<sup>385</sup>. Tutto ciò che appare è simbolo della forza da cui trae origine; ma non sempre questa forza si rende evidente nell'apparenza fenomenica dell'oggetto: una pietra, ad esempio, non dice nulla della forza che l'ha creata; una figura umana, invece, parla con ogni suo atteggiamento della forza che la anima interiormente. La figura umana è pertanto più *espressiva* della pietra<sup>386</sup>; *l'espressione* è il simbolo della forza<sup>387</sup> e, quindi, anche fonte di piacere. Cogliere l'invisibile attraverso i simboli naturali, desta nell'uomo un piacere disinteressato: questa è l'origine del *bello d'espressione*<sup>388</sup>.

Anche la nozione di *espressione* è presente nella formulazione reidiana:

Expression: There is undoubtedly something in the features or turn of the body which is expressive of certain affection of mind. A good expression is that which is expressive of those good qualities of mind which we admire. Bad expression on the contrary is that which indicates any bad qualities of mind which we admire. Bad expression on

---

<sup>383</sup> *ibid.*, pp. 177 – 184

<sup>384</sup> *ibid.*, p. 153

<sup>385</sup> *ibid.*, 146

<sup>386</sup> *ibid.*, p. 153

<sup>387</sup> *ibid.*, p. 154

<sup>388</sup> *ibid.*, p. 178



the contrary is that which indicates any bad qualities of mind as pride, envy, &c<sup>389</sup>.

Il *bello d'imitazione* nasce, invece, dall'adesione della riproduzione al modello: l'imitazione infatti è causa di piacere: "Je me plais à voir comment l'artiste a fidèlement reproduit la nature"<sup>390</sup>. Il bello d'imitazione si distingue dal *bello ideale* perché se il primo è perfettamente fedele al modello, il secondo, invece, è frutto di un'operazione idealizzante dell'artista, il quale "a écarté des données de la nature tous les détails inutiles ou insignifiants, tous les traits étrangers à l'idée qu'il voulait exprimer; et d'autre part, ceux qu'il a gardés comme allant au but, il les a perfectionnés"<sup>391</sup>. È opportuno notare come non vi sia alcuna organizzazione gerarchica tra i due tipi di bello: essi hanno, agli occhi di Jouffroy, pari dignità estetica: "Nous jugeons un ouvrage de l'art sur ce point de vue [riferito all'idealizzazione] comme sous celui de l'imitation"<sup>392</sup>. Il bello ideale e quello d'imitazione pertengono esclusivamente al mondo dell'arte, il bello d'espressione invece è presente anche in natura<sup>393</sup>.

Ma c'è ancora, come s'è detto, una quarta varietà del *bello*, ovvero quella relativa al *bello invisibile*. Quando osserviamo qualcosa, (per esempio l'immagine di un uomo ubriaco) possiamo fruire non soltanto del *bello d'espressione* inerente a quel particolare ma anche del compiacimento generato dalla consapevolezza che, al di là della superficie fenomenica, qualcosa di invisibile è stato portato alla luce. Questo è il *bello invisibile*<sup>394</sup>.

Prima di articolare la nozione di *bello*, Jouffroy, descrivendo il rapporto tra *visibile* e *invisibile*, aveva tentato di analizzare quelli che egli considera i *simboli* ovvero le entità nelle loro manifestazioni

---

<sup>389</sup> "Espressione: v'è senza dubbio qualcosa nei lineamenti o nell'atteggiamento del corpo che è espressione di determinate disposizioni della mente. Un'espressione è buona quando esprime quelle buone qualità della mente che ammiriamo; al contrario, cattive espressioni sono quelle che esprimono qualche qualità deplorabile, come l'orgoglio, l'invidia, &c"; Reid, Th., 2008:88 – 89, la traduzione è a cura di Andrea Gatti

<sup>390</sup> "amo vedere come l'artista ha riprodotto la natura"; *ibid.*, p. 179

<sup>391</sup> "ha eliminato dai dati della natura tutti i dettagli inutili o insignificanti, tutti i tratti estranei all'idea che voleva esprimere; e d'altra parte, quelli che preservato perché utili allo scopo, li ha perfezionati"; *ivi*.

<sup>392</sup> "noi giudichiamo un'opera d'arte da questo punto di vista come da quello dell'imitazione"; *ibid.*, p. 180

<sup>393</sup> *ibid.*, p. 179

<sup>394</sup> *ibid.*, p. 180

fenomeniche. A nostro parere, la nozione di *bello invisibile* risulta più chiara alla luce di queste riflessioni, quindi ne riportiamo brevemente gli spunti più importanti.

Tutte le cose visibili rivelano alla mente l'esistenza dell'invisibile che può essere colto attraverso tre strumenti: l'immaginazione, l'associazione di idee e i linguaggi codificati convenzionalmente. Il visibile è la componente materiale delle cose, l'invisibile quella spirituale. Tutto ciò che percepiamo è dunque simbolico poiché evoca in noi l'idea di ciò che non percepiamo<sup>395</sup>. Nella determinazione del simbolo si susseguono diversi livelli: al primo livello, le cose che appaiono rivelano alla mente ciò che non appare; al secondo livello, siamo noi che cerchiamo nella cosa che appare ciò che non appare<sup>396</sup>. Una possibile interpretazione della differenza tra *bello d'espressione* e *bello invisibile* suggerisce di considerare il *bello d'espressione* analogo al primo livello di penetrazione del simbolo e il *bello invisibile* analogo al secondo: nel *bello d'espressione* le manifestazioni fenomeniche rivelerebbero alla mente la forza che non appare; nel *bello invisibile* saremmo noi a cercare nella realtà fenomenica la realtà spirituale che essa cela. La distinzione non è comunque molto chiara nella formulazione di Jouffroy, o perché – come denuncia Raymond Bayer (1898-1960) – “ciò che manca soprattutto a questa estetica dell'invisibile è una dottrina dell'invisibile”<sup>397</sup>.

Ci sembra nondimeno importante che l'estetica di Jouffroy – apprezzata soprattutto per un'originalità che sopravvive alla forte connessione del suo apparato teorico con l'impostazione cousiniana dominante<sup>398</sup>– un'emozione estetica disinteressata e generata dal *bello* potesse sorgere da quell'invisibile che traspare dalla contemplazione della natura. Come vedremo nel prossimo capitolo, la possibilità di un rapporto mimetico inteso come *trasparenza* della realtà fenomenica sarà una delle principali articolazioni teoriche dei primi fotografi. Delle quattro accezioni del termine *bello* teorizzate da Jouffroy, nessuna è aprioristicamente preclusa allo strumento fotografico. E i primi,

---

<sup>395</sup> *ibid.*, p. 133

<sup>396</sup> *ibid.*, p. 137

<sup>397</sup> Bayer, R., 1961: 228

<sup>398</sup> cfr. a questo proposito sempre le osservazioni di Bayer, *ivi*.

inconsapevoli, teorizzatori dell'arte fotografica s'impegheranno appunto a dimostrare implicitamente questo assunto.

Se, da una parte, l'utile e il bello si escludono reciprocamente, dall'altra parte, concorrono spesso con il bello molte caratteristiche che suscitano una sensazione piacevole, ma non vanno confuse con il bello. Tali sono, per esempio, l'*ordine*, la *proporzione* e la *novità*; oppure ciò che, per certi versi, può essere considerato il suo opposto: l'*abitudine*. Sulla loro analisi Jouffroy indugia a lungo; renderne conto qui rischierebbe però di distrarci dal discorso principale.

La differenza tra la formulazione cousiniana e quella di Jouffroy è che, benché entrambi centrino l'estetico sul bello, Cousin lo centra maggiormente sulla dimensione sociale; Jouffroy, invece, indaga il bello partendo dalle relazioni che quest'ultimo instaura con la mente umana. Benché, come abbiamo visto all'inizio del paragrafo, entrambi i filosofi dichiarino il pensiero umano al centro delle loro riflessioni, in realtà solo Jouffroy muove da riflessioni veramente psicologiche.

### **§2.3.2 Fotografia e immaginazione**

Nonché ritenere una chiara impronta platonica, la teoria della bellezza di Cousin giunge alla conclusione che la creazione artistica non muova direttamente dalla realtà, ma dal ricordo di essa.

L'uomo istintivamente avverte il bisogno di amare. E invero il *bello* lo risveglierebbe alla possibilità di amare. La realtà fenomenica è imperfetta, soprattutto se scrutata da troppo vicino: osservandola senza alcun filtro, spesso si scopre il brutto accanto al bello, il ripugnante accanto al piacevole. Non sempre, dunque, l'osservazione della natura soddisfa il nostro bisogno di amare:

Il y a dans le fond de l'âme humaine une puissance infinie de sentir et d'aimer à laquelle le monde entier ne répond pas, encore bien moins une seule de ses créatures, si charmante qu'elle puisse être. Toute beauté mortelle, vue de près, ne suffit pas à cette puissance insatiable qu'elle excite et ne peut satisfaire. Mais de loin, les défauts disparaissent ou s'affaiblissent, les nuances se mêlent et se confondent

dans le clair-obscur du souvenir et du rêve, et les objets  
plaisent mieux parce qu'ils sont moins déterminés<sup>399</sup>.

In apparente contraddizione con quanto, solo poche pagine prima, Cousin aveva scritto sul *bello*, qui sembrerebbe emergere una sostanziale incompatibilità tra il bello e l'imitazione iperrealistica della riproduzione pedissequa della realtà. Cousin infatti ammette chiaramente che il sentimento del bello può destarsi in ognuno di noi di fronte a un qualsiasi oggetto della realtà fenomenica ("le sentiment du beau peut s'éveiller en chacun de nous devant tout bel objet"<sup>400</sup>), ma gli artisti continuano a vedere questo oggetto anche *in absentia*, come se lo sognassero. Questa visione immaginativa tende a sfocare sempre più i dettagli, attenuando l'intensità di un reale eccessivamente particolareggiato. Ed è proprio qui che si innesta il processo di creazione artistica: esso si concretizza nella ricerca della bellezza spirituale nella bellezza reale. La presunta *précision presque mathématique* riesce problematica non già perché sia incapace di destare il sentimento del bello nel fruitore o nell'artista, bensì perché ostacola un procedimento mimetico inteso, di fatto, al progressivo dissolvimento della realtà fenomenica in favore di una realtà "ricreata" e immateriale.

A conferma di questa nostra interpretazione interviene anche la distinzione tra *bello reale* e *bello ideale* elaborata nei *Fragments philosophiques*<sup>401</sup>. Qui Cousin definisce *bello reale* l'insieme delle bellezze fisiche, morali e intellettuali che si incontrano in un oggetto – umano o naturale – della realtà fenomenica<sup>402</sup>. Non solo: ma, nei *Fragments*, anche il *bello ideale* è empiricamente legato alla realtà, poiché (come abbiamo visto al paragrafo precedente) esso nasce dall'astrazione mentale che l'individuo compie sul *bello reale* ovvero sulla bellezza concretamente esistente negli oggetti della realtà fenomenica.

---

<sup>399</sup> "Vi è nel fondo dell'anima umana una potenza infinita di sentire e d'amare a cui il mondo intero non può rispondere, ancora meno potrebbe una sola delle sue creature, per quanto affascinante possa essere. Tutta la bellezza mortale, osservata da vicino, non soddisfa questa insaziabile potenza che essa eccita e non può soddisfare. Ma da lontano, i difetti scompaiono o si affievoliscono, le nuvole si mescolano e si confondono nel chiaroscuro del ricorso e del sogno, e gli oggetti piacciono di più perché sono meno determinati"; *ibid.*, p. 151

<sup>400</sup> *ibid.*, p. 152

<sup>401</sup> Cousin, V., 1833: 339-350

<sup>402</sup> *ibid.*, p. 339

Vedremo nel capitolo successivo come, in un primo tempo, questa formulazione venisse nettamente a scontrarsi non solo con l'idea che la fotografia potesse essere finalizzata alla creazione di opere d'arte; ma perfino, più in generale, con l'idea che essa potesse essere utilizzata nella prassi dei pittori come un efficace sostituto sia dei modelli umani che posavano, in carne e ossa, negli *ateliers*, sia dei paesaggi dipinti dal vivo (al riguardo, un approccio particolarmente critico fu quello di Baudelaire).

Per Cousin, "L'art est la reproduction libre de la beauté"<sup>403</sup>: ancora una volta si tratta di una posizione molto comune in ambito estetico, proprio per questo si confà particolarmente al nostro discorso sulla prassi fotografica; ci aiuta a individuare meglio gli ostacoli concettuali che si frapponivano tra la rappresentazione fotografica e la nozione di arte nel contesto preso in esame. Abbiamo analizzato il concetto di *bellezza* cui Cousin fa riferimento; vediamo ora cosa egli intenda per "riproduzione libera".

A suo parere, il processo di creazione artistica muove dal bisogno di rivivere il piacere generato dalla contemplazione della bellezza: questo, infatti, indurrebbe colui che l'ha percepita a tentare di riprodurla movendo non già dall'oggetto percepito come "bello", ma dalla rappresentazione che l'immaginazione ne elabora<sup>404</sup>. Per Cousin, l'immaginazione è, assieme alla ragione e al sentimento, una delle tre facoltà attive nella percezione della bellezza<sup>405</sup>.

Alla base dell'immaginazione c'è la memoria<sup>406</sup>. La memoria ci permette di avvertire la sensazione, il giudizio e il sentimento provati durante l'atto percettivo, anche in assenza dell'oggetto percepito<sup>407</sup>. La memoria prende gradualmente forma di immaginazione non appena l'*esprit* inizia a scomporre e a ricomporre creativamente immagini nuove<sup>408</sup>. Se questa fase di ri-presentazione dell'immagine mentale trae ispirazione dall'amore per il bello, soprattutto per il bello morale, essa è allora generata dall'immaginazione. L'immaginazione sa produrre

---

<sup>403</sup> *ibid.*, p. 173

<sup>404</sup> *ivi*

<sup>405</sup> *ibid.*, 148

<sup>406</sup> *ibid.*, p. 149

<sup>407</sup> *ibid.*, p. 148

<sup>408</sup> *ibid.*, p. 149

rappresentazioni vive, potenti; ma se le immagini mentali ottenute mediante una ricombinazione di vari ricordi non traggono linfa dal sentimento, risultano fredde. L'immaginazione non conosce confini, essa si applica a tutte le arti e ha il potere di agitare l'anima in presenza di tutti gli oggetti belli<sup>409</sup>.

Cousin descrive la facoltà immaginativa come un processo mentale idealizzante, che rende più vaghi i contorni delle forme, conferendo loro un alone indefinito. Chi ha una buona immaginazione riesce a sfumare le immagini della memoria in modo da renderle più belle di quanto appaiano nella realtà fenomenica. L'indefinito è esteticamente superiore al realistico, perché muove non tanto da un rispecchiamento della realtà, quanto da una sua riproposizione, da una simulazione che la idealizza. Coloro che si lasciano guidare piuttosto dalla ragione che dal sentimento non saranno mai artisti. Per un artista, la facoltà immaginativa è infatti fondamentale perché mette in moto immagini mentali indeterminate, ispirate dal sentimento e perciò più vivide<sup>410</sup>. L'immaginazione è dunque una facoltà capace di accendere, in chi ne sia dotato, un ricordo idealizzante talmente persistente da dare nuova vita all'immagine mentale da cui il ricordo stesso si genera. Ogni uomo può essere ispirato dal sentimento del bello quando ammira la realtà fenomenica, ma negli artisti l'atto percettivo si trasforma lentamente nell'immaginazione.

Torniamo, una volta ancora, alla definizione di partenza: "l'art est la reproduction libre de la beauté <sup>411</sup>". Abbiamo visto che questa *reproduction libre* è indotta dalla facoltà immaginativa. Radicandosi piuttosto nel ricordo che nella realtà percepita, l'immaginazione è necessaria alla creazione di un'opera d'arte – che perciò non s'alimenta direttamente dalla realtà fenomenica, ma dal ricordo di essa (un ricordo progressivamente abbellito appunto dall'immaginazione). Coloro che percepiscono la realtà senza immaginazione, soltanto nella forma della realtà fenomenica, non potranno mai essere artisti, né poeti. L'immaginazione è assolutamente necessaria al processo creativo e si

---

<sup>409</sup> *ibid.*, pp. 149-150

<sup>410</sup> *ibid.*, pp. 151-152

<sup>411</sup> "L'arte è la riproduzione libera della bellezza" (*ibid.*, p. 173).

discosta dalla realtà fenomenica. O piuttosto: nasce da essa per poi superarla<sup>412</sup>.

In questi termini va interpretata la celebre critica baudelairiana alla fotografia. Per Baudelaire la fotografia inibisce le possibilità imaginative dell'artista; nella sua formulazione estetica la differenza tra realismo e idealizzazione dissimula quella tra assenza e presenza di immaginazione. Baudelaire constata con amarezza che a metà del XIX secolo la tendenza degli artisti è proprio quella di ricercare l'esattezza *letterale*: "Il gusto esclusivo del Vero (così nobile se limitato alle sue proprie applicazioni) reprime e soffoca il gusto del Bello"<sup>413</sup>; "Di giorno in giorno l'arte perde il rispetto di se stessa, si prosterna davanti alla realtà esteriore, e il pittore diventa sempre più incline a dipingere non già quello che sogna, ma quello che vede"<sup>414</sup>.

I disegnatori o i pittori più abili sono quelli che muovono non dal vero, ma dal modello iscritto nel loro cervello<sup>415</sup>, la loro memoria trattiene le caratteristiche necessarie a rievocare la sensazione provata nel guardare la scena o il soggetto che ora essi cercano di rappresentare e che poi sottoporrà lo spettatore alla tirannia della medesima impressione dell'artista<sup>416</sup>.

Invece dall'uso di un modello, l'artista rischia di trarre piuttosto un impaccio che un aiuto. Egli infatti inizia a inseguire particolari talvolta insignificanti che genereranno una confusione nociva e che sacrificano l'armonia alla banalità<sup>417</sup>. E così, riprendendo (implicitamente) la distinzione aristotelica tra storia e poesia Baudelaire vede in questa ossessiva ricerca del vero percepito la morte dell'immaginazione. La poesia dovrebbe mostrare la *realtà*, non la realtà fenomenica; la poesia dovrebbe mostrare anche il *possibile*, che è parte della realtà.

Il connubio con l'industria conduce inevitabilmente alla definitiva corruzione dell'arte. Un lento processo di consunzione provoca una progressiva e irreversibile eliminazione dell'impronta dell'anima umana. Non bisogna permettere all'industria di nascere e diffondersi nel campo

---

<sup>412</sup> *ibid.* p. 152

<sup>413</sup> Baudelaire, 1992:219

<sup>414</sup> *Id.*: 222

<sup>415</sup> *ibid.*, p. 291

<sup>416</sup> *ivi*

<sup>417</sup> *ivi*

dell'arte perché essa, come una tabe, comprometterebbe rapidamente l'esistenza e il buon funzionamento di qualsiasi altra cellula artistica rimasta nell'organismo sociale:

salta all'occhio che, facendo irruzione nell'arte, l'industria ne diviene la nemica più mortale, e che la confusione delle funzioni impedisce che nessuna di esse sia correttamente attuata. Poesia e progresso sono due esseri ambiziosi che si odiano di un odio istintivo, e, allorché s'incontrano sulla stessa strada, bisogna che l'uno si sottometta all'altro. Se si consente che la fotografia supplisca l'arte in alcune delle sue funzioni, in breve essa l'avrà soppiantata o completamente corrotta, in virtù della naturale alleanza che troverà nell'idiozia della massa. Occorre dunque che essa torni al suo vero compito, che è quello di essere l'ancella delle scienze e delle arti, ma l'ancella piena di umiltà, come la stampa e la stenografia, le quali non hanno né creato né sostituito la letteratura.

Se le è concesso di sconfinare nella sfera dell'impalpabile e dell'immaginario, in tutto quello che vale soltanto perché l'uomo vi infonde qualcosa della propria anima, allora siamo perduti!<sup>418</sup>

In questa formulazione estetica, per molti aspetti analoga a quella di Cousin (in particolare per il ruolo attribuito alla memoria e al *labor limae* che su di essa opera l'immaginazione) la creazione parte dalla percezione, per passare alla memoria, poi all'immaginazione e solo infine alla *performance*. Ma la creazione fotografica non segue questo percorso: dalla percezione si giunge direttamente alla *performance*. Tuttavia qual è la performance fotografica? In cosa consiste? La memoria e l'immaginazione vi trovano posto? La fotografia anestetizza la componente immaginativa dell'arte? La fotografia anestetizza la memoria?

Tenteremo di orientare le nostre riflessioni in questa direzione.

### §2.3.2.1 Le parole del buio

---

<sup>418</sup> *ibid.*, p. 137



Siamo giunti al nocciolo del problema. Abbiamo osservato la nascita di un nuovo *medium* e confrontato le prime reazioni agli elementi di innovazione che esso comportava rispetto ai precedenti strumenti della rappresentazione: lo spostamento della meccanicità del procedimento dall'atto del tracciare a quello dell'imprimere, da cui consegue la somiglianza (non meno estrema che apparente) con il soggetto rappresentato e la presunta impossibilità per l'autore dello scatto di esercitare la sua capacità immaginativa e interpretativa.

In questo paragrafo, intendiamo sostenere che attraverso la fotografia, grazie all'attitudine metaforica inerente ai processi interpretativi di qualsiasi linguaggio umano, è possibile conseguire quella che Jouffroy chiamava *la rappresentazione dell'invisibile*.

I primi critici furono infatti disorientati dalla somiglianza illusionistica che l'impronta fotografica sembrava quasi asetticamente riproporre. L'artista che deponeva il pennello a favore dell'impressione luminosa non mirava più a un modello ideale ma doveva accontentarsi di riprodurre l'esperienza così com'era. Per questa via, la rappresentazione dell'esperienza diventava da parte dell'autore la ricerca dell'esperienza stessa: di un'esperienza che, se intendeva tradursi nella ricerca di una nuova visione, doveva prima passare al vaglio critico della ragione.

Cosa rimane infatti dietro la fissazione di una traccia? La città fotografata dall'atmosfera anonima di un *atelier* parigino e quella ripresa dal buio delle catacombe e, ancora, quella cercata nella meraviglia di un viaggio sospeso tra il pallone aerostatico e la vertigine dell'altezza: si tratta sempre della stessa città, ma osservata da orizzonti diversi. Inizialmente la città si mostra nella freddezza che cerca un contatto diretto con le cose e le persone da ritrarre. Si tratta di una freddezza che lascia lo spettatore insoddisfatto delle informazioni ricevute. Esse sì, sembrano in qualche modo parlare, per certi aspetti sono informative, ma -in fondo- inesauritive: "la sensibilità non ci fornisce solo una certa conoscenza degli oggetti fisici e culturali, ma provoca l'irruzione delle cose nel nostro mondo psichico<sup>419</sup>".

Probabilmente per questa ragione, Nadar decise di inoltrarsi nel condotto fognario di Parigi per fotografare le catacombe. Da dove nasceva questa esigenza?

---

<sup>419</sup> Saint Girons, B., 2008:34

La nostra tesi è che in quei suoi viaggi Nadar tentasse di rappresentare visivamente le *parole del buio*. Nel già citato *I margini della notte*, Baldine Saint Girons riscrive una storia della pittura movendo non già dalla luce del giorno, ma dall'oscurità della notte. In questa stessa prospettiva ci sembra di poter osservare nelle fotografie delle catacombe di Parigi scattate da Nadar la ricerca della parole di quel buio gelido, impenetrabile con occhi innocenti e avvezzi solo alla luce del giorno: "le catacombe di Parigi che, sebbene non custodiscano nei loro ricordi gli insegnamenti solenni delle catacombe romane, hanno le loro confidenze da farci; e soprattutto dovevamo perlustrare l'ammirevole lavoro umano compiuto nella rete fognaria parigina<sup>420</sup>".

Non solo, da un punto di vista materiale, il fotografo è obbligato, per scrivere attraverso la luce, a cercarla; ma, in chiave metaforica, la buona riuscita di una fotografia in condizioni disperate traccia l'esistenza della luce all'interno delle fognature. Ma si tratta, si badi, di una luce artificiale, non naturale: "anche quando mi proposi di sostituire la luce diurna con l'illuminazione artificiale, pur così indicata nei numerosi casi in cui la luce solare è mancante o insufficiente, incontrai più di un contraddittore<sup>421</sup>". Il fotografo allora è colui che la cerca, che la persegue, o che la ricostruisce attraverso gli strumenti tecnici: il tempo di posa, il diaframma, la sensibilità ISO. E se per Baldine Saint Girons "proprio perché ci sembrano oggettivare l'inoggettivabile e dare visibilità a ciò che difficilmente può essere visto con la vista fisica, i quadri della notte diventano impareggiabili sollecitazioni a pensare ciò che noi stiamo per pensare e a sentire ciò che noi stiamo per sentire<sup>422</sup>", allo stesso modo, a nostro parere, le fotografie delle catacombe di Parigi, le notturne –e in generale tutte quelle fotografie per ottenere le quali il fotografo necessita dell'ausilio sempre più sofisticato della tecnica– possono essere viste come la ricerca di quelle *sollecitazioni a pensare ciò che noi stiamo per pensare* ma che non si è materialmente realizzato entro un arco di tempo visibile all'occhio umano o ritenibile dalla memoria umana.

La soglia della percezione umana della luce è 1/20 di secondo. Al di sotto di questa soglia l'uomo non percepisce, e al di sopra percepisce sequenzialmente. Una fotografia scattata con una luce molto fioca necessita, oltre che della massima apertura del diaframma, anche di una dilatazione dei

---

<sup>420</sup> Nadar, 2010:87

<sup>421</sup> Nadar, 2010: 84 - 85

<sup>422</sup> Saint Girons, B., 2008:34

tempi di posa che supera la soglia di percezione; rendendo così visibile ciò che nel breve istante non si sarebbe potuto percepire. Ovvero: rendendo visibile il *normalmente non visibile* all'occhio umano. È una questione di perseveranza, e di strumenti tecnici a disposizione del fotografo: “dovevamo a ogni spostamento provare empiricamente i tempi di posa; per qualcuno di quei negativi ci vollero fino a diciotto minuti. Va ricordato che usavamo ancora il collodio, meno rapido delle lastre Lumière”<sup>423</sup>. Ma la fotografia, alla fine –più o meno bene- riesce e rappresenta una visione anomala: “meno ci si appiattisce su una visione normalizzata e smussata dall'abitudine, meglio si attinge l'essenziale”<sup>424</sup>.

E così, l'ausilio della luce artificiale, il prolungamento dei tempi di esposizione, la pazienza e la perseveranza del fotografo ci portano al *Fiat lux*. Un *Fiat Lux* che ci mostra prospettive assolutamente nuove, che assumono forma di testimonianza con un aspetto molto diverso da quello a cui siamo avvezzi, una testimonianza che non rappresenta alcuna realtà, ma solo una verità: l'accumulo di ossa, scomposte, ricomposte ed espropriate in cui “nella confusione ugualitaria della morte, un re merovingio riposa in eterno accanto ai massacrati del settembre del '92. Valois, Borboni, Orléans, Stuart finiscono di marcire a casaccio, smarriti tra gli accattoni della Corte dei Mircoli e i duemila 'protestanti' assassinati nella notte di San Bartolomeo”<sup>425</sup>, esibendo in questo modo i trofei dell'unica vincitrice di un buio omogeneo: la morte. Ma l'esistenza della fotografia, una *scrittura con la luce*, presuppone una, anche delicata, presenza della luce.

In questa prospettiva, la fotografia si configura come quella traccia lasciata dal buio, da un buio però non omogeneo, il cui significato recondito, tuttavia, è difficile da raggiungere. A complicare l'attribuzione di un significato particolare si aggiungono poi le necessità della tecnica cui essa deve far fronte. Nella fotografia di Nadar appartenente alla serie *Le catacombe di Parigi, 1861-1862*<sup>426</sup>, ad esempio, ciò che subito notiamo è la presenza di qualcuno che scava tra le ossa. A scavare in quel cumulo di ossa non è un uomo, poiché il tempo di posa impiegato da Nadar per ottenere la foto (18 minuti) avrebbe impedito un'impressione luminosa così definita: come spiegarsi allora la

---

<sup>423</sup> Nadar, 2010:94

<sup>424</sup> Saint Girons, B., 2008:29

<sup>425</sup> Nadar, 2010:77

<sup>426</sup> *ibid.*, p. 82

presenza di quella figura apparentemente umana che si manifesta attraverso la traccia? Come lo stesso autore ci indica, si tratta di un fantoccio posto al centro dell'immagine per superare i problemi tecnici. Ecco come, il bisogno di una traccia può spingerci all'allestimento di un espediente. Il buio delle catacombe ha reso necessario l'ausilio della luce artificiale e del fantoccio incantatore. Un fantoccio irreali, al contempo materiale, bugiardo e sincero, che se non rinuncia a esprimere una sensazione conoscitiva, solo il vaglio attento della ragione può fornircene una certa verità.

Le fotografie delle catacombe di Parigi sembrano allora allargare il campo della nostra percezione temporale, condensando in una sola unità spaziale quello scorrere temporale dei 18 minuti: una unità spaziale che ampliando e arricchendo la nostra sensazione, amplia e arricchisce il nostro campo immaginativo. Nel buio allora una fotografia svela la sua attitudine metafisica, il suo potere *immaginifero* e l'inattendibilità del suo significato letterale se privo di riferimenti interpretativi, come quello di tutte le tracce.

### §2.3.2.2 Ai margini della visione

#### A. Lo smarrimento

«Nulla si potrà mai paragonare a quel momento d'ilarità (*sic*) che pervase tutto il mio essere. Quando sentii che la terra mi sfuggiva, non si trattò di piacere ma di felicità. Sfuggito agli orribili tormenti della persecuzione e della calunnia, sentii che a tutto rispondevo innalzandomi al di sopra di tutto. A quel sentimento morale seguì ben presto una sensazione ancor più forte: sopra di noi un cielo senza nubi; in lontananza il più delizioso dei panorami...<sup>427</sup>»

Nadar fu il primo fotografo a ottenere le viste aeree di Parigi.

Abbiamo spiegato in che senso la fotografia si configuri come l'arte dell'esperire, ma che tipo di esperienza è quella a cui ci spinge l'esigenza di fotografare? Nadar descrive la visione di una nuova prospettiva come un'esperienza al contempo morale e fisica: "per tutti coloro che potranno

---

<sup>427</sup> Nadar 2010:57. Sono le parole pronunziate dal fisico Jacques-Alexandre Charles (1746-1823)

salire sulla navicella di un aerostato, invariabilmente, la prestigiosa sensazione morale e fisica, sarà la medesima<sup>428</sup>".

Ogni fotografia diventa per Nadar l'opportunità di rivivere, di rigenerarsi, di ricostruire un nuovo orizzonte conoscitivo ampliando di volta in volta i margini della propria notte, di quella notte che secondo Baldine Saint Girons ci regala *l'infinito marginale*: "l'immensità di margini ognora rinnovati, quello che vorrei chiamare l' "infinito marginale" è il dono che ci viene dalla notte<sup>429</sup>".

Lo spostamento della meccanicità dalla traccia del pennello all'impressione luminosa della fotografia non muta l'essenza dell'arte, semplicemente conferisce maggiore evidenza alla stretta corrispondenza tra necessità di esperire e necessità di rappresentare e conoscere:

La vera ambizione non consiste in un apprendimento fine a sé stesso, come il sapere mirasse ad accumularsi: ma consiste nell'«accettare di perdersi», per poter avere la possibilità di «ritrovarmi». Devo espormi a sensazioni e a saperi nuovi per comprendere le rotture e le modificazioni che essi instaurano. Devo subire le vicissitudini di un'alterità insieme mia ed estranea, cogliere il lavoro che mi è riservato e sviluppare sia la mia capacità di metamorfosi, sia la mia forza rappresentativa<sup>430</sup>.

Ed effettivamente in Nadar la ricerca della prospettiva aerea si configura come un'esperienza di smarrimento, di allontanamento dall'umanità, dalle *forze maligne* ma anche da quelle *ospitali e benefiche*, di uno smarrimento cui consegnerà un nuovo benessere dello *spirito* e del *corpo*: "libero, quieto, come risucchiato nelle silenziose immensità dello spazio ospitale e benefico, dove nessuna forza umana, nessuna forza maligna potrà raggiungerlo, sembra che lassù l'uomo si senta vivere realmente per la prima volta, godendo di un pieno benessere fino ad allora sconosciuto nel corpo e nello spirito<sup>431</sup>".

Prima, insomma, che l'infinito marginale consenta l'esperienza della nuova visione è necessario quello che a nostro parere andrebbe pensato come una sorta di rito di passaggio, il rito dello smarrimento. Ecco come prosegue il racconto di Nadar:

---

<sup>428</sup> *ivi*

<sup>429</sup> Saint Girons, B., 2008:21

<sup>430</sup> *ivi*

<sup>431</sup> Nadar, 2010:57

Finalmente respira, sciolto da tutti i legami con questa umanità che finisce per scomparire ai suoi occhi, così piccola nelle sue opere più grandi – lavori di giganti, fatiche di formiche-, per le sue lotte, per le micidiali lacerazioni del suo stupido antagonismo. Come il corso dei tempi passati, l'altezza che lo allontana riporta ogni cosa alle sue proporzioni relative: alla verità. In questa sovraumana serenità, lo spasmo dell'ineffabile sensazione libera l'anima dalla materia, dimentica di sé come se non esistesse più, sublimata essa stessa in pura essenza. Tutto è lontano, preoccupazioni, amarezze, disgusti. Come scendono bene di lassù l'indifferenza il disprezzo, l'oblio – e persino il perdono...<sup>432</sup>

Lo stesso rito di passaggio, del resto, Nadar lo aveva descritto nel saggio *Parigi sotterranea*, in cui tuttavia esso si configurava come una preparazione comunitaria (poiché le visite alle catacombe erano di gruppo) all'ignoto.

Quando lo smarrimento che precede una nuova esperienza coinvolge più individui, il sentimento che se ne genera è diverso, poiché il brivido del nuovo buio ci rende più affabili verso gli altri, e al contempo ci infonde un più intenso coraggio poiché “niente più dell'approssimarsi del pericolo accorcia le distanze e favorisce la fraternità. Ognuno si prepara, accendendo la propria lanterna. Le risate che scoppiano qua e là, piuttosto forzate, e qualche faccia sgomenta testimoniano [...] che nessuno ha ancora dimenticato lo sfortunato mortale perduto nelle catacombe<sup>433</sup>”.

Questo smarrimento è in effetti tipico, a nostro parere, di quelle esperienze estetiche in cui la ricerca artistica non si affida all'ispirazione della luce del giorno, ma cerca –anche correndo rischio di annichilirsi nella paura della perdita dei riferimenti sensoriali– la luce, o meglio un'illuminazione, in un infinito ognora ritrovato. La fotografia non costringe, come sosteneva Baudelaire (fuorviato tuttavia da una non troppo approfondita conoscenza tecnica del mezzo e certamente in aperta critica con l'uso, spesso semplicistico, che ne facevano molti suoi contemporanei), a cedere senza resistenze alla natura che si mostra più immediatamente di fronte all'obiettivo. La fotografia è il tentativo di inseguire con l'*occhio* dell'obiettivo l'intuizione del fotografo: l'intuizione, cioè, che qualcosa di nuovo possa essere scorto attraverso quella protesi della vista che è la macchina fotografica.

---

<sup>432</sup> *ibid.*, pp. 57 - 58

<sup>433</sup> *ibid.*, p. 75

Con la fotografia non chiediamo più alla dea di cantarci l'ira di Achille<sup>434</sup> o alla Musa di raccontarci dell'uomo ricco di astuzie<sup>435</sup>, piuttosto accettiamo dalle Muse il ramo d'alloro fiorito mentre siamo intenti nella nostra vita quotidiana<sup>436</sup>. L'esigenza di fotografare nasce quando, dopo un'esperienza di rottura con la luce, di momentaneo vuoto, vissuta dal fotografo, quest'ultimo cerca una nuova visione di quella stessa realtà.

Così descrive Nadar la decisione di fotografare dal pallone aerostatico:

“La sollecitazione all'uso dell'obiettivo era in questo caso più che formale, imperativa, e per quanto fossimo intensamente assorbiti e portati fino alle vaghe parvenze del sogno, in verità sarebbe stato necessario non aver mai messo piede in un laboratorio per non essere istantaneamente folgorati dall'idea di fotografare quelle meraviglie<sup>437</sup>”.

Questo smarrimento si configura più come una notte che ci impone di cercare nuovi riferimenti, i *nostri* riferimenti: “L'uomo migliore è colui che tutto capisce da sé<sup>438</sup>”. E del resto fu nella *nera notte* che Rea dovette nascondere Zeus a Crono<sup>439</sup>, necessaria poi alla rivoluzione nel mondo divino. Ed è proprio ispirandosi ai versi di Esiodo che B. Saint Girons afferma “la Notte precede la Luce (*lux* e *lumen*)<sup>440</sup>”. Dalla notte può sorgere la visione, lo cantavano anche i versi di Archiloco che, dopo aver assistito a un'eclissi in pieno giorno e dunque a una notte imprevedibilmente precoce (intorno al 648- 47 a. C.) scriveva “Nulla è inaspettato né da negare con giuramento|né strano, poi che Zeus padre degli Olimpici | a mezzo il giorno fece notte nascondendo la luce | del sole che splendeva: e madido terrore invase gli uomini<sup>441</sup>”.

L'esplorazione dell'infinito marginale richiede, una nuova disposizione d'animo, l'abbandono delle nostre rassicuranti certezze, ci chiede di tornare più che fanciulli senza esperienza, più che infanti senza linguaggio; ci chiede di tornare per un attimo al Caos: “Ante mare et terras et, quod tegit omnia,

---

<sup>434</sup> Omero, *Il.*, I,1

<sup>435</sup> Omero, *Od.*, I,1

<sup>436</sup> Esiodo, *Teog.*, vv. 22 - 34

<sup>437</sup> Nadar 2010:58

<sup>438</sup> Esiodo, *Erga*, v. 293

<sup>439</sup> Esiodo, *Teog.*, v. 481

<sup>440</sup> Saint Girons, B., 2008:45; il riferimento è ai versi 116-124 della *Teog.*

<sup>441</sup> Archiloco, *L'eclissi*, fr. 74 D. (trad. Cantarella).

caelum, | unus erat toto naturae vultus in orbe, | a quem dixere Chaos, rudis  
indigestaque moles | nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem | non  
bene iunctarum discordia semina rerum<sup>442</sup>” scriveva Ovidio.

Lo smarrimento, spesso affiorato –come abbiamo visto– nei versi dei poeti, Nadar è il primo a descriverlo attraverso un obiettivo fotografico. Con la fotografia, lo smarrimento è uno smarrimento nel visivo, è una riscrittura del mondo a partire dalle nostre visioni. Accettiamo di perdere i nostri punti di riferimento, ma al contempo rimaniamo fisicamente ancorati alla visione. In assenza totale di luce, non può esserci alcuna fotografia. La sola presenza dell'impressione luminosa ci garantisce l'esistenza di un *lumen*. Nadar è il primo fotografo a descrivere questa sensazione di smarrimento e al contempo di apertura, ma non l'unico. Si tratta di un rito comune a moltissimi fotografi: per dimostrarne l'attualità ci concederemo un altro riferimento più recente, ecco come Diane Arbus, negli anni Settanta del Novecento, descriveva questa ricerca dello smarrimento:

La cosa che preferisco è andare dove non sono mai stata.  
Per me c'è un che di speciale nell'entrare a casa di altri. Quando arriva il momento di andarci, che debba prendere un bus per una qualche destinazione o un taxi per i quartieri alti, è come se avessi un appuntamento al buio. Mi ha sempre fatto questo effetto. A volte provo una sensazione opprimente e penso “Mio Dio, è ora, ma non voglio proprio andare”. Poi, una volta partita, qualcosa di grande subentra al posto di questa specie di inquietudine ed è una sensazione che non posso controllare<sup>443</sup>”

Dopo l'esperienza dello smarrimento, si ritorna in sé: “risaliamo dunque questa scala che alla nostra impazienza sembra ancora più interminabile di quando la scendemmo ed ecco la soave aria aperta, ecco la luce, il sole, la vita, che ricacciano alle nostre spalle un sogno penoso o, ancor peggio, noioso, il ricordo di questa funebre escursione<sup>444</sup>”.

Una volta rientrati dall'esplorazione dell'infinito marginale della notte, siamo pronti per reimmergerci nuovamente, questa volta muniti del nostro

---

<sup>442</sup> “Prima del mare e della terra e del cielo che tutto ricopre, unico e indistinto era l'aspetto della natura in tutto l'universo, e lo dissero Caos, mole informe e confusa, nient'altro che peso inerte, ammasso di germi discordi di cose mal combinate”; Ovidio, *Metamorfosi*, I, 5 - 9, Bernardini Marzolla, P. (trad. a cura di), Einaudi, Torino 1994.

<sup>443</sup> Arbus, D., *diane arbus.*, Photology, New York, 1997:1

<sup>444</sup> Nadar, 2010:84



strumento tecnico. Per Baldine Saint Girons “dobbiamo sottolineare che, quando si tratta di godere o di comunicare una visione, la «svestizione» o – per riprendere l’espressione scolastica – la *spoliazione* che permette d’astrarre l’intelligibile dal sensibile è in genere seguita da una «rivestizione»<sup>445</sup>. E infatti, dopo una prima immersione totale nel buio marginale e una riemersione, Nadar torna sul posto munito di macchina fotografica. E così, con Baldine Saint Girons, ci chiediamo “il momento in cui m’allontano dalle cose è quello in cui esse s’impongono e acquistano un senso immanente? Oppure è quello in cui io le guardo con nuovi occhi e mi sento esistere al loro contatto?<sup>446</sup>”

## B. La «rivestizione»

“Ora noi scendiamo di nuovo per lavorare. Al nostro obiettivo chiederemo di fare a meno della luce diurna per «rendere» quello che «vede» insieme a noi: tenteremo il *primo esperimento* di fotografia sotterranea con luce artificiale, dopo che quest’ultima ha dato buona prova sostituendo la luce naturale per i ritratti eseguiti nel nostro studio<sup>447</sup>”

Allo stesso modo, la fotografia aerea di Nadar è riuscita soltanto dopo moltissimi tentativi. Certo, sulle prime, gli ostacoli furono soprattutto tecnici<sup>448</sup>. Ma poco importa, perché Nadar aveva vissuto più volte questo smarrimento a cui seguiva la riappropriazione prima di ottenere finalmente la sua fotografia aerea. Ciò che qui ci interessa è che la fase della «rivestizione» nella pratica artistica necessita, o quanto meno è sempre ampiamente favorita dalla presenza di uno strumento e intendiamo sostenere che la consapevolezza di questa necessità contribuisce già ad attivare nell’artista un nuovo tipo di visione.

Del resto, è ormai noto che la vista umana (e anche B. Saint Girons non manca di rilevarlo<sup>449</sup>) è già orientata fisiologicamente verso certi elementi

---

<sup>445</sup> Saint Girons, B., 2008:38

<sup>446</sup> *ibid.*, p. 39

<sup>447</sup> Nadar, 2010:84

<sup>448</sup> Cfr. Nadar 2010:67

<sup>449</sup> Saint Girons, B., 2008:40 - 41

piuttosto che verso altri<sup>450</sup>. Durante la «rivestizione», spesso l'ausilio di uno strumento-guida è descritto dagli artisti non solo come l'inizio di una nuova percezione, ma anche come l'inizio del superamento della paura. Saremo sempre noi a vincerne le resistenze, tuttavia, sulle prime, questo diverso strumento di conoscenza ci infonderà un rinnovato coraggio:

“Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,  
là dove terminava quella valle  
che m'avea di paura il cor compunto,

guardai in alto e vidi le sue spalle  
vestite già de' raggi del pianeta  
che mena dritto altrui per ogni calle.

Allor fu la paura un poco queta,  
che nel lago del cor m'era durata  
la notte ch'i' passai con tanta pietà.<sup>451”</sup>

Diane Arbus descriveva, razionalizzando ancor meglio di come aveva fatto Nadar nel XIX secolo, l'apparecchio fotografico come un *passé par tout* per il mondo:

“Se fossi solo curiosa, sarebbe molto difficile dire a qualcuno “Vorrei venire a casa tua, chiacchierare un po' e ascoltare la storia della tua vita”. La gente mi direbbe che sono pazza e si metterebbe subito sulla difensiva. Ma la macchina fotografica è una specie di lasciapassare. Molti vogliono che gli si presti attenzione e questo è un tipo di attenzione più accettabile<sup>452”</sup>

Il coraggio, spesso, di sfidare il buon senso: “la maggior parte di quelle operazioni che oggi si eseguono abitualmente, agevolmente, prima di esser sperimentate erano parse imprese impossibili, a volte addirittura sfide al buon senso<sup>453”</sup>. E il coraggio è anche coraggio di ritentare fino a quando non riusciamo a dislocare in una luce più propizia ciò che siamo convinti che vedremo un po' più in là; l'importante è non scambiare, a causa dei nostri

---

<sup>450</sup> A titolo esemplificativo Cfr. Arnheim, R., Dorfles, G., 1999 e Pizzo Russo, L., (a cura di) 2005

<sup>451</sup> Dante, *Divina Commedia*, Inf. I, 13- 21.

<sup>452</sup> *ivi*

<sup>453</sup> Nadar, 2010:84 - 85

fallimenti, la *notte* con le *tenebre*, ma perseverare nell'esplorazione dell'infinito marginale: "La notte è cosa diversa dalle tenebre e, quando si parla di «notte nera» non si dice nulla di pleonastico<sup>454</sup>". Ed ecco come il desiderio di luce ci fornisce il coraggio di esplorare l'infinito marginale con nuovi occhi, armati del nostro nuovo strumento di visione:

Finalmente c'è tutto. Tutto è pronto!

Salgo...

Prima ascensione; risultato: zero!...

Seconda ascensione: niente!...

Terza ascensione: nulla!...

Dapprima sono stupito, poi inquieto, alla fine terrorizzato... Che succede?...

E salgo, risalgo, torno a salire – sempre un fallimento.

A ogni nuovo insuccesso, ho un bel cercare, guardare e riguardare: non è stato dimenticato né trascurato nulla, non c'è nessun difetto. Dieci volte, venti volte, i bagni sono stati filtrati, rifiltrati, sostituiti, tutti i prodotti cambiati.

Come può essere che invariabilmente, inesorabilmente, ottengo una serie di lastre offuscate, di un nero fumo, senza un segno, un'ombra di immagine? Per quale motivo, come se fossi sotto l'influsso del malocchio, non posso andar oltre queste lastre opache, fuliginose, non posso uscire da questa notte che mi perseguita?

Avranno ragione «gli altri»?

Impossibile. Non ammetterò mai che l'*obiettivo* non mi renda ciò che *vede*. Evidentemente non ci può essere, non c'è che un incidente di laboratorio finora inspiegabile, incidente che si prolunga crudelmente, certo, e s'accanisce al di là di ogni verosimiglianza, ma del quale avrò ragione<sup>455</sup>!

La ricerca della chiarezza nasce in Nadar come voglia si sfuggire al buio del malocchio e della superstizione: "non demorderò: a ogni costo continuerò le ascensioni finché non ci avrò visto chiaro<sup>456</sup>". Il suo desiderio è quello di vedere, anzi di fotografare il torto dei limiti posti e accettati da altri e, nel tentativo di riuscirci, si aggrappa con tutte le forze alla certezza che lo strumento possa rendere ciò che vede, possa fornire nuovi occhi per una

---

<sup>454</sup> Saint Girons, B., 2008:22

<sup>455</sup> Nadar 2010:63

<sup>456</sup> *ivi*

nuova visione: se c'è un errore, egli dice, è nel modo di utilizzare lo strumento. La perseveranza nella ricerca della fotografia, di ciò che *vede* l'obiettivo impone tuttavia all'artista, la certezza di riuscire finalmente a imprimere nel negativo la sua nuova visione fino a renderla *chiara*, scrive Nadar, ma forse sarebbe più opportuno pensare che questa visione, da periferica, possa divenire centrale: "così che il centro possa diventare margine e il margine centro<sup>457</sup>".

### **C. L'immaginazione contro l'assolutismo: prolungando i margini**

La perseveranza di Nadar e la chiarezza a cui è convinto che, prima o poi, arriverà grazie alla fermezza d'intenti e ai suoi strumenti tecnici sono forse segno di una notte mai veramente arrivata per il fotografo? Di uno smarrimento mai giunto veramente alla profondità dell'animo umano?

Benché tale dubbio, alla luce dell'ottimismo di Nadar, sia plausibile, a nostro parere questa certezza di una prossima illuminazione non andrebbe interpretata in questo modo. Anzi, ci sembra che senza una temporanea certezza della possibilità, nel futuro, di un'illuminazione immaginifera (da porre continuamente in dialogo con un buio ciclicamente rinnovato), l'artista si autocondannerebbe a una tenebra perpetua e annichilente. Basta, del resto, pensare che ciò che Nadar afferma di cercare, non è in realtà ciò che intende trovare: non è ciò che lo spinge davvero ad affrontare le avversità della rappresentazione. Al contrario, attraverso l'ampliamento dell'orizzonte visivo del fotografico, Nadar ne intende, a nostro parere, denunciare l'uso improprio che se ne faceva ai tempi in ambito giuridico.

Il fotografo si era occupato di tale questione nel saggio *Fotografia omicida*, in cui, in riferimento all'omicidio di un uomo, aveva illustrato come fotografie inserite in un contesto interpretativo sbagliato potessero suscitare impressioni tali da capovolgere gli orizzonti semantici, producendo quasi una sentenza capitale: "la polizia ha fotografato l'orrore e un diavolo di giornale sempre a caccia di notizie sensazionali si è procurato la prima copia dell'immagine: da ieri ci si affolla nella sala dei dispacci del «Figaro», e vi

---

<sup>457</sup> Saint Girons, B., 2008:21

sfilerà tutta Parigi<sup>458</sup>". La nefasta conseguenza di questa spettacolarizzazione quasi pornografica della morte è la creazione, ad opera della rappresentazione, di una giustificazione impropriamente definita scientifica della sentenza di morte per il presunto assassino: "a pronunciare la *sentenza* è la fotografia – sentenza senza appello: A MORTE!!!!..."<sup>459</sup>.

È dunque vero che, nel saggio sulla fotografia aerostatica, Nadar afferma di cercare la prima agrimensura attraverso fotoimpressione, nel pieno spirito progressista dell'epoca, e lo dichiara esplicitamente quando racconta che anticamente in Bretagna, il procedimento mnemonico per definire i confini tra due famiglie fossero le botte: «Così queste memorabili batoste vi ricorderanno per sempre questa giornata e il luogo preciso dove i confini sono stati segnati per sempre<sup>460</sup>». Fortunatamente, le botte sono state sostituite poi dal catasto «col suo esercito di ingegneri, agrimensori, geometri, disegnatori, ragionieri, etc...<sup>461</sup>». Suggestisce allora con ironia un metodo più *efficiente* e, riferendosi sempre alla spartizione dei terreni afferma: "quest'anno, oggi stesso, sono in grado, tutto solo, di portarla a termine in trenta giorni, e in modo perfetto. Un buon aerostato frenato, una buona macchina fotografica: ecco le mie sole armi<sup>462</sup>". Finalmente la fatica delle triangolazioni, del disturbo per gli abitanti del paese, dell'inaffidabilità dell'agente umano a cui, inefficientemente, "un biliardo del vicino borgo basta a far dimenticare le ore di lavoro<sup>463</sup>", insomma tutti quei "lavori incerti, programmati senza uniformità, eseguiti e compiuti con pressappochismo, senza coesione, senza controllo, senza garanzia, da personale non qualificato<sup>464</sup>" spariranno.

Naturalmente si tratta di una parodia del valore dell'*efficienza* assunto ciecamente da quella fase della cultura ottocentesca in cui, all'assolutismo religioso si andava affiancando quello della cieca fiducia in una scienza che tuttavia non sempre era scienza. A confermare la nostra interpretazione, del resto, sono diversi riferimenti nel testo stesso di Nadar: non solo l'odio nei confronti della geometria e dell'algebra a cui fa riferimento poco dopo, ma anche – più in generale- al procedimento della misurabilità: "col mio pallone

---

<sup>458</sup> Nadar 2010:53

<sup>459</sup> *ivi*

<sup>460</sup> Nadar 2010:59

<sup>461</sup> *ivi*

<sup>462</sup> *ivi*

<sup>463</sup> Nadar 2010:60

<sup>464</sup> *ivi*

frenato a un'altezza costante su ciascuno dei punti stabiliti, rilevo automaticamente in un sol colpo la superficie di un milione di metri quadrati, ossia di cento ettari. E poiché in un giorno posso spostarmi su dieci postazioni, io rilevo in un giorno il catasto di mille ettari<sup>465</sup>”, che non in tutti i casi si configura la scelta più adatta al raggiungimento dell'illuminazione ricercata.

Una conferma della nostra interpretazione proviene anche dalle parole, ancora una volta ironiche, pronunziate alla fine dello stesso saggio:

“per quanto riguarda l'applicazione dell'uso catastale, il mio eminentissimo amico colonnello Laussedat me ne spiegò l'impossibilità. La mia innata e assoluta ritrosia verso tutto ciò che è scienza esatta m'impedì in parte di seguire la spiegazione, ma di fronte all'affermazione di una tale autorità potevo solo inchinarmi, e così feci<sup>466</sup>”.

Purtroppo, alla luce delle traumatiche esperienze storiche del Novecento, la critica a qualsiasi tipo di assolutismo, sia esso religioso o scientifico, non risuona oggi del tutto nuova. In questo senso allora nel XIX secolo la voce di Nadar poteva omogeneizzarsi facilmente con l'eco di altri suoi contemporanei, ma la sua vera originalità è nell'aver ricercato la moderatezza della giusta via di mezzo tra fiducia e sfiducia nella rappresentazione fotografica non solo con le parole, ma soprattutto con le fotografie stesse. La sua battaglia per dimostrare la potenziale artisticità del procedimento fotografico non era solo il risultato di una disputa con il fratello, ma assumeva la valenza simbolica dell'insinuazione del dubbio che una fotografia potesse sempre e in ogni caso assumere un valore probatorio: la fotografia alterava le prospettive. E lo si sapeva bene, perché non la si poteva usare per l'agrimensura<sup>467</sup>. Eppure talvolta, in ambito giuridico, essa consentiva di pronunciare una sentenza di morte per qualche malcapitato.

L'originalità di Nadar non consiste solo nell'aver denunciato il cieco assolutismo dei tempi suoi, ma nell'averlo fatto attraverso un nuovo modo di esprimere e di ampliare l'immaginazione: l'alterazione della prospettiva visiva. È appunto in questa prospettiva che va interpretato l'ottimismo di Nadar. Il suo rovello artistico era la ricerca della rappresentazione di qualcosa

---

<sup>465</sup> *ivi*

<sup>466</sup> Nadar 2010:72 - 73

<sup>467</sup> Cinque anni dopo si iniziò ad utilizzare la fotografia per l'agrimensura.

che egli aveva intuito dopo un'esperienza di autentico smarrimento e che solo la perseveranza e un uso di volta in volta sempre più ricercato dell'attrezzatura tecnica gli permisero di tradurre in un linguaggio nuovo, capace di raggiungere nuovi spettatori e vecchi spettatori con maggiore efficacia espressiva.

Contro la negazione di questa esperienza di smarrimento va anche letta la critica di Baudelaire alla fotografia. Come abbiamo visto, Baudelaire accusava i fotografi di essere infingardi a caccia di una genialità contraffatta. Ma la vera critica andava rivolta non tanto alla tecnica fotografica *in sé*, quanto all'uso spesso semplicistico che se ne faceva a metà dell'Ottocento. La critica di Baudelaire non investiva la *borghesia* in generale, ma quella *borghesia* che, sfruttando l'ignoranza e il bisogno di emozionarsi del proprio pubblico borghese, lo allontanava dal genio artistico.

“Tante volte abbiamo sentito giovani artisti lamentarsi del borghese, e rappresentarlo come il nemico di ogni cosa grande e bella. Ma è un'idea falsa che è ora di dissipare. Esiste una cosa di gran lunga più pericolosa del borghese, ed è l'artista-borghese, che è stato creato per interporsi fra il pubblico e il genio, nascondendoli l'uno all'altro. Il borghese che ha scarse nozioni scientifiche va dove lo spinge la voce berciante dell'artista-borghese. –Se invece quest'ultimo fosse soppresso, il droghiere porterebbe in trionfo E. Delacroix. Il droghiere è una gran cosa, un uomo celeste da rispettare, *homo bonae voluntatis!* Non lo si derida se vuole uscire dalla propria sfera, e aspirare, anche lui creatura eccellente, alle regioni alte del cielo. Egli vuole essere commosso, vuole sentire, conoscere, sognare come ama; vuole essere completo; vi chiede ogni giorno la sua parte d'arte e di poesia, e voi lo derubate. Egli assaggia del Cogniet, e così si dimostra che la sua buona volontà è grande come l'infinito. Se gli si serve un capolavoro, lo digerirà e starà ancora meglio<sup>468</sup>!

Come emerge chiaramente da queste parole, le riserve di Baudelaire sull'uso della fotografia in ambito artistico andrebbero ricollegate al pericoloso legame tra ignoranza scientifica e perdita di quella conoscenza per sensazioni che si raggiunge quando si accetta di smarrirsi, di perdere (per una frazione di tempo) qualsiasi riferimento prima razionale, poi emozionale e

---

<sup>468</sup> Baudelaire 1992:53

infine conoscitivo. Ma i saggi di Nadar, a nostro parere, dimostrano che il fotografo non è sempre solo un cacciatore della luce, ma anche un cacciatore di illuminazioni: e Nadar, pur essendo borghese, pur avendo piena fiducia nella conoscenza materiale derivante dalle *arti meccaniche*, era al contempo capace di smarrirsi alla ricerca di una illuminazione in grado di ridiscutere i margini del visto.

#### **D. L'acquisizione di nuove prospettive**

Tecnicamente, la fotografia è l'impressione di una certa configurazione fenomenica visibile su un supporto fotosensibile. O meglio, da un punto di vista materiale, essa è la registrazione dell'impronta che una certa configurazione fenomenica lascia su tale supporto fotosensibile.

In sostanza, l'impressione di una configurazione fenomenica visibile si trasforma in un supporto mnemonico. Ciò che inizialmente disturbò artisti come Baudelaire fu l'idea che, nella fotografia, l'arte si trasformasse in una collezione di impressioni (che, come vedremo<sup>469</sup>, la filosofia illuministica riconduceva talvolta direttamente a ciò che noi oggi chiamiamo percezione, ma che percezione non è) depauperando, in un certo senso, lo *spirito* artistico. Abbiamo visto che sulla nozione di *spirito* si centrava tutta la filosofia cousiniana e che, sebbene il filosofo francese –ammettendo che ogni nostra immaginazione movesse da una percezione iniziale– riconoscesse la necessità di introdurre un materialismo di fondo che attenuasse l'astrattezza platonica della concezione della conoscenza come ricordo, ancora tuttavia per evitare di scivolare in un sensualismo considerato politicamente destabilizzante gli risultava difficile eliminare il ricorso alla garanzia divina. L'argomentazione fondamentale per distinguere gli uomini dagli animali che vivevano in una condizione di continua lotta per l'esistenza era proprio questo *spirito*, che Cousin considerava chiaramente di una natura qualitativamente diversa dall'istinto di sopravvivenza che muove tutti gli animali: "l'animal ne va pas au delà de la sensation, et la pensée pure n'appartient qu'à la nature angélique. Le sentiment qui participe de la sensation et de la pensée est l'apanage de l'humanité<sup>470</sup>". Dunque per Cousin l'animale era dominato dalle sensazioni, il

---

<sup>469</sup> cfr. §2.4.1.4

<sup>470</sup> "l'animale non va al di là della sensazione, e il pensiero puro appartiene solo alla natura angelica. Il sentimento che partecipa della sensazione e del pensiero è appannaggio dell'umanità" (Cousin, V., 1854:108).



mondo divino dal puro pensiero, l'uomo invece li aveva entrambi; come poi specifica poco dopo, "le sentiment n'est, il est vrai, qu'un écho de la raison; mais cet écho se fait quelquefois mieux entendre que la raison elle-même, parce qu'il retentit dans les parties les plus intimes et les plus délicates de l'âme, et ébranle l'homme toute entier"<sup>471</sup>". Dunque se da un lato Cousin riconosce nel razionalismo la forma di pensiero che avvicina l'uomo alle creature angeliche, dall'altro suggerisce di lasciarsi talvolta condurre dall'intuizione delle sensazioni poiché esse talvolta risultano più efficienti.

Anche la nozione di *immaginazione* si modifica profondamente con l'avvento della fotografia. Abbiamo visto che *La Lumière*, la prima rivista fotografica fondata in Francia, si ispirava filosoficamente all'Illuminismo e che, in generale, la concezione più diffusa dell'oggetto *macchina fotografica* si rifaceva a una precisione che lasciava intravedere finalmente la possibilità di un contatto con l'oggettività e che, proprio in virtù di questa possibilità, gli artisti (per lo più i pittori) reagivano negativamente alla prospettiva che la fotografia potesse essere considerato uno strumento artistico autonomo dalla pittura.

Come abbiamo visto, in ogni fotografia ci si rese subito conto che era possibile, entro certi vincoli, organizzare razionalmente i dati sensoriali a disposizione del fotografo. E tuttavia, questo non deve necessariamente farci dedurre che tutto quello che è presente in un'immagine fotografica sia stato accuratamente *previsto* dal fotografo. In ogni fotografia è possibile la presenza di registrazioni non necessariamente progettate con accuratezza dall'autore, quando non del tutto impreviste. Inoltre, benché un fotografo possa costruire la sua immagine prevedendone gli effetti complessivi, dovrà farlo, non affidandosi esclusivamente alla valutazione estetica della configurazione ottenuta dopo lo scatto (ed eventualmente manipolando quest'ultima), ma in qualche modo, immaginando e prevedendo l'effetto che una certa quantità di luce, in una certa direzione, di un certo colore, che si incontra con certi tipi di materia (più o meno riflettente, più o meno in movimento, etc...) ad una certa apertura di diaframma, a una certa sensibilità ISO e in una certa quantità di tempo (etc...) avranno sul prodotto artistico finale. L'ampiezza delle considerazioni previsionistiche che ogni fotografo deve fare talvolta (spesso)

---

<sup>471</sup> "il sentimento non è, è vero, che un eco della ragione; ma questo eco qualche volta si fa comprendere meglio della ragione stessa, poiché esso ritiene nelle parti più intime e più delicate dell'anima, e scuote l'uomo tutto intero" (*ibid.*, pp. 108 - 109)

introduce un certo margine di incertezza. Questa componente di incertezza insita in ogni fotografia viene poi controllata con la *scelta* che il fotografo fa delle immagini da rendere di dominio pubblico (ieri come oggi non tutti gli scatti vengono condivisi con una comunità). Tuttavia, questa componente di imprevedibilità talvolta dà luogo a effetti che piacciono al fotografo e che, una volta eletti a divenire oggetto di condivisione, entrano a far parte del linguaggio artistico. Questo significa che, con la fotografia, nuovi orizzonti percepibili ma non necessariamente percepiti possono entrare nello spazio artistico divenendo socialmente percepiti: ecco come, grazie a essa, è possibile rappresentare l'invisibile.

In questo modo, la fotografia amplia i nostri orizzonti visivi, mostrandoci l'infinita molteplicità immaginifera delle combinazioni di diverse frazioni di tempo e spazio in relazione ai parametri tecnici tipici della tecnologia fotografica (quantità, colore e direzione della luce, sensibilità del supporto alla luce, apertura del diaframma, etc...). In altre parole, è possibile per il fotografo accordare la sua percezione con lo scatto ottenuto o creare nuove percezioni sfruttando quella componente protesica alla vista che la tecnologia fotografica fornisce. La fotografia, insomma, ci permette sia di rappresentare, come se fossimo su commissione, quello che avevamo inizialmente deciso di rappresentare; sia di abbandonarci a nuovi orizzonti visivi superando i limiti della nostra percezione.

Quell'esperienza di smarrimento, che l'artista fotografo dovrà vivere con il proprio corpo, astraendosi materialmente dalle sue consuetudini di visione e di pensiero, si tradurrà nell'elaborazione di una configurazione visiva originale, poiché mai vista prima e che, grazie alla registrazione e alla riproducibilità tecnica, diventerà condivisibile.

Ma se, quando immaginiamo un oggetto, ne astraiano le caratteristiche visive, una fotografia, rispetto a questo tipo di astrazione operata dal nudo pensiero, aggiunge quell'elemento di imprevedibilità e di inconsapevolezza di cui abbiamo parlato e quell'immobilità dell'immagine tipica della rappresentazione fotografica del tutto estranea al ricordo umano, creando così configurazioni visibili nuove ma al contempo permanenti nel supporto che, se da un lato ampliano i nostri orizzonti immaginativi, dall'altro ci espongono alla riproposizione visiva del congelamento di una precisa configurazione fenomenica che non si avvicina poi molto alla consueta esperienza empirica,

facendoci così vivere, nella contemplazione dell'immobile, un nuovo tipo di esperienza e contribuendo a fissare, anche nel tempo, quel soggetto o quella sfumatura del soggetto che erano rimaste escluse dai limiti della nostra nuda visione.

La fotografia, insomma, è in grado di estrarre dalla scena qualcosa che oltrepassa le nostre facoltà percettive, di registrarle nel tempo e di far tutto ciò alterando sistematicamente qualche parametro tipico invece della prospettiva umana. Come oggi ci stupiamo, nel contemplare le fotografie in HD, di scoprire dettagli che non avremmo mai notato in un ritratto o in un paesaggio, allo stesso modo nel XIX secolo ogni nuova fotografia suggeriva un nuovo tipo di visione, fornendo sempre nuovi spunti di interpretazione del tempo e dello spazio. Quell'esperienza di dominazione sulla città vissuta da Nadar ha inaugurato una tradizione di fotografie aeree (che spesso ci sembrano astratte) e di dipinti divenuti ormai prezioso patrimonio per la cultura occidentale.

Tuttavia, quella che Nadar vive come l'esperienza di una vertigine, come si trasforma quando –attraverso la fotografia- viene trasmessa allo spettatore? Se Nadar si trovava quasi nudo a fluttuare per i cieli di Parigi su una cesta sorretta da un malconcio pallone aerostatico nello stato di esaltazione di chi, dopo innumerevoli tentativi, era finalmente riuscito a raggiungere un obiettivo che sembrava ormai essere destinato al cassetto dei fallimenti, è plausibile ipotizzare che lo spettatore vivrà, nel fruire di quell'immagine, un'esperienza del tutto diversa. Non solo i riferimenti sensoriali di Nadar e quelli dello spettatore sono diversi poiché, come abbiamo detto in precedenza, la macchina fotografica non è un filtro passivo della realtà, ma i suoi *patterns* di registrazione sono del tutto diversi dalla percezione umana (e pertanto Nadar percettivamente ha vissuto un'esperienza molto diversa da quella che vivrà lo spettatore della sua opera); ma inoltre, se Nadar in quei palazzi osservava la dimostrazione della sua vittoria, lo spettatore potrà –al massimo– scorgere in essi la dimostrazione della vittoria della perseveranza, ammesso che conosca la genesi dell'immagine; se, al contrario, lo spettatore non sa come l'immagine ha avuto luogo ancora una volta la sua interpretazione di quest'ultima dipenderà ampiamente dai riferimenti interpretativi che la sua *nicchia culturale* gli fornisce. Un uomo della Francia del XIX secolo probabilmente viveva con stupore la conformazione di quei palazzi che, se dal

basso apparivano sovrastarlo, dall'alto della tecnica potevano suggerire un senso di dominazione dello spazio urbano raggiunto grazie alla forza di due tecnologie (il pallone aerostatico e la macchina fotografica). E tuttavia questo senso di dominazione, tanto in Nadar quanto nello spettatore del XIX secolo come in quello odierno, rimane conchiuso entro un orizzonte ben preciso, la cui presenza garantisce ancora il senso del limite umano<sup>472</sup>:

“Entrer dans la perspective par l’horizon suppose que l’on prenne conscience de ses ambiguïtés: l’horizon se trace par une ligne, mais renvoie à un plan; il détermine une limite (celle du dernier plan), mais suggère que l’espace se prolonge au-delà d’elle; il règle, enfin, l’organisation spatiale des figures, mais ne constitue pas l’élément central de la composition et demeure parfois invisible. C’est que l’horizon est promesse d’ouverture sur un monde dont les règles ne sont plus édictées par Dieu, mais par l’homme: l’homme a pour propre un horizon qui correspond à la hauteur à laquelle il regarde le monde. Inscrite dans une perspective, sa vision s’ancre sur terre, et va jusqu’au ciel; un nouvel ordre se met en place, qui correspond à un échelonnement des plans en profondeur<sup>473</sup>”.

Quell'orizzonte, riconoscendo il carattere finito della nostra prospettiva e al contempo restituendoci la consapevolezza di uno spazio ancora profondamente oscuro, non alla portata dell'osservatore, ci consente un nuovo contatto con quel poco che vediamo. Questa fotografia ci mostra una nuova prospettiva, e al contempo ce ne mostra i margini, ovvero quei limiti indefiniti oltre i quali –sacrificando forse qualcosa della nuova prospettiva– possiamo tentare di spingerci, oltre i quali c'è ancora qualcos'altro da vedere, che tuttavia non è alla portata di questa visione. Ma si tratta di un limite sempre rinegoziabile.

In questo senso, la fotografia si configura come il *medium* della continua riproposizione di nuovi margini temporali o spaziali grazie a cui aggiungere

---

<sup>472</sup> Altrettanto del resto si può dire per le fotografie di James Wallace Black

<sup>473</sup> “Entrare nella prospettiva attraverso l’orizzonte suppone che si prenda coscienza delle sue ambiguità: l’orizzonte si traccia con una linea, ma rinvia a un piano; esso determina un limite (quello dell’ultimo piano), ma suggerisce che lo spazio si prolunga al di là di esso; esso regola, infine, l’organizzazione spaziale delle figure, ma non costituisce l’elemento centrale della composizione e rimane talvolta invisibile. Ciò che è l’orizzonte è promessa di apertura su un mondo le cui regole non sono più dettate da Dio, ma dall’uomo: l’uomo ha per proprio orizzonte ciò che corrisponde all’altezza a cui guarda il mondo. Inscritto in una prospettiva, la sua visione si ancora sulla terra, e arriva fino al cielo; ha luogo un nuovo ordine, che corrisponde a un distribuirsi dei piani in profondità” Flecheux, C., 2009:45

piccoli tasselli di prospettive sempre nuove: pensiamo, per esempio, a quello che avviene quando fissiamo un limite temporale che supera le nostre capacità percettive (per esempio se adoperiamo un tempo di posa della durata di 1/1000 di secondo). Il limite che ci siamo imposti sarà il punto di partenza per una nuova contemplazione del soggetto, ci fornirà una nuova prospettiva, una nuova posizione, amplierà in qualche modo, la nostra visione del soggetto. A questo proposito è interessante osservare che in cinese il grafema corrispondente alla traslitterazione occidentale *kuài*, il cui primo significato in forma di sostantivo è *velocità*<sup>474</sup>; quando viene usato in qualità di aggettivo, e dunque associato a un altro grafema nell'unità nominale, ha, come secondo significato *perspicace*, come terzo *acuto*, come quarto *schietto*, *leale*. Quando poi, sempre in qualità di aggettivo, viene associato al grafema la cui traslitterazione occidentale è *zhào*<sup>475</sup> (che significa indifferentemente *fotografia* e *ritratto*) l'unità nominale significa *istantanea* (nel senso occidentale di fotografia istantanea). In francese, invece, il termine *instantané*, che quando è associato a *photographie* indica l'istantanea fotografica, sottolinea principalmente l'idea della caducità "qui ne dure qu'un instant, qu'un bref espace de temps"<sup>476</sup>; anche il secondo significato riportato dal dizionario, benché orientato alla produzione di qualcosa e non alla durata, non ha alcuna connotazione positiva "qui se produit en un instant, soudainement"<sup>477</sup>. Controintuitivamente per un pensatore in lingua neolatina, quel limite temporale (magari imposto dal desiderio di riprendere un soggetto in movimento, scelto per finalità estetiche o semplicemente contingente) si trasforma nella possibilità di vedere qualcosa altrimenti impercettibile.

## §2.4 Verso una nuova estetica

Nei paragrafi che seguono cercheremo di riflettere su quegli elementi di innovazione che, alla luce delle considerazioni mosse in precedenza, ci sembra di riscontrare.

---

<sup>474</sup> Viotti Bonfanti, A., *Dizionario Cinese-Italiano Italiano-Cinese*, I Dizionari Le Lettere, Firenze 1991:606

<sup>475</sup> *ibid.*, p. 1293

<sup>476</sup> "Che dura un istante, un breve arco temporale", Le Grand Robert 1996, t V, p. 638. Questo è il primo significato del termine.

<sup>477</sup> "Che si produce in un istante, improvvisamente" *ivi*.

### §2.4.1 La creazione fotografica

Il rapporto che legava la rappresentazione artistica alla realtà fenomenica, come abbiamo visto, in Cousin coinvolgeva innanzitutto la mediazione della componente immaginativa. Quest'ultima non moveva dalla pura astrazione, le *forme* erano sempre *forme di qualche cosa*, ma al contempo il mondo materiale nell'atto immaginativo si dissolve, perché deve essere ricreato. In ogni caso, l'esito artistico derivante da una tale formulazione estetica, proprio in virtù del legame sovente ribadito dell'arte con la realtà, non sarebbe potuto essere una creazione inverosimile. Vedremo come il dibattito sulla rappresentazione fotografica era in quegli anni molto vivo nell'ambito più legato all'esito finale, mentre le riflessioni sull'atto di creazione fotografica si scontravano con maggiori difficoltà.

In quegli anni, gran parte delle teorizzazioni sulla rappresentazione fotografica erano legate ai primi dibattiti sull'istituzionalizzazione della fotografia come disciplina artistica. Se, infatti, la meccanicità del procedimento induceva i più a negare quasi automaticamente la possibilità teorica ch'essa potesse mai venire adoperata in ambito artistico (se non con una funzione ancillare nei confronti delle arti, cosiddette, liberali); gli esiti cui giungevano alcuni artisti, come ad esempio Gustave Le Gray, sembravano aprire uno spiraglio a questa possibilità.

Fu così che negli anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento ebbero inizio le prime, disordinate, riflessioni sull'estetica fotografica. L'oggetto di discussione più controverso fu proprio il rapporto tra *rappresentazione fotografica* e *realtà*. Tenteremo ora di riorganizzare i momenti più salienti di questo disordinato confronto di opinioni.

Come abbiamo visto nei precedenti paragrafi, la fotografia, sin dai primi anni, subì l'infamante marchio di *arte borghese*. Abbiamo anche visto, attraverso la critica baudelairiana, che dietro questa etichetta, da un punto di vista estetico, si celava l'accusa di essere lo strumento rappresentativo di chi è privo d'immaginazione.

Non manca chi recentemente ha sostenuto che dietro l'uso di uno strumento rappresentativo piuttosto che di un altro non si celi già un vizio ideologico<sup>478</sup>; forse si tratta di una prospettiva esagerata, tuttavia è anche vero che oggi la ricerca sul rapporto tra *medium* e *messaggio* è molto prolifico<sup>479</sup>. Non è questa la sede per affrontare tale dibattito, ci limiteremo a precisare che Victor Cousin, benché avesse conosciuto sia Nadar sia Gustave Le Gray negli anni tra la seconda e la terza *Exposition* di cui abbiamo parlato in precedenza, –lo testimoniano due fotografie, scattategli rispettivamente dai due artisti– non si occupò mai di fotografia.

Ma torniamo al nostro dibattito.

Ben presto, a partire proprio dagli artisti, si diffuse l'opposizione tra fotografia e arte, alla quale corrispondeva in equazione un'altra dicotomia, più pericolosa: quella tra prodotto della macchina e prodotto dell'*esprit* umano. Sebbene nel 1839, gran parte della stampa propugnasse la causa dei fotografi, le paure degli artisti al riguardo erano già ampiamente diffuse e conosciute e talvolta i giornalisti tentavano di rispondere a questi appelli, come abbiamo visto nella citazione precedente.

In questa prospettiva, già nel 1839, i fotografi furono talvolta considerati, alla stregua di neghittosi scansafatiche che confezionano industrialmente un po' di genio fasullo: "Il serait si commode de se dispenser du travail et des laborieuses études qui font l'artiste, et de pouvoir acheter un peu de génie à prix d'argent!"<sup>480</sup>: già nel 1839 l'idea che la fotografia fosse un'arte *finta*, scadente, volgare, utilitaria, che non avrebbe mai potuto dare origine a un autentico linguaggio artistico era piuttosto diffusa. Già nel 1839 erano sorte le radici per una dicotomia che presto avrebbe riscontrato ampio seguito tra gli artisti: quella che contrapponeva l'arte volgare e inautentica a quella nobile e autentica.

---

<sup>478</sup> Comolli, J. L., "Technique et idéologie" in *Cahiers du Cinéma* serie di articoli ai seguenti numeri: 229 (maggio 1971); 231 (agosto-settembre 1971); 233 (novembre 1971); 234 – 235 (dicembre 1971, gennaio- febbraio 1972) e 241 (settembre- ottobre 1972). Tutti questi articoli sono stati raccolti nel volume italiano *Tecnica e ideologia*, Pratiche Editrice, Parma 1982

<sup>479</sup> Gli esempi potrebbero non finire mai, a titolo esemplificativo cfr. tutta la produzione di McLuhan; dedicati specificatamente al cinema Bertini, A., 1979

<sup>480</sup> [Anon.], 'Feuilleton du Journal des Débats', *Journal des Débats*, 20.08.1839; " Sarebbe così comodo fare a meno del lavoro e dei laboriosi studi che fanno gli artisti, e poter comprare un po' di genio con i soldi"

Su questa contrapposizione tra arte autentica e arte inautentica si giocano le principali dispute estetiche del contesto analizzato, vedremo nell'ultimo capitolo come la distinzione tra *bello* e *utile* nasceva proprio allo scopo di legittimare l'autenticità di quell'arte idealistica profusa di teologia che si contrapponeva invece a un progresso che veniva percepito come banalizzante e culturalmente impoverente in cui la realtà sembra perdere il suo linguaggio, in cui l'artista sembrava perdere la sua libertà d'espressione a causa delle stereotipie semantiche imposte dalla meccanizzazione.

#### §2.4.2 L'osservazione della rappresentazione

Negli anni Cinquanta, tuttavia, al mutato ambiente politico corrisponde un mutato atteggiamento degli artisti, i quali si fanno sempre più pressanti nella loro richiesta di istituzionalizzare l'arte fotografica. In questa prospettiva, si profilavano due battaglie distinte: quella dell'ammissione della fotografia all'*Exposition des beaux arts* e quella del riconoscimento del *copyright* di tipo artistico (non industriale) per le rappresentazioni fotografiche.

I dibattiti sorti in seguito a queste richieste saranno per noi una fonte bibliografica preziosa.

Già nel 1851, Francis Wey sosteneva la necessità di creare una *teoria estetica daguerriana*: "Que l'héliographie soit apte à rendre beau ou laid, c'est un point incontestable; mais l'opinion est entre les mains de l'artiste; seulement la théorie de l'esthétique daguerrienne est à faire<sup>481</sup>".

La photographie est, en quelque sorte un trait d'union entre le daguerréotype et l'art proprement dit. Il semble qu'en passant sur le papier, le mécanisme se soit animé; que l'appareil se soit élevé à l'intelligence qui combine les effets, simplifie l'exécution, interprète la nature et ajoute à la reproduction des plans et des lignes, l'expression du

---

<sup>481</sup> "Che l'eliografia sia adatta a rendere il bello o il brutto, è un punto incontestabile; ma l'opinione è nelle mani dell'artista; occorre una teoria dell'estetica dagherriana". Wey, F., "Théorie du Portrait I", *La Lumière*, 27.04.1851, n°12, p. 46



sentiment ou des physionomies. En effet, la photographie s'exerce sur une gamme des tons excessivement étendue<sup>482</sup>.

Nel tentativo di formulare i primi principi dell'estetica che andava ricercando, il critico decise di assumere la pittura come punto di partenza e di riflettere, attraverso essa, sul concetto di *ressemblance*<sup>483</sup>, che noi tradurremo con *somiglianza*. Comunemente si assume che certi procedimenti meccanici, quelli che consentono una *precisione quasi matematica* siano in grado di restituire una somiglianza perfetta. In realtà, afferma il critico, non è così. Gli oggetti rappresentati in questo modo sono ripugnanti (*repoussants*), barbari, mancano di fisionomia e di animazione e l'immaginazione non riconoscerà in essi il personaggio che suole rappresentare a se stessa<sup>484</sup>.

La *somiglianza* è immateriale, astratta e ha ben poco a che vedere con la precisione assoluta: "la *ressemblance* est, non la reproduction mécanique, mais une interprétation qui traduit pour les yeux l'image d'un objet, tel que l'esprit se le figure à l'aide de la mémoire<sup>485</sup>". La somiglianza può, al contrario, divenire più efficace ancora quando l'interpretazione superi la precisione, è il caso della caricatura<sup>486</sup>.

Wey prosegue sostenendo la natura culturale della somiglianza, analizzando innanzitutto le analogie e le differenze nel mondo dell'arte. Il critico parte dalla constatazione che i visi dipinti in una stessa epoca storica si assomigliano tra loro; dipinti creati dallo stesso pittore talvolta avranno addirittura una certa aria di famiglia. Ciò avviene perché ogni epoca ha una sua concezione, un suo pregiudizio sulla raffigurazione dei tratti del volto umano. Ogni epoca trascina con sé cambiamenti nel gusto e nella dottrina del bello. *L'ideale*, frammentandosi continuamente all'arte del copiare, da origine a stili sempre nuovi e questo è il motivo per cui –

---

<sup>482</sup> "La fotografia è, in qualche modo un tratto d'unione tra il dagherrotipo e l'art propriamente detta. Sembra che passando su carta, il meccanismo si sia animato; che l'apparecchio si sia elevato all'intelligenza che combina gli effetti, semplifica l'esecuzione, interpreta la natura e aggiunge alla riproduzione dei piani e delle linee, l'espressione del sentimento o dei visi. In effetti, la fotografia si esercita su una gamma di toni ampiamente estesa"; Wey, F., 'De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts', *La Lumière*, 9 févr. 1851, p. 2, (n° 1).

<sup>483</sup> Wey, F., "Théorie du Portrait I", *La Lumière*, 27.04.1851, n°12, p. 46

<sup>484</sup> *ivi*

<sup>485</sup> "La somiglianza è, non la riproduzione meccanica, ma una interpretazione che traduce per gli occhi l'immagine di un oggetto, nel modo in cui lo spirito lo rappresenta a se stesso con l'aiuto della memoria" (*ivi*).

<sup>486</sup> *ivi*

anche se gli uomini non sono cambiati fisicamente nel susseguirsi delle epoche- le raffigurazioni medievali, ad esempio, li rappresentano molto diversamente da quelle rinascimentali<sup>487</sup>: ma la natura non è complice di queste distinzioni<sup>488</sup>.

Dato ciò, Wey giunge a tre considerazioni:

1. La *realtà assoluta* è diversa dalla *verità artistica*
2. La *somiglianza* è in realtà *interpretazione*, in quanto soggetta a fattori culturali
3. Una copia fedele può risultare meno somigliante di un'interpretazione inesatta sul piano fisico, ma più soddisfacente per l'intelletto.

Se non si basa su una teoria della pittura, la fotografia manca, per Wey, di interesse artistico, risulta fredda e meccanica<sup>489</sup>. Tra la fotografia e la pittura sussisterà allora un rapporto di mutuo scambio: la fotografia limiterà gli abusi della convenzione artistica, eviterà che la moda diffonda una visione banale della figura umana perché abituerà i nostri occhi alla rassomiglianza naturale dei tratti umani, inducendo l'arte a ricercare le differenze. D'altra parte, se la fotografia dovrà servire l'arte nel ricercare la somiglianza ideale, i fotografi non potranno fornire ai pittori scatti casuali, saranno, al contrario, tenuti a disporre il modello con cura, con intelligenza, prestando attenzione alle condizioni di luce, alla composizione e a tutte quelle variabili da cui dipende la qualità dell'immagine. Quanto detto "sera la base de l'esthétique héliographique"<sup>490</sup>.

Ricapitolando: per Wey, la fotografia non è un'arte autonoma perché, senza la pittura, essa ripropone meccanicamente la realtà, mantenendosi molto lontana dalla verità artistica. La verità artistica va cercata attraverso la *somiglianza*, che è essenzialmente un'interpretazione dell'oggetto mediata dal fotografo. Ciò non significa, tuttavia, che essa non possa o non debba avere una sua estetica;

---

<sup>487</sup> *ivi*

<sup>488</sup> *ibid.*, p. 47

<sup>489</sup> *ivi*

<sup>490</sup> "Sarà la base dell'estetica eliografica" (*ivi*).

l'eliografia, ha il compito di favorire il pittore e, per farlo, dovrà ottenere dei buoni ritratti. Ma come ottenere dei buoni ritratti?

Per rispondere a questa domanda, Francis Wey si rifà alla *teoria dei sacrifici* adoperata in pittura e la riadatta alla fotografia.

La *teoria dei sacrifici* era ampiamente conosciuta in pittura. Roger de Piles, per esempio, partiva dalla constatazione che ogni oggetto, per essere percepito (*entrer dans l'esprit*) passa attraverso gli organi di senso: "Les oreilles e les yeux sont les portes par lesquelles entrent nos jugemens sur les concerts de musique e sur les ouvrages de Peinture<sup>491</sup>". Ma se le porte di accesso allo spirito sono differenti a seconda del senso adoperato per percepire, esisterà un Vero diverso per ciascuna arte e per ciascuna scienza<sup>492</sup>. In pittura esistono tre tipi di Vero: il *vero semplice*, il *vero ideale* e il *vero perfetto*. Il primo è una riproduzione fedele dell'oggetto scelto dal modello <sup>493</sup>; il *vero ideale* invece è la rappresentazione, non di un oggetto in particolare, ma dell'idealizzazione di questo nata dal perfezionamento di più oggetti dello stesso tipo<sup>494</sup>; infine il *vero perfetto* è quello che imita la bella natura facendo apparire il Vero più vero della Verità stessa, esso deriva dall'unione del *vero semplice* e del *vero ideale*<sup>495</sup>.

Il buon pittore sa raggiungere il vero semplice, il vero ideale e che sa comporli nella giusta misura, ricercando una semplicità regolare<sup>496</sup>. Una combinazione errata di questi tre tipi di Vero porta effetti sgradevoli, per raggiungere una verità artistica, talvolta più vera della realtà fenomenica, occorre non eccedere con i dettagli e rendere in questo modo più aggraziato il soggetto:

Il y a eu des Peintres qui bien loin de rechercher une juste modération dans leur dessin, ont affecté d'en rendre les contours & les muscles prononcés au – de – là d'une justesse que demande leur art, & cela dans la vue de passer pour habiles dans l'anatomie, e dans un goût de desseins qui attirât l'estime de la postérité : mais ce motif aussi- bien que

---

<sup>491</sup> "Le orecchie e gli occhi sono le porte attraverso cui entra il nostro giudizio sui concerti di musica e sulle opere pittoriche" (De Piles, R., 1766:7).

<sup>492</sup> *ibid.*, p. 23

<sup>493</sup> *ibid.*, p. 24

<sup>494</sup> *ibid.*, p. 25

<sup>495</sup> *ibid.*, p. 27

<sup>496</sup> *ibid.*, p. 29

leurs tableaux ont un certain air de pédanterie bien plus capable de diminuer la beauté des ouvrages, que d'augmenter la réputation des Peintres qui les ont faits<sup>497</sup>.

Francis Wey fonda i principi della sua estetica fotografica proprio su questo equilibrio tra adesione fisica al modello e interpretazione: “pour l'héliographe comme pour le peintre, il existe un double problème : réunir la ressemblance et le charme à la réalité. Faire son choix dans les divers aspects du réel, pour le photographe c'est interpréter<sup>498</sup>”. Per dimostrare l'attitudine interpretativa della macchina fotografica Francis Wey si serve di un aneddoto che coinvolge l'allievo di Bayard, François-Auguste Renard<sup>499</sup>. Quest'ultimo aveva scattato tre ritratti in pose differenti a una donna. Mostrandoli poi ad alcuni amici che non la conoscevano, era riuscito a far credere loro che si trattasse di tre donne diverse: una molto bella, una meno bella e una non troppo bella<sup>500</sup>.

Riflettendo sull'episodio, Wey giunge a concludere che il ritratto in cui la donna sembrava più bella era il più vicino all'arte e che ciò era assolutamente indipendente dal grado di conformità fisica con la modella originale, perché, trattandosi di un procedimento meccanico, tutti e tre i ritratti avevano lo stesso grado di affinità fisica con il soggetto<sup>501</sup>.

Per ottenere un buon ritratto, pertanto, il fotografo deve studiare approfonditamente il suo modello e quest'operazione non richiede solo maestria tecnica, ma il coinvolgimento dello spirito artistico, proprio come avviene in pittura: “ces précautions matérielles ne suffisent pas. L'esprit a, dans ces arrangements préliminaires, un rôle plus important à jouer. La part de l'interprétation, ici, est presque aussi grande que pour la peinture.<sup>502</sup>”.

---

<sup>497</sup> “Ci sono stati dei Pittori che, ben lontani dal ricercare una giusta moderazione nei loro disegni, si sono interessati di rendere i contorni e i muscoli pronunciati al di là della giustezza che domanda la loro arte, e questo per passare per abili nell'anatomia, e conformemente a un gusto del disegno che attrae l'intimo della posterità: ma questo motivo così come i loro dipinti hanno una certa aria di pedanteria, ben più capace di diminuire la bellezza delle opere, che di aumentare la reputazione dei Pittori che le hanno fatte”; *ibid.*, p. 31.

<sup>498</sup> “per il fotografo come per il pittore, esiste un doppio problema: riunire la somiglianza e l'incanto alla realtà. Operare le proprie scelte nei diversi aspetti del reale, per il fotografo, significa interpretare”; Wey, F., “Théorie du Portrait II”, *La Lumière*, 04.05.1851, n°13, p. 51

<sup>499</sup> come abbiamo accennato in precedenza, anche lui era membro della *Société Héliographique*.

<sup>500</sup> *ibid.*, p. 50

<sup>501</sup> *ivi*

<sup>502</sup> “Queste precauzioni materiali non sono sufficienti. Lo spirito ha, in queste operazioni preliminari, un ruolo più importante da svolgere. Il ruolo dell'interpretazione, in queste operazioni, è importante quasi come per la pittura” (*ivi*, p. 50).

Ciò che cerchiamo in un ritratto è il personaggio stesso e gli artisti fanno in modo che sia quasi esso stesso a chiamarci dal quadro<sup>503</sup>. Quest'idea secondo cui è il quadro a dover attrarre il suo fruitore era già stata espressa (quasi con le stesse parole) anche da Roger de Piles<sup>504</sup>, ma per raggiungere questa carica magnetica non c'è altra via che valorizzare gli elementi più rilevanti dell'immagine, a scapito dei dettagli insignificanti e superflui, che, al contrario, appesantiscono l'insieme senza arricchirlo. E se il dagherrotipo sembra non prestarsi a tale operazione non vuol dire che debba rinunziarvi, anzi "la *théorie des sacrifices* [...] doit être encore plus rigoureusement entendue par l'artiste héliographe<sup>505</sup>".

Le idee di Francis Wey erano ampiamente condivise tra i fotografi allora: Blanquart-Évrard, la cui formazione era essenzialmente tecnica, non esita a dichiarare che la fotografia è un'arte a tutti gli effetti, pur avendo possibilità interpretative più limitate rispetto a quelle della pittura e della scultura: "suivant nous, en effet, la photographie est un art dont l'horizon est plus borné que celui de la peinture et de la sculpture; mais qui n'en reste pas moins un art pour cela<sup>506</sup>". Lo scopo primario dev'essere quello di rendere visibile agli altri ciò il fotografo percepisce nel suo soggetto<sup>507</sup>. Un buon ritrattista, ad esempio, si impone proprio per la capacità di rilevare in ogni soggetto la sua particolarità e di renderla poi evidente agli altri nella sua opera<sup>508</sup>.

La differenza fondamentale tra un pittore e un fotografo è questa: se il primo può ispirarsi ai modelli della natura, il secondo invece può lavorare soltanto su materiale già esistente modificandolo a suo piacimento; tuttavia ciò non gli impedisce di imprimere alle opere un tocco personale<sup>509</sup>. Inoltre, il fotografo ha, rispetto al pittore, il vantaggio di cogliere l'insieme in un solo istante; al contrario, il pittore è costretto a

---

<sup>503</sup> *ibid.*, p. 51

<sup>504</sup> cfr. De Piles, R., 1766:8

<sup>505</sup> "La teoria dei *sacrifici* [...] deve essere tenuta ancora più in considerazione dall'artista eliografo" (*ivi*).

<sup>506</sup> "Seguendo il nostro ragionamento, in effetti, la fotografia è un'arte in cui l'orizzonte è più limitato di quello della pittura e della scultura; ma non per questo essa cessa di essere arte" (*ivi*).

<sup>507</sup> *ibid.*, p. 26

<sup>508</sup> *ibid.*, p. 30

<sup>509</sup> *ibid.*, p. 24

comporre l'immagine pezzo per pezzo<sup>510</sup> e ciò può nuocere all'armonia complessiva.

Come Wey, anche Blanquart-Évrard, si sofferma sulla questione della somiglianza. In particolare, egli cerca di rispondere alla seguente questione: perché talvolta il modello sembra non assomigliare a se stesso in fotografia? In effetti, alla luce della critica di riproduzione meccanica, questo interrogativo si rivela di primaria importanza. Se talvolta la rassomiglianza tra il modello e la sua immagine non sussiste, il procedimento fotografico non è evidentemente così impeccabile come si presume. Il fotografo deve dunque essere in grado di dominarlo. La dissomiglianza tra il modello e l'immagine si deve, secondo Blanquart-Évrard a due, entrambe ascrivibili all'incapacità del fotografo: una posa disconveniente al modello e alle sue abitudini oppure uno scatto incurante della prospettiva e della disarmonia compositiva che ne consegue<sup>511</sup>. In conclusione: "Un peu de pratique, quelque goût, beaucoup d'observations sont donc nécessaires au photographe. Une étude de l'instrument qu'il va employer est aussi indispensable<sup>512</sup>"<sup>513</sup>. Per Gustave Le Gray, che condivideva l'impianto generale di questa teoria estetica, il sacrificio dei dettagli era funzionale al raggiungimento del *sublime*: "A mon point de vue, la beauté artistique d'une épreuve photographique consiste au contraire presque toujours dans le sacrifice de certains détails, de manière à produire une mise à l'effet qui va quelquefois jusqu'au sublime de l'art"<sup>514</sup>. Gli esiti artistici della fotografia dipendono innanzitutto dal fotografo, perché ogni immagine ottenuta mediante questo procedimento è frutto di preferenze dell'autore dello scatto, il quale sceglie cosa valorizzare e cosa sacrificare con un uso consapevole della messa a fuoco, degli effetti di luce, del tempo di esposizione.

Aussi est-ce surtout entre les mains des artistes que  
l'instrument de Daguerre peut arriver à donner des résultats  
complets. En variant la mise au point, le temps de la pose,

---

<sup>510</sup> *ibid.*, p. 31

<sup>511</sup> *ibid.*, p. 31

<sup>512</sup> "Un po' di pratica, un po' di gusto, molte osservazioni sono dunque necessarie al fotografo. Uno studio dello strumento ch'egli impiega è inoltre indispensabile" (*ivi*).

<sup>513</sup> *ivi*

<sup>514</sup> Le Gray, 1852 :2 "Dal mio punto di vista, la bellezza artistica di una prova fotografica consiste al contrario quasi sempre nel sacrificio di certi dettagli, in modo da produrre un effetto che va qualche volta fino al sublime dell'arte" (Le Gray, 1852 :2)

l'artiste peut faire valoir ou sacrifier telle ou telle partie, produire un effet puissant d'ombres et de clairs, ou bien un effet d'une douceur et d'une suavité extrêmes, et cela en copiant le même site, le même modèle.

Il n'y a donc vraiment que l'artiste ou l'homme de goût qui puisse obtenir sûrement une œuvre parfaite à l'aide d'un instrument capable de rendre le même objet avec une variété d'interprétation infinie, puisque lui seul a l'intuition de l'effet qui convient le mieux au sujet qu'il reproduit<sup>515</sup>.

Se la fotografia permette di *interpetare* il soggetto con una varietà infinita di alternative, essa è un sistema non già riproduttivo ma polimorfo: permette –con la sua flessibilità– di assecondare l'immaginazione dell'artista e lo rende autentico *autore* di uno scatto, e non semplice operatore. A differenza di Blanquart- Évrard, per Gustave Le Gray la fotografia è estremamente duttile e si presta alle rappresentazioni artistiche esattamente come le altre forme d'arte. Ciò in cui essa purtroppo è manchevole, è la presenza di un pubblico in grado di comprenderla. Dimostrare che il fotografo è il vero autore dei suoi scatti spetta non solo ai praticanti, appassionati o professionisti che siano, ma anche a chi amministra le istituzioni para- artistiche.

Da dove deriva il pregiudizio secondo cui l'arte fotografica andrebbe pensata in relazione a quella pittorica? È molto interessante notare che, parallelamente alla nascita di una prima estetica fotografica, si sviluppava, in maniera indipendente, un dibattito sul ritocco fotografico. Ripercorreremo molto sinteticamente le tappe di questo dibattito. Vedremo infatti come il ritocco parve subito un elemento di distonia rispetto al procedimento fotografico, che in qualche modo sembrava alterare la natura del prodotto finito.

#### §2.4.2 La questione del ritocco

---

<sup>515</sup> *Idid*, p. 2. “Così è principalmente tra le mani degli artisti che lo strumento di Daguerre può arrivare a dare dei risultati completi. Variando la messa a fuoco, il tempo di posa, l'artista può far valere o sacrificare tale o tal'altra parte, produrre un effetto energetico di ombre e luci o un effetto di una dolcezza e di una soavità estreme, e questo copiando lo stesso luogo, lo stesso modello. Soltanto un artista o un uomo di gusto può ottenere sicuramente un'opera perfetta con l'aiuto di uno strumento capace di rendere lo stesso oggetto con una varietà di interpretazioni infinita, dal momento che soltanto egli ha l'intuizione dell'effetto che conviene meglio al soggetto riprodotto”

Uno dei primissimi generi di ritocco fotografico fu quello, diffusosi circa a partire dal 1848, di colorare l'immagine. Nella maggior parte dei casi, si trattava di un espediente commerciale per vendere i ritratti a un pubblico medio, tuttavia, non mancarono le fotografie *ritoccate* neanche alle esposizioni artistiche. Come abbiamo visto, i fratelli Mayer e Pierson presentarono all'Esposizione Universale del 1855 alcuni ritratti cui era stato applicato del colore manualmente; benché riconoscesse l'accuratezza con cui l'operazione era stata condotta, la giuria ritenne che la pratica fosse nociva perché avrebbe portato a una degenerazione del gusto. La medaglia ottenuta dallo studio fotografico, infatti, fu conferita soltanto in virtù dei ritratti che non erano stati modificati manualmente<sup>516</sup>.

All'*Exposition des produits de l'Industrie* del 1849, la questione del ritocco fu affrontata nel verdetto su Maucombe, il quale presentava dei ritratti fotografici accuratamente dipinti a mano. In quel caso la giuria premiò l'iniziativa dal punto di vista industriale, ma dal punto di vista artistico la considerò "contestabile". La maggior parte dei critici condannò subito questa pratica, la quale, come si evince dai verbali, spesso sembrava destare nei giudici un vero e proprio disgusto. La questione del ritocco fotografico agitava molto gli animi dei critici e degli stessi artisti. Era opinione molto diffusa ch'esso snaturasse l'arte fotografica, senza trasformare l'opera in questione in un dipinto: la fotografia ritoccata era un prodotto ibrido che, senza contribuire all'avanzamento dell'arte finiva per guastare i gusti del pubblico.

Nel 1851, Valicourt dedica una piccola sezione del suo *Nouveau manuel complet de photographie* [...] alle prove dipinte a mano. Nell'introduzione al capitolo, egli esprime il suo profondo disappunto nel constatare la diffusione di questa pratica, definendo *mal ispirati* coloro che tentano di colorare le fotografie a mano<sup>517</sup>. Il problema non investe tanto il tentativo di introdurre eventualmente il colore nel procedimento fotografico (che invece sarebbe un'innovazione molto apprezzabile), quanto la modalità -poco congruente con una certa visione della fotografia- di questa introduzione. Questa scorciatoia è, a suo parere, una

---

<sup>516</sup> Bonaparte, N. J. C. P., 1856, *op. cit.*, vol. 2, pp. 576 - 577

<sup>517</sup> Valicourt, 1851: 132



clamorosa manifestazione di *cattivo gusto* e, perfino quando –con grandissimi sforzi da parte del malcapitato operatore– essa è condotta a termine con buoni risultati tecnici, il prodotto ottenuto risulta profondamente sgradevole sul piano estetico: “Nous ne comprenons donc pas l’engouement de certaines personnes pour ce coloriage destructeur, et nous engageons vivement nos lecteurs à ne jamais sacrifier à ce mauvais goût<sup>518</sup>”.

Anche Francis Wey aveva affrontato la questione, dedicandole, nel 1851, un intero articolo in cui asseriva che l’omogeneità era una qualità irrinunciabile in un’opera artistica, ed è per questo che le fotografie ritoccate hanno un aspetto sgraziato. Il ritocco si configurava ai suoi occhi come un espediente commerciale che attraeva la gente priva di gusto<sup>519</sup>.

Questa opinione, ampiamente condivisa, fu espressa molto chiaramente anche da Louis Figuier, un pubblicitista noto per una raccolta di volumi divulgativi dedicati alla cultura scientifica, in cui egli raccontava la storia delle scoperte scientifiche più recenti. Del volume pubblicato nel 1855, una parte era dedicata proprio alla fotografia. Figuier vedeva in essa innanzitutto un ausilio di tipo scientifico; tuttavia, egli dedicò l’ultimo capitolo della sua trattazione alla questione delle potenzialità artistiche di questa tecnologia<sup>520</sup>.

La formulazione di questa teoria ebbe, a suo tempo, grande fortuna. Figuier enunciò subito una necessaria, rigida distinzione tra dagherrotipo e calotipo. Il primo gli appariva come una riproduzione rigida e al contempo inesatta della realtà: rigida perché non seleziona i tratti salienti della scena, ma riproduce con dovizia di particolari tutto ciò che vi è compreso; inesatta perché, al contempo, è soggetta alle deformazioni ottiche comportate dall’obiettivo e perché non rende fedelmente i colori. Inoltre l’escursione tonale è, a suo parere, minima, pertanto l’immagine risulta assolutamente piatta e monotona. Il calotipo, invece, permette una maggiore flessibilità: esso sacrifica con incredibile intelligenza i dettagli secondari; inoltre la possibilità di adoperare tempi di posa più brevi

---

<sup>518</sup> *Ivi*. “Noi non capiamo dunque la mania di certe persone per questa colorazione distruttiva, e esortiamo vivamente i nostri lettori a non sacrificarsi mai a questo cattivo gusto”

<sup>519</sup> Wey, F., “De l’inconvénient de retoucher les épreuves photographiques”, *La Lumière*, 20.04.1851, t1, pp. 42 - 43

<sup>520</sup> Figuier, L., *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, Langlois et Leclerq, Paris 1855. Il capitolo sulla fotografia a cui faremo ora riferimento si trova alle pp. 1 - 104

permette di congelare il soggetto e di studiarlo in posizioni altrimenti inesaminabili e infine, poiché la carta viene improntata più in profondità del metallo, le immagini su carta risultano più intense e dunque anche più drammatiche. Per tali motivi, il calotipo può offrire –contrariamente al dagherrotipo– ampie possibilità in ambito artistico. Nonostante tutte le differenze riscontrate da Figuier tra i due procedimenti, in entrambi i casi, egli sosteneva la necessità inderogabile di estirpare la barbara usanza (diffusa purtroppo tra i praticanti di ambedue i procedimenti) di colorare le immagini manualmente. Questi ritocchi, gli sembravano infatti danneggiare l'omogeneità necessaria a tutte le opere plastiche e quindi la loro armonia. Ogni piccola macchia di colore aggiunta sottrae valore all'opera complessiva. Un piccolo ritocco è già di per sé sufficiente a costringere l'artista a rivedere l'intera opera: egli sarà infatti costretto a ritoccare poi tutto il resto dell'immagine per poterne armonizzare le parti. Occorre preservare il gusto del pubblico dalle alterazioni nocive, e questa pratica, non solo lo altera, ma fa anche in modo che le masse si costruiscano un'idea sbagliata della fotografia, poiché moltissimi compratori, non capendo il procedimento, immaginano che queste manipolazioni provengano direttamente dalla macchina.

L'alterazione delle proporzioni cromatiche era accettabile solo se veniva dalla macchina fotografica. La questione del ritocco assunse un ruolo di primo piano nella definizione della fotografia artistica. Chi sosteneva l'ammissibilità di tale pratica in ambito fotografico, considerava l'arte nel suo risultato finale, non sindacava sulle scelte dell'artista; al contrario per i *puristi*, ogni rappresentazione dipende dal linguaggio in essa codificato e non può prescindervi. Per questo secondo gruppo, la manipolazione era da considerarsi essenzialmente un ausilio della pittura e avrebbe dimostrato che la fotografia ne era l'ancella servile.

Di queste ultime deduzioni, non c'era nulla nell'opera di Figuier, che –lo ripetiamo– vedeva essenzialmente la fotografia da un punto di vista scientifico; tuttavia il suo riferimento è importante perché nell'Ottocento divenne molto popolare e perché fu da esso che originò la risposta di Paul Périer e il dibattito successivamente sviluppatosi.

Paul Périer fu uno dei primi a utilizzare il termine *photographie pure* in opposizione alla fotografia ritoccata:

Ah! s'il s'agissant de figurer loyalement dans un concours scientifique, de sonder par une série de solennel expériences les profondeurs de la *photographie pure*<sup>521</sup>, ou de s'élançer, nouveau Francklin, à la recherche de son passage nord; s'il était question de vider une gageure à qui ferait un meilleur dessin avec des procédés exclusivement chimiques, il faudrait honorer le scrupule. Mais telle ne peut pas être la question<sup>522</sup>.

Périer proseguì distinguendo due scopi della fotografia: quello artistico e quello scientifico. In ambito artistico le manipolazioni dovrebbero essere concesse perché non solo non sono nocive, ma anzi, possono soltanto portare a un miglioramento dell'immagine, senza per questo trasformare il fotografo in un colorista o in qualsiasi altro tipo di artista diverso; il fotografo resta tale anche se ritocca manualmente la sua fotografia allo scopo di migliorarne la qualità. Impedirgli di intervenire sulla fotografia per preservare una presunta purezza, significa di fatto limitare le potenzialità espressive sulla base di un feticismo dell'immagine nocivo per l'arte<sup>523</sup>.

L'articolo suscita l'animata risposta del fotografo Durieu. Durieu era stato membro della Société Héliographique e ora era anch'egli, come Périer, membro del comitato amministrativo della *Société Française de la Photographie*. A preoccupare Durieu non è tanto l'abitudine diffusa di correggere qualche errore nell'immagine di tanto in tanto, quanto la teoria di Périer secondo cui il ritocco dovrebbe addirittura entrare a far parte del sistema della fotografia, divenendone un complemento artistico.

Je repousse la retouche d'une manière absolue, et particulièrement la retouche telle que vous l'entendez,

---

<sup>521</sup> il corsivo è mio

<sup>522</sup> Périer, P., "Exposition Universelle. Troisième article", *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1855, p. 195. "Ah! Se si trattasse di agire lealmente in un concorso scientifico, di sondare per una serie di esperienze solenni le profondità della *fotografia pura*, o di lanciarsi, nuovo Francklin, alla ricerca del proprio passaggio nord; se fosse questione di lanciare una sffiga a chi fa il miglior disegno con dei procedimenti esclusivamente chimici, occorrerebbe onorare los cripolo. Ma il problema non può essere questo".

<sup>523</sup> *ivi*

ajoutant à l'épreuve des détails que l'impression lumineuse n'a pas donnés par elle-même, corrigeant le modelé, superposant enfin le travail du dessinateur à celui du photographe<sup>524</sup>.

In questa citazione abbiamo una prima definizione del ritocco e al contempo la motivazione profonda per cui gran parte dei fotografi lo rifiutava negli anni Cinquanta dell'Ottocento: la trasformazione del fotografo, in *dessinateur*. Ritoccare un'immagine significa *aggiungere dettagli che l'impressione luminosa non ha prodotto* (non migliorare materiale già esistente). Per Durieu l'arte è *l'insieme dei procedimenti attraverso cui l'uomo manifesta e risveglia nel cuore dei suoi simili il sentimento del bello*<sup>525</sup>; non importa quale procedimento l'uomo usa, se lo adopererà con arte, il *bello* si rivelerà<sup>526</sup>. Tuttavia, esistono delle condizioni ben precise che *individualizzano*<sup>527</sup> ogni singola branca dell'arte.

Ogni procedimento artistico ha una difficoltà che gli è propria, e il superamento di queste difficoltà è parte integrante dell'arte. L'arte non dipende soltanto dal risultato ottenuto, ma anche da come *l'esprit* ha spinto il creatore a darle origine<sup>528</sup>. L'alterazione di questo equilibrio tutto interno alle singole manifestazioni artistiche produce un effetto meccanico sgradevole, che distoglie l'interesse verso il prodotto.

Durieu decide di spiegare meglio la sua teoria con un esempio: supponete –esorta i lettori– di ascoltare un amabilissimo concerto e che quest'ultimo richieda, a un certo punto, l'intonazione di una nota a cui il cantante non riesce ad arrivare. Supponete ancora che il compositore, per ovviare alla difficoltà, ponga rimedio con l'ausilio di un clarinetto, il quale, se ben utilizzato, non si noterà a un primo ascolto. Tuttavia, immaginate ancora di andare per la seconda volta allo stesso concerto e di accorgervi, stavolta, dello stratagemma; d'improvviso il vostro

---

<sup>524</sup> “Io respingo il ritocco in maniera assoluta, e particolarmente il ritocco inteso come l'intendete voi, aggiungendo alla prova dei dettagli che l'impressione luminosa non ha dato autonomamente, correggendo il modello, sovrapponendo infine il lavoro del disegnatore a quello del fotografo” Durieu, E., “Sur la retouche des Épreuves photographiques”, *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1855, p. 298.

<sup>525</sup> *ivi*

<sup>526</sup> *ibid.*, p. 299

<sup>527</sup> *ivi*

<sup>528</sup> *ivi*

interesse per l'opera diminuirà: "là où l'on croyait goûter l'art du chanteur, on ne trouvait qu'un effet mécanique ; et cette note, rendue par la clarinette, n'avait plus aucun charme parce qu'elle n'offrait rien de cette difficulté vaincue qui aurait été un mérite dans la voix humaine<sup>529</sup>".

Queste considerazioni valgono anche per il ritocco fotografico. Un artista può decidere egualmente di manipolare un'immagine, tuttavia ciò esulterà dall'arte fotografica, non avrà nulla della tecnica fotografica, apparterrà a un altro dominio artistico<sup>530</sup>, quindi "appeler le pinceau, au secours de la photographie sous prétexte d'y introduire de l'art, c'est précisément exclure l'art photographique<sup>531</sup>". L'arte fotografica dovrà lavorare con gli strumenti che le sono propri<sup>532</sup> e dunque con "le travail de la lumière<sup>533</sup>".

Il fotografo deve essere consapevole dell'immagine che andrà a realizzare, e non dovrà ritoccare per rimediare a fenomeni inaspettati<sup>534</sup>; tutto ciò che gli occorre, il fotografo lo dovrà cercare nella completezza della sua arte, "sans appeler à son aide le secours d'un art étranger<sup>535</sup>".

Per Durieu, qualora la teoria del ritocco di Périer dovesse diffondersi tra i fotografi, l'arte ne risentirebbe molto negativamente perché i praticanti, piuttosto che sforzarsi di superare le difficoltà attraverso gli strumenti della loro arte, si servirebbero di altre arti, smettendo di coltivare questo nuovo linguaggio, pur così promettente<sup>536</sup>: "la retouche ne fera jamais la gloire de l'artiste<sup>537</sup>".

All'esposizione della *Société Française de Photographie* del 1856 fu bandito da regolamento qualsiasi tipo di ritocco: "Seront également exclues de l'Exposition toutes épreuves coloriées, et toute celle qui

---

<sup>529</sup> "Laddove avevamo pensato di assaporare l'arte del cantante, abbiamo trovato soltanto un effetto meccanico; e questa nota, resa attraverso il clarinetto, non aveva più alcun fascino perché essa non offre niente di questa difficoltà sconfitta il cui merito sarebbe stato della voce umana"; *Ivi*.

<sup>530</sup> *ibid.*, p. 300

<sup>531</sup> "chiamare il pennello in soccorso della fotografia con il pretesto d'introdurvi l'arte, significa precisamente escludere l'arte fotografica", *ibid.*, p. 301. Il corsivo è dell'autore.

<sup>532</sup> *ivi*

<sup>533</sup> "il lavoro della luce", *ivi*.

<sup>534</sup> *ibid.*, p. 302

<sup>535</sup> "Senza ricorrere all'ausilio di arte estranee", *ibid.*, p. 302

<sup>536</sup> *ibid.*, p. 303

<sup>537</sup> "Il ritocco non farà mai la gloria dell'artista", *ibid.*, p. 304.

présenteraient des retouches essentielles, de nature à modifier le travail photographique proprement dit, en y substituant un travail manuel”<sup>538</sup>.

La *Société* aveva assunto una politica molto rigida a questo riguardo, anche nel 1859 il ritocco era ancora categoricamente vietato<sup>539</sup>. Perfino all’Esposizione delle Arti Industriali di Bruxelles era bandito, o meglio, tollerato quando era usato per mascherare un piccolo difetto non desiderato; le immagini che lo integravano nell’opera, invece, furono escluse dal concorso. Ma la decisione non aveva incontrato il favore della *Société française de Photographie*: in una nota del *Bulletin de la Société française de Photographie* leggiamo, dopo un generale elogio della mostra, una critica alla politica adottata sul ritocco e il suggerimento, nell’eventualità di una prossima esposizione, di mantenere in due sale separate la fotografia e la *non fotografia*, al fine di preservare gli interessi di coloro che “s’efforcent d’obtenir des résultats complets sans avoir recours à des moyens étrangers aux procédés de notre art”<sup>540</sup>.

Del resto non è un caso che proprio la questione del ritocco diverrà determinante ai fini di una definizione dell’arte fotografica: Pittorialisti e FotoSecessionisti troveranno in essa il terreno di scontro più duro. Il problema fondamentale è il tipo di approccio che la teoria estetica assume nei confronti del mondo dell’arte. Le teorie di Francis Wey, Blanquart-Evrard e Gustave Le Gray erano centrate sull’esito artistico raggiunto con il prodotto finito, e da ciò nasceva il confronto con la pittura e i tentativi di emularla. Ma una fotografia non è un dipinto, è un’impressione luminosa. A fronte di esiti artistici talvolta simili, il procedimento attraverso cui vede la luce il prodotto è determinante nella valutazione della qualità di un prodotto. L’estetica fotografica e l’ingresso delle rappresentazioni fotografiche nel mondo dell’arte ci costringono a ripensare il mondo dell’arte e a ripensarlo a partire dalla *performance artistica*. Del resto, lo spettatore muta profondamente le sue aspettative e

---

<sup>538</sup> Art. 7° del regolamento dell’esposizione organizzata dalla *Société Française de Photographie* nell’anno 1856, tratto da *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1856, p. 295. “Saranno egualmente esclusi dall’Esposizione tutte le prove colorate, e tutte quelle che presenteranno dei ritocchi essenziali, tali da modificare il lavoro fotografico propriamente detto, sostituendolo con un lavoro manuale”.

<sup>539</sup> *Société française de Photographie*, “Reglement de l’Exposition de la Société française de Photographie”, *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1859, p. 27

<sup>540</sup> “si sforzano di ottenere dei risultati completi senza fare ricorso a mezzi estranei ai procedimenti della nostra arte”, *Société française de Photographie*, “Exposition des Arts Industriels a Bruxelles”, *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1857, p. 328

il suo atteggiamento sulla base del procedimento artistico a cui sa di assistere.

### **§2.4.3 Le côté psychologique de la photographie**

A questo proposito, a nostro parere, la prima teoria estetica, (ma forse è più opportuno parlare di *intuizione* estetica) a iscriversi in questa direzione e a riuscire è quella elaborata da Nadar nel 1856 per vincere una causa contro il fratello Adrien. Tenteremo in questa sede di sviluppare filosoficamente quella che riteniamo essere un'illuminazione, una folgorazione fondamentale alla comprensione della rappresentazione fotografica e del suo rapporto con la realtà.

Non ci dilungheremo in questa sede sulla controversia tra i due fratelli, ci soffermeremo semplicemente su quello che ci appare essere un concetto chiave per comprendere la creazione fotografica e il suo conseguente rapporto con la realtà. Nella citazione che segue, Nadar formula una prima distinzione tra un fotografo professionista e un fotografo artista:

la théorie photographique s'apprend en une heure; les premières notions de pratique en une journée. Voilà ce qui s'apprend, [...] et ce qui fait que tout le monde, sans aucune espèce d'exception, peut aspirer du jour au lendemain à se dire photographe, sans témérité.

Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous dire: c'est le sentiment de la lumière, c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés, c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire.

Ce qui s'apprend encore beaucoup moins, je vais vous le dire: c'est l'intelligence morale de votre sujet, c'est ce tact rapide qui vous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la

ressemblance intime. C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux.

Ce qui ne s'apprend pas non plus, c'est la probité dans le travail, c'est, dans un genre aussi délicat que le portrait, le zèle, la recherche, le travail infatigable à la poursuite persévérante acharnée du mieux; c'est, en un mot, l'honnêteté commerciale<sup>541</sup>.

Nadar, come vediamo, si mantiene sulla stessa linea dei precedenti teorizzatori, riprende da Francis Wey il concetto di *ressemblance* ma vi aggiunge l'aspetto *psicologico*. In questo senso, l'intuizione di Nadar è l'attribuzione di valore a una caratteristica sino ad allora trascurata del concetto di fotografia: la fotografia è *l'incontro* tra il modello e il fotografo e questo incontro è una *communion* tra i due che avviene attraverso un *tact rapide*.

*Tact* deriva dal latino 'tactus', esso indica il senso fisiologico del *tatto*, dunque quello, fra i cinque sensi, che ci permette di apprezzare gli stimoli meccanici che si esercitano sulla nostra pelle; ma, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo acquisisce un secondo significato<sup>542</sup>, che andò man mano ad arricchirsi nel XIX secolo. Osservare l'evoluzione di questo termine, ci sarà di grande aiuto per comprendere la profondità dell'intuizione di Nadar.

Ancora nella definizione di *tact* dell'*Encyclopédie*, curata dal medico e fisiologo Louis de Jancourt (1704 – 1779), il termine aveva una valenza prevalentemente fisiologica:

"le *tact*, le *toucher*, l'*attouchement*, comme on voudra le nommer, est le plus sûr de tous les sens; c'est lui qui

---

<sup>541</sup> "la teoria fotografica si apprende in un'ora; le prime nozioni di pratica in una giornata. Ecco cosa si impara, [...] ed è ciò che permette che tutti, senza alcuna specie d'eccezione, possono aspirare da un giorno all'altro a dirsi fotografo, senza temerità. Ciò che non si apprende, io vi dirò: è il sentimento della luce, l'apprezzamento artistico degli effetti prodotti dai giorni diversi e combinati, è l'applicazione di tale o talaltro effetto secondo la natura della fisionomia che l'artista dovrà riprodurre.

Ciò che s'apprende ancora molto meno, io vi dirò: è l'intelligenza morale del vostro soggetto, è quel tocco rapido che vi mette in comunione con il modello, voi lo fate considerare e volgere verso le sue abitudini, verso le sue idee, secondo il suo carattere, e [la fotografia] vi permette di dare, non banalmente o per caso, un'indifferente riproduzione plastica alla portata dell'ultimo servitore da laboratorio, ma la rassomiglianza più familiare e più favorevole, la rassomiglianza intima. È l'aspetto psicologico della fotografia, la parola non mi sembra troppo ambiziosa.

Ciò che non si apprende neanche, è la probità nel lavoro, che è, in un genere così delicato come il ritratto, lo zelo, la ricerca, il lavoro infaticabile verso un perseverante, fiero perseguimento del meglio; è, in una parola, l'onestà commerciale" (Nadar, 1856).

<sup>542</sup> Le Grand Robert 1992, s.v. "Tact"



rectifie tous les autres, dont les effets ne seroient souvent que des illusions, s'il ne venoit à leur secours; c'est en conséquence le dernier retranchement de l'incrédulité. Il ajoute à cette qualité avantageuse, celle d'être la sensation la plus générale. Nous pouvions bien ne voir ou n'entendre, que par une petite portion de notre corps; mais il nous falloit du sentiment dans toutes les parties pour n'être pas des automates, qu'on auroit demontés & détruits, sans que nous eussions pû nous en appercevoir; la nature y a pourvû, partout où se trouvent des nerfs & de la vie, on éprouve plus ou moins cette espece de sentiment<sup>543</sup>"

Il *tact* dell'*Encyclopédie* è la base della sensibilità, quest'ultima si affina poi diversamente negli altri organi di senso, ma ne è il principio comune, ed è estesa tanto agli organi interni quanto a quelli esterni poichè è presente in tutte le mucose (*solides nerveux animés de fluides*):

Tous les solides nerveux animés de fluides, ont cette sensation générale; mais les mamelons de la peau, ceux des doigts, par exemple, l'ont à un degré de perfection, qui ajoute au premier sentiment une sorte de discernement de la figure du corps touché. Les mamelons de la langue enchérissent encore sur ceux de la peau; ceux du nez sur ceux de la langue, & toujours suivant la finesse de la sensation<sup>544</sup>.

È interessante rilevare che, quando si riferisce al modo in cui gli stimoli esterni agiscono sugli organi di senso, Jancourt adopera sempre il termine *impression*; essa è il tipo di contatto attraverso cui riceviamo stimoli visivi, "le tissu du solide nerveux fait presque seul l'organe, comme dans la vûe; ces différences viennent, de ce que chaque organe est

---

<sup>543</sup> "Il tatto, il toccare, il toccarsi, come vogliamo chiamarlo, è il più sicuro di tutti i sensi ; è lui che rettifica tutti gli altri, di cui gli effetti sono di solito delle illusioni, se egli non venisse in nostro soccorso ; è di conseguenza l'ultima roccaforte dell'incrédulità. Egli aggiunge a questa qualità vantaggiosa, quella di essere la sensazione più generale. Noi possiamo vedere o sentire soltanto con una piccola porzione del nostro corpo; ma ci occorre la possibilità di sentire (du sentiment) in tutte le parti [del nostro corpo] per non essere degli automi, altrimenti ci smonteremmo e distruggeremmo, senza poterlo percepire; la natura vi ha provveduto, ovunque si trovano dei nervi e della vita, proviamo più o meno questa specie di sentimento" (p. 819).

<sup>544</sup> "Tutti i solidi nervosi animati di fluidi, hanno questa sensazione generale ; ma le protuberanze della pelle, quelle delle dita, per esempio, ce l'hanno a un grado di perfezione, che aggiunge al primo sentimento una sorta di discernimento della figura del corpo toccato. Le protuberanze della lingua rincarano la dose di quelle della pelle ; quelle del naso rincarano quelle della lingua, e tutte seguendo la finezza della sensazione".

proportionné à l'objet dont il reçoit l'impression<sup>545</sup>; ma anche stimoli gustativi, “Le goût avoit besoin de boutons nerveux, qui fussent spongieux e imbibés de la salive, pour délayer, fondre les principes des saveurs, e leur donner entrée dans leur tissure, afin d'y mieux faire leur impression<sup>546</sup>”. I capillari nervosi dell'epidermide si formano proprio con lo scopo di poter ricevere gli stimoli tramite impressione sulla pelle: “Les capillaires nerveux, après avoir concouru par leur entrelacement à la formation de la peau, se terminent à la surface externe; là se dépouillant de leur première paroi, ils forment une espèce de réseau, qu'on a nommé *corps réticulaire*. Ce réseau nerveux est déjà une machine sort propre à recevoir l'impression des objets<sup>547</sup>”. Anche il tatto, dunque, non sfugge a questa logica di funzionamento:

Les capillaires sanguins, que nous appelons *lymphatiques & huileux*, qui entrent dans le tissu de la peau, s'y distribuent à - peu - près comme les nerfs; leur entrelacement dans la peau forme le réseau vasculaire, leur épanouissement fait l'épiderme qui recouvre les mamelons, & qui leur est si nécessaire pour modérer l'impression des objets, & rendre par là cette impression plus distincte ; Nos houppes en petit sortent comme les cornes du limaçon en grand; ainsi, l'impression que les corps font sur les houppes de la peau, constitue le *tact*, qui consiste en ce que l'extrémité du doigt étant appliquée à l'objet qu'on veut toucher, les houppes présentent leur surface à cet objet, & le frottent doucement<sup>548</sup>.

---

<sup>545</sup> “Il tessuto del solido nervoso costituisce pressappoco autonomamente l'organo, come nella vista ; queste differenze derivano da ciò che ogni organo è proporzionato all'oggetto da cui riceve l'impressione”; *ibid.*, p. 819 – 820

<sup>546</sup> “Il gusto aveva bisogno di bottoni nervosi che fossero spugnosi e imbevuti di saliva, per diluire, fondere i principi dei sapori, e dar loro l'ingresso nel loro tessuto, al fine di impressionarli meglio”; *ibid.*, p. 820.

<sup>547</sup> “I capillari nervosi, dopo aver concorso al loro intreccio per la formazione della pelle, si arrestano alla superficie esterna ; là si spogliano della loro prima parete, formano una specie di reticolo, che abbiamo chiamato *corpo reticolare*. Questo reticolo nervoso è già una macchina sorta proprio a ricevere l'impressione degli oggetti”; *ivi*.

<sup>548</sup> “I capillari sanguigni, che noi chiamiamo *linfatici e oleosi*, che entrano nel tessuto della pelle, si distribuiscono pressappoco come i nervi ; l'intreccio nella pelle forma un reticolo vascolare, la loro ramificazione costituisce l'epidermide che ricopre le protuberanze, e che è loro necessaria per moderare l'impressione degli oggetti, e rendere in questo modo l'impressione più distinta ; Le nostre papille in piccolo escono come le corna di una chiocciola in grande ; così l'impressione che i corpi fanno sulle papille della pelle, costituisce il *tatto*, che consiste in ciò che l'estremità del dito essendo applicata all'oggetto che vogliamo toccare, le papille presentano la loro superficie a questo oggetto, e lo sfregano dolcemente”; *ivi*.

E quando uno stimolo tattile non riesce a raggiungere il soggetto, è perché c'è un disturbo nella trasmissione dell'impressione dall'esterno all'interno: il callo ad esempio crea una barriera che impedisce la trasmissione dell'impressione degli oggetti esteriori; il feto non riceverebbe tutte le influenze esterne perché fluttua nel liquido amniotico che attutisce i colpi pressori<sup>549</sup>.

Tuttavia Jancourt non manca di segnalare alcune connotazioni diverse del termine: ad esempio egli rimarca che nel caso degli insetti potrebbe essere l'unico organo di senso; più interessante ancora ci sembra poi il suo breve *excursus* sui miti e sulle credenze che legano a una sorta di *tocco magico* (indicato sempre con lo stesso termine, *tact*) con la guarigione di un malato<sup>550</sup>.

Forse proprio quest'ultima connotazione ha aperto la strada alla seconda accezione del termine, che *Le Grand Robert*<sup>551</sup> data nel 1769: "faculté de juger rapidement et avec plus ou moins de finesse sur de faibles indices"; che potrebbe legarsi all'accezione precedente proprio per la simultaneità e la precisione con cui si ottiene un effetto. Rousseau già nelle sue confessioni la usava in quest'ultimo senso<sup>552</sup>:

"Il faut, à travers tant de préjugés et de passions  
factices, savoir bien analyser le cœur humain pour y démêler  
les vrais sentiments de la nature. Il faut une délicatesse de  
tact, qui ne s'acquiert que dans la nature. Il faut une  
délicatesse de tact, qui ne d'acquiert que dans l'éducation du

---

<sup>549</sup> "Pourquoi le *tact* est - il détruit, lorsque l'épiderme s'épaissit, se durcit, devient calleuse, ou est deshonorée par des cicatrices, etc...? Par la raison que le *toucher* se fait mal quand on est ganté. Les cals font ici l'obstacle des gants: ce sont des lames, des couches, des feuillets de la peau, plusieurs sois appliqués les uns sur les autres par une violente compression, qui empêche l'impression des mamelons nerveux; et ces cals se ferment surtout dans les parties où la peau est épaisse, et serrée comme au creux de la main, ou à la plante des pieds. Le fœtus dans le sein de la mère pourroit sentir par la délicatesse de sa peau, toutes les impressions extérieures; mais comme il nage dans une liqueur, et que les liquides reçoivent et rompent l'action de toutes les causes qui peuvent occasionner des chocs; il ne peut être blessé que rarement, et seulement par des corps ou des efforts très - violents" ("Perché il tatto è distrutto, quando l'epidermide si appassisce, si indurisce, diviene calloso, o è rovinato da alcune cicatrici, etc...? Per la ragione per cui si *tocca* male quando si indossano i guanti. I calli fanno d'ostacolo come i guanti: sono delle lame, degli strati, dei foglietti di pelle, più volte applicati gli uni sugli altri con una violenta compressione, che impedisce l'impressione delle protuberanze nervose; e questi calli si fermano soprattutto nelle parti in cui la pelle è appassita, e chiusa come nell'incavo della mano, o nella pianta dei piedi. Il feto nel seno della madre può sentire per la delicatezza della sua pelle, tutte le impressioni esteriori; poiché fluttua in un liquido, e poiché i liquidi ricevono e rompono l'azione di tutte le cause che possono dar luogo a degli choc; può essere colpito raramente, e solo con dei corpi il cui effetto è molto violento", *ibid.*, p. 821 - 822)

<sup>550</sup> *ibid.*, p. 823

<sup>551</sup> *Le Grand Robert* 1992

<sup>552</sup> *ivi*

grand monde, pour sentir, si j'ose ainsi dire, les finesses du cœur dont et ouvrage est rempli<sup>553</sup>"

A partire poi dall'Ottocento, questa seconda accezione del termine *tact* assume un'altra sfumatura: "appréciation intuitive, spontanée et délicate, de ce qu'il convient de dire ou de faire dans les relations humaines<sup>554</sup>", che è il significato in cui Nadar adoperava questo termine.

L'atto di produzione di un'immagine fotografica si configura in questo senso come un *incontro*, una *relazione*, un'*interazione* tra il soggetto e il fotografo. Benché ogni immagine fotografica sia parziale, soggettiva, un'interpretazione non potrà mai sfuggire a ciò che la caratterizza intimamente: rappresenta una configurazione materiale che in qualche modo è esistita, anche se solo per un istante, una *pura contingenza* direbbe Barthes<sup>555</sup> (e peraltro il termine *contingenza* deriva dal latino *contingere*, un composto del verbo *tangere*, di cui appunto *tactus* è il participio passato). Pertanto, quando un fotografo vuole ritrarre una persona in un certo modo piuttosto che in un altro, cerca di indurla al sentimento che egli desidera ritrarre, così da creare *materialmente* la configurazione desiderata sul volto del modello. Non si tratta di *imitare*, idealizzandolo o meno, qualcosa che già esiste, ma di *creare la configurazione materiale* che ci interessa per rappresentare la nostra idea.

Come si è già spiegato, indipendentemente dalla bellezza del soggetto che l'artista riproduce, esiste per Jouffroy un *bello d'imitazione* che trova il suo ideale estetico nella convergenza tra l'apparenza del soggetto e la sua rappresentazione: il sentimento di piacevole ristoro viene generato in questo caso nel lettore dalla constatazione della somiglianza tra i due. A partire da questo assunto, Jouffroy trae alcune riflessioni: l'imitazione non esiste in natura; la percezione dell'imitazione avviene con un meccanismo cognitivo diverso da quello attivato nell'apprezzamento della bellezza.

---

<sup>553</sup> "Attraverso tanti pregiudizi e passioni fittizie, bisogna saper analizzare bene il cuore umano, per ritrovarvi i veri sentimenti della natura. È necessaria una delicatezza di tatto che si acquista solo nell'educazione del gran mondo, per sentire, oso dire così, le finesse di sentimento di cui quest'opera è piena" (Rousseau, J.-J., 1865: 485, trad. it. Cfr. Rousseau, J.-J., 1972:1058)

<sup>554</sup> *Le Grand Robert* 1992

<sup>555</sup> Barthes, R., 2003: 30

L'imitazione non esiste in natura perché in natura non c'è una *volontà* riproduttiva. La caratteristica più evidente che lega un'imitazione al suo oggetto è chiaramente la somiglianza. Tuttavia non è questa, per Jouffroy, la fonte del piacere che l'imitazione desta in noi: se così fosse proveremmo un immenso piacere a contemplare le pecore, le spighe di grano... tutte molto somiglianti tra loro. Il motivo per cui questa somiglianza non genera quello stesso piacere che invece destano in noi le rappresentazioni imitative molto veritiere è che in essa non è presente alcun atto di *volontà*. Le pecore si somigliano semplicemente perché le medesime cause hanno scatenato i medesimi effetti, senza la mediazione –lo ripetiamo– di alcun atto di *volontà*<sup>556</sup>. Al contrario, tra una spiga di grano e la sua immagine ritratta da un pittore, c'è la volontà imitativa del pittore: la somiglianza nasce in seguito al *progetto volontario* di crearla: “le dessein de produire la ressemblance est l'élément constitutif de l'imitation”<sup>557</sup>. Il piacere dunque che traiamo dalla constatazione della somiglianza è minimo, è la consapevolezza che l'artista abbia volontariamente cercato quella particolare costruzione rappresentativa a destare quello slancio emotivo che ci coglie positivamente nel contemplare le sue opere: “La perception de ce dessein nous révèle un fait; c'est que l'artiste n'a point produit naturellement la ressemblance. Il ne l'a produite que parce qu'il l'a voulu, et qu'il a été assez intelligent, assez adroit, assez habile pour la produire”<sup>558</sup>. Dunque a piacerci non è tanto la rappresentazione, ma l'atto cognitivo che vi sta dietro; se quest'atto non denota in alcun modo l'abilità dell'uomo, non proviamo piacere.

Per tale ragione, affinché l'imitazione ci provochi piacere, dobbiamo essere consapevoli che si tratti di un'imitazione: osservando la raffigurazione di una spiga di grano, richiameremo alla nostra memoria l'immagine che la nostra esperienza empirica ci ha –di essa– fornito. In questo senso l'imitazione, per essere apprezzata, ha bisogno del supporto della memoria.

---

<sup>556</sup> *ibid.*, p. 359

<sup>557</sup> “il proposito di produrre la somiglianza è l'elemento costitutivo dell'imitazione”; *ibid.*, p. 360

<sup>558</sup> “La percezione di questo proposito ci rivela un fatto; ovvero che l'artista ha prodotto naturalmente la somiglianza. L'ha prodotta perché l'ha voluto, ed è stato così intelligente, così abile, così capace da produrla”; *ivi*.

Quando si dice che l'arte costruisce illusioni, non si tiene conto del fatto che, benché numerose rappresentazioni artistiche tendano al realismo con tutte le risorse a loro disposizione, esse vengono comunque percepite come rappresentazioni. Vi sono del resto dei segnali che lo rendono chiaro al fruitore: nel caso della scultura ad esempio c'è il piedistallo, spesso le sculture vengono eseguite mantenendo il colore del loro materiale; il quadro è racchiuso nella cornice: tutto ci ricorda che ci troviamo di fronte a opere d'arte e non alla realtà. Il pericolo di confondere *arte* e *realtà* non sussiste; perfino gli autori di Diorama, l'illusione ottica per eccellenza, quella che tende al realismo più puro, non corrono questo pericolo e non hanno questo intento:

“si les artistes du Diorama nous dérobent tous ces avertissements ordinaires, ce n'est point pour nous tromper, mais simplement pour nous montrer jusqu'à quel point, avec un peu de toile et de couleur, ils peuvent imiter la réalité; où serait leur gloire et notre plaisir si nous ne faisons pas cette comparaison, et comment la ferions-nous, si nous étions trompés?<sup>559</sup>”

Non solo dunque l'illusione non è il prezzo da pagare all'imitazione, come spesso si conviene, ma i due concetti si configurano come del tutto incompatibili: l'illusione non può avvenire se siamo consapevoli di osservare un'imitazione e, viceversa, l'imitazione non può destare in noi il piacere d'imitazione se non abbiamo piena coscienza dell'avvenuta imitazione.

E dov'è la volontà in un procedimento meccanico come la fotografia? Senza l'atto di volontà non esiste imitazione, ma solo *replicazione*. Nel precedente capitolo abbiamo visto che i fotografi si resero sin da subito conto della possibilità di organizzare volontariamente i dati sensoriali; tuttavia la meccanicità del procedimento fotografico lascia un irritante margine di indeterminabilità nell'immagine: “Senza dubbio gli esempi del *Fiat Lux* o della fotografia d'arte restano equivoci, ma provano che non si respinge facilmente il

---

<sup>559</sup> “Se gli artisti del Diorama ci derubano di tutti gli avvertimenti ordinari, non è per confonderci, ma semplicemente per mostrarci fino a qual punto, con un po' di tela e di colore, essi possono imitare la realtà; dove finisce la loro gloria e il nostro piacere se non facciamo questo confronto, e come lo faremmo se fossimo ingannati?” (*ibid.*, p. 362).

sensibile nelle segrete del pensiero e che esso può trovarsi là, inaudito, a sollecitare sempre più in noi una forma di vertigine<sup>560</sup>.

Come abbiamo detto, per Jouffroy, la natura e l'arte ci colpiscono per l'invisibile che esprimono: "les objets expressifs de la nature et de l'art ne nous touchent qu'à cause de l'invisible ch'ils expriment<sup>561</sup>". Tuttavia, senza una forma è impossibile percepire l'invisibile<sup>562</sup>; perfino quando stiamo contemplando una rappresentazione poetica, essa sembra colpirci proprio grazie alla riproduzione delle realtà che descrive: "Comment les descriptions poétiques mêmes parviennent-elles à nous emouvoir? N'est-ce pas en provoquant chez nous la reproduction des réalités que la poésie décrit?"<sup>563</sup>.

La componente riproduttiva è, per Jouffroy, sempre connaturata alla creazione artistica perché l'invisibile, per potersi manifestare, ha in qualsiasi caso bisogno di una forma percepibile; in questa prospettiva il compito dell'artista è mostrare l'invisibile attraverso la forma: "L'artiste ne doit pas tant faire comprendre l'invisible que le montrer, et le montrer, c'est le revêtir de formes matérielles"<sup>564</sup>.

Da un punto di vista storico, secondo la ricostruzione di Jouffroy, gli artisti che hanno perseguito questo intento, lo hanno fatto assecondando due tendenze espressive (dietro ognuna delle quali sussiste una diversa poetica): l'idealizzazione e l'imitazione. L'idealizzazione tenterebbe di rappresentare l'idea, l'imitazione invece una sua manifestazione; per fare un esempio, la prima cercherebbe di raffigurare la passione, la seconda l'uomo appassionato. L'idealizzazione corre il rischio di radicarsi in un mondo del tutto astratto, con il risultato di rappresentare dei falsi ideali; l'imitazione invece, inseguendo dettagli inutili, non farebbe emergere con chiarezza l'oggetto della rappresentazione. Per contro, il vantaggio dell'idealizzazione consisterebbe nella chiarezza espressiva, quello dell'imitazione nell'aderenza al reale. In sintesi: "entre l'idéal et l'imitation minutieuse de la nature, il y a donc à garder un juste milieu.

---

<sup>560</sup> Saint Girons, B., 2003:38

<sup>561</sup> "gli oggetti espressivi della natura e dell'arte ci toccano a causa dell'invisibile che esprimono" (Jouffroy, T. S., 1843: 191)

<sup>562</sup> *ivi*

<sup>563</sup> "Le descrizioni poetiche come pervengono a muoverci? Non vi riescono provocando in noi la riproduzione delle realtà che la poesia descrive?" (*ivi*).

<sup>564</sup> "L'artista non deve tanto far comprendere l'invisibile, quanto mostrarlo, e mostrarlo significa rivestirlo di forme materiali" (*ivi*).

Guidé par son goût particulier, l'artiste ne doit ni trop imiter ni trop idéaliser”<sup>565</sup>. Benché dunque l'idealizzazione sia connaturata all'esperienza artistica, quest'ultima, per poter funzionare, per poter essere vera, per non correre il rischio di creare falsi idoli dovrà, a sua volta, legarsi alla concretezza generalmente perseguita dall'imitazione pedissequa. Come si deve orientare l'artista a tal riguardo? Con occhio critico nei riguardi della natura:

Si le signe naturel représente l'invisible de la manière la plus complète et la plus intelligible, il ne faut pas l'altérer ; il faut l'altérer, s'il est susceptible de perfectionnement ; en d'autres termes, si l'intelligence de l'homme est en cela supérieure aux œuvres de la nature, il faut que l'homme perfectionne la nature. Si au contraire, la nature est supérieure à l'intelligence de l'homme, l'intelligence de l'homme doit se prosterner et laisser la nature telle qu'elle est<sup>566</sup>.

Come abbiamo accennato al paragrafo precedente, l'invisibile può esprimersi attraverso due tipi di segni: naturali o convenzionali. Il linguaggio è un segno convenzionale. Dietro questa dicotomia si cela la differenza tra la letteratura e tutte le altre arti.

Apparentemente, infatti, la letteratura sembrerebbe sfuggire all'idea che la rappresentazione dell'invisibile debba necessariamente essere veicolata da una forma. Tuttavia, la natura convenzionale del segno letterario non impedisce, secondo Jouffroy, a quest'arte intellettualizzata di influire sulla sensibilità del lettore: “quand elle [la letteratura] éveille les souvenirs sensibles, quand elle évoque les images des objets sensibles dans l'imagination, l'image, rappelant l'objet, produit le même effet que l'objet sur la sensibilité, c'est-à-dire l'émotion

---

<sup>565</sup> “Tra l'idealizzazione e l'imitazione minuziosa della natura, occorre dunque mantenere una giusta via di mezzo. Guidato dal proprio gusto particolare, l'artista non deve né troppo imitare né troppo idealizzare”; *ibid.*, p. 220. Il concetto, che qui abbiamo brevemente sintetizzato, è articolato dall'autore dettagliatamente alle pp. 193 – 223)

<sup>566</sup> “Se il segno naturale rappresenta l'invisibile nella maniera più completa e intellegibile, non bisogna alterarla; occorre alterarla se esso è suscettibile di un perfezionamento; in altri termini, se l'intelligenza dell'uomo è in questo superiore alle opere della natura, occorre che l'uomo perfezioni la natura. Se, al contrario, la natura è superiore all'intelligenza dell'uomo, l'intelligenza dell'uomo deve prosternarsi e lasciare la natura tal qual è” (*ibid.*, p. 232).



esthétique<sup>567</sup>". Per destare un'emozione estetica occorre rievocarne nel fruitore il ricordo sensibile; esso, a sua volta, desterà nel soggetto la stessa sensazione provata durante l'atto percettivo. Per Jouffroy, l'emozione estetica è in ogni caso legata a una forma reale; solo che nel caso della letteratura la rappresentazione deve prima essere mediata dall'immaginazione e dalla memoria.

Jouffroy pone alla base della percezione estetica il sentimento della *simpatia*, che descrive in questo modo:

A l'aspect de la figure qui exprime la colère ou l'amour, le spectateur subit les premiers mouvements de la colère ou l'amour, se livre aux commencements de ces passions, prend la disposition de reproduire en soi l'un ou l'autre de ces états. Or, la disposition à reproduire ou à répéter en soi ces états de la nature vivante, de l'âme humaine que les objets extérieurs manifestent, cette disposition, c'est la sympathie; et ressentir l'effet de la sympathie, reproduire, répéter, imiter en soi l'état extérieurement manifeste de la nature vivante, c'est ressentir l'effet esthétique fondamental que l'expression produit sur le spectateur; c'est éprouver ce sentiment<sup>568</sup>".

Percepire una sensazione estetica significa ripetere dentro di sé i gesti che esteriormente la denotano; significa mimeticamente ripercorrere quegli atteggiamenti corporei grazie a cui abbiamo riconosciuto l'oggetto della rappresentazione: "l'état intellectuel, physique, moral ou sensible, dans lequel se trouve l'âme quel es objets extérieurs expriment par certaines apparences, se répète, se reproduit en nous<sup>569</sup>". Questo meccanismo di simulazione incarnata è alla base della comprensione e della sintonia tra soggetti diversi e genera contagio empatico: "apercevons-nous sur le front élevé d'un homme le triomphe de l'intelligence, notre front se relève aussi, notre intelligence triomphe".

---

<sup>567</sup> "Quando essa risveglia i ricordi sensibili, quando evoca le immagini degli oggetti sensibili nell'immaginazione, l'immagine, ricordando l'oggetto, produce lo stesso effetto dell'oggetto sulla sensibilità, ovvero l'emozione estetica" (*ibid.*, p. 227)

<sup>568</sup> "Di fronte una figura che esprime la collera o l'amore, lo spettatore subisce i primi movimenti della collera o dell'amore, si lascia coinvolgere dall'inizio di queste passioni, assume la disposizione di riprodurre in sé l'uno o l'altro di questi stati. Ora, la disposizione a riprodurre o a ripetere in sé questi stati della natura vivente o dell'anima umana che gli oggetti esteriori manifestano, questa disposizione è la simpatia; e risentire l'effetto estetico fondamentale che l'espressione produce sullo spettatore, significa provare questo sentimento" (*ibid.*, p. 256).

<sup>569</sup> "lo stato intellettuale, fisico, morale o sensibile in cui si trova l'anima che gli oggetti esteriori esprimono attraverso certe apparenze, si ripete, si riproduce in noi" (*ibid.*, p. 258)

Apercevons-nous sur le front abaissé d'un homme la langueur de l'intelligence, notre front s'abaisse aussi, notre intelligence languit<sup>570</sup>".

Il contagio empatico tra chi manifesta una sensazione nei suoi atteggiamenti e chi la comprende avviene tuttavia in modo tale da mantenere sempre l'individualità emotiva del fruitore; egli infatti, sperimenterà la sensazione in questione con più tenue intensità. In questa differenza quantitativa consiste la differenza tra *sentimento personale* e *sentimento simpatico*: "le sentiment sympathique est donc plus doux que le sentiment personnel; telle est la différence qui les sépare<sup>571</sup>". Questa differenza permette poi al soggetto contagiato di rispondere adeguatamente all'emozione, poiché non sempre il soggetto contagiato vorrà rispondere con lo stesso sentimento ricevuto.

Questo meccanismo si attiva sia con gli oggetti della natura sia con quelli artistici<sup>572</sup> e può essere influenzato negativamente da memoria o curiosità poiché queste possono in qualche modo distrarre il soggetto distogliendolo dalla *simpatizzazione*<sup>573</sup>.

Questo concetto, ma in particolare tutta la filosofia di Jouffroy, ha il merito di porre in evidenza il carattere fluido delle relazioni che si instaurano tra il soggetto pensante e l'ambiente circostante (nell'ambiente naturalmente includiamo anche gli altri individui). Riportando questo principio all'ambito della rappresentazione fotografica non corrisponderebbe che a ogni emozione o espressione o attitudine dell'*altro*, il fotografo o il soggetto rispondano rispecchiando la stessa emozione, ma che, ad una prima comprensione *simpatica*, succederà certamente una risposta; e questa risposta, il buon fotografo è in grado di ottenerla, forse di *crearla*. Osserviamo ad esempio la celebre foto di Diane Arbus intitolata *Bambino con una granata giocattolo in mano*. Per ottenere questo scatto la fotografa racconta di aver istigato il bambino fino a ottenerne questa reazione. In essa il termine *tact* recupera pienamente tutti e tre i suoi significati:

---

<sup>570</sup> "percepriamo sulla fronte sollevata di un uomo il trionfo dell'intelligenza, anche la nostra fronte allora si solleva, la nostra intelligenza trionfa. Percepriamo sulla fronte abbassata di un uomo il languire dell'intelligenza, la nostra fronte si abbassa pure, la nostra intelligenza langue" (*ivi*).

<sup>571</sup> "il sentimento simpatico è dunque più dolce del sentimento personale; questa è la differenza che li separa" (*ibid.*, p. 169)

<sup>572</sup> *ibid.*, p. 264

<sup>573</sup> *ibid.*, p. 265

I. il fotografo *esperisce* il soggetto attraverso la vista, ma una vista *in praesentia*, una vista interattiva, una vista che è l'estensione della facoltà tattile descritta da Jancourt come facoltà sensuale estesa a tutta il corpo, come base di tutta la sensibilità umana;

II. il fotografo artista ha un *tact* che è una vista *sensibile* a ogni minimo indizio utile a comprendere la psicologia del modello;

III. e infine un *tact* che diviene la capacità di comprendere cosa dover dire o fare per ottenere dal modello *materialmente* ciò che si desidera.

Ripensata alla luce delle relazioni tra soggetto e ambiente, la creazione fotografica ci appare coinvolta in un gioco di specchi che la caratterizza rispetto a qualsiasi altra specifica forma di rappresentazione. Questa rappresentazione fotografica non può prescindere da un coinvolgimento materiale, fisico dell'autore. Per quanto una fotografia possa essere parziale, soggettiva, personale essa raffigura sempre e comunque una configurazione materiale che, anche solo per un istante, è esistita. In questo senso, quella singolare associazione che Barthes<sup>574</sup> aveva proposto tra fotografia e teatro contrapponendola a quella, più comune, tra fotografia e pittura, rivela tutto il suo valore, a patto però di considerarla in funzione di un parametro diverso: fotografia e teatro sembrano trovare in questa prospettiva una comune matrice non –come proponeva Barthes<sup>575</sup>– nella morte, ma nella vita, nell'esperienza vissuta, nell'esperienza dell'artista; un'esperienza non solo condivisa con il soggetto, ma creata con la sua partecipazione; una partecipazione in cui l'autore non è tanto colui che scatta, quanto colui che gestisce il tipo di partecipazione e il grado di attività che gli attori (lui e il soggetto) avranno nella creazione dell'immagine.

---

<sup>574</sup> "Tuttavia (mi pare) non è attraverso la Pittura che la Fotografia perviene all'arte, bensì attraverso il Teatro" (Barthes, R., 2003:32)

<sup>575</sup> "ma se la Fotografia mi pare più vicina al Teatro, è attraverso un singolare *relais* (può darsi che io sia il solo a vederlo): la Morte. Sappiamo qual è il rapporto originale che lega il teatro al culto dei Morti: i primi attori si distaccavano dalla comunità interpretando la parte dei Morti: truccarsi significava designarsi come un corpo vivo e morto al tempo stesso: busto imbiancato del teatro totemico, uomo dal volto dipinto del teatro cinese, trucco a base di pasta di riso del Katha Kali indiano, maschera del teatro Nô giapponese. Ora, è appunto questo stesso rapporto che io ritrovo nella Foto; per quanto viva ci si sforzi d'immaginarla (e questa smania di «rendere vivo» non può essere che la negazione mitica di un'ansia di morte), la Foto è come un teatro primitivo, come un Quadro Vivente: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti" *ibid.*, pp. 32 – 33.

L'autore di una fotografia è colui che decide quanto e come influire sulla scena ritratta.

Con questo non vogliamo dissolvere il legame tra fotografia e morte intuito da Barthes, ribadito continuamente negli scritti sulla fotografia e storicamente supportato dalla diffusione di pratiche come quelle di fotografare i morti o di tentare di fotografare i presunti fantasmi. La nostra prospettiva serve anzi a definirlo con un po' più di chiarezza: questo legame tra la fotografia e la morte si instaura, a nostro parere, come contrapposizione tra il movimento della creazione fotografica e la stasi dell'esito rappresentativo. Del resto, Barthes introduce il legame tra la fotografia e la morte in un contesto in cui si riflette sulla *rappresentazione* fotografica; non sul processo che ha visto questa rappresentazione prendere luce. Questo accostamento tra la fotografia e la morte si trasforma, per contrapposizione, in un accostamento tra fotografia ed esperienza vissuta, se pensiamo ad un'estetica fotografica costruita non sulla fruizione dell'immagine, sulla rappresentazione fotografica, ma sulla *creazione* fotografica. E infatti, nel triangolo tra autore, soggetto e spettatore, quella di autore è l'unica prospettiva a cui Barthes aprioristicamente rinuncia<sup>576</sup>.

Del resto, come si apprende dalla sua straordinaria raccolta di saggi di Nadar *Quando ero fotografo*<sup>577</sup>, per Nadar la fotografia non era solo uno strumento per la *rappresentazione*, la volontà di rappresentazione lo trascinava nelle situazioni più insolite: spendeva tutti i suoi guadagni per organizzare spedizioni in mongolfiera allo scopo di realizzare fotografie aeree; in *Parigi sotterranea* racconta il suo entusiasmante e -in certi istanti- spaventoso viaggio nel sottosuolo di Parigi allo scopo di fotografare le catacombe. In questa fotografia è che le emozioni dell'artista non sono create solo mediante astrazione, sono *incarnate* nell'artista; anzi, la spingono a vivere delle esperienze *per* creare nuove rappresentazioni. La fotografia può muovere per immaginazione, ma per avere luogo ha sempre bisogno di un incontro tangibile con la materia, con la realtà fenomenica.

Non è possibile fotografare la sofferenza senza esserne, anche per un solo attimo, contagiati; non è possibile immortalare un soggetto con

---

<sup>576</sup> cfr. Barthes, R., 2003:11 - 12

<sup>577</sup> Nadar 2010

cui non siamo entrati simpaticamente in contatto, almeno per un brevissimo istante. In questo gioco di specchi, per questo stesso brevissimo istante, anche lo spettatore, sarà *impressionato*, quasi costretto a rivivere questa sensazione. *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*, diceva l'antico lettore al poeta: «se vuoi che io pianga, tu stesso devi anzitutto provare sofferenza». Il vecchio monito dell'*Ars poetica* di Orazio<sup>578</sup> mantiene intatta la sua forza teorica.

Non è mancato chi da quando la tecnologia si è digitalizzata le ha attribuito un ruolo demiurgico in cui l'atto di creazione fotografica sembri, sulle prime, prescindere dall'esistenza della configurazione materiale rappresentata in foto. A titolo esemplificativo, si potrebbe citare l'*Herbarium*<sup>579</sup> di Joan Fontcuberta, in cui l'artista crea, attraverso la fotografia, una flora immaginaria ma del tutto credibile, allo scopo di dimostrare la fallacia della rappresentazione fotografica. Tuttavia, non è la tecnologia a creare l'uomo, è l'uomo a creare la tecnologia e i linguaggi tramite questa parlati. E se è vero che la proliferazione di immagini fotografiche, moltiplicando da un lato le prospettive, ha forse dall'altro portato alla costruzione di nuovi linguaggi pittorici troppo astratti, è altrettanto vero che la proliferazione di immagini non troppo *astratte* e non troppo *realistiche*, come sosteneva Jouffroy, è il vantaggio immenso con cui essa controbilancia l'uso negativo che pochi ne potrebbero fare.

---

<sup>578</sup> v.102

<sup>579</sup> Fontcuberta, J., 1984

## Capitolo 3

### Le ragioni dei nuovi modelli della rappresentazione visiva

#### §3.1. Pragmatismo cousiniano e impressione luminosa come forma di rappresentazione

La rappresentazione visiva riflette e al contempo influenza il pensiero della società che la crea. Nel precedente capitolo abbiamo visto i cambiamenti che l'ambito estetico-visivo subiva nel trasferirsi da una produzione fondata sulla traccia ricreata manualmente dal pittore a un'impronta registrata tramite supporto fotosensibile.

Ancora nel precedente capitolo abbiamo visto che il contesto storico in cui la fotografia si diffonde si caratterizza per un logorio sociale un ventennio di crisi dei valori, di scontri durissimi; si trattava di un momento in cui l'emergere di nuove classi sociali, generava nuovi bisogni simbolici.

Abbiamo aperto questa tesi chiedendoci, con Barthes, di cosa la fotografia fosse stata *l'avvento*. Attraverso i dibattiti del periodo abbiamo osservato, da un lato, l'entusiasmo per uno strumento che sembrava sulle prime esaudire il sogno della *rappresentazione oggettiva* e della *esatta riproducibilità*, e dall'altro l'emergere, quasi immediato, della disillusione da questa idea da parte degli artisti più attenti, come ad esempio Nadar, che con le sue esperienze pionieristiche induceva ad un'analisi sempre critica della rappresentazione estetica.

Tra la ricerca di certezza e la necessità delle nuove classi sociali di trovare una loro rappresentazione, la fotografia si diffonde, partendo dall'Europa, in tutto il mondo. Sulle caratteristiche funzionali di questa nuova tecnologia sono stati spesi fiumi d'inchiostro: la fotografia è riproducibile; più economica delle altre forme di rappresentazione; in un senso tutto suo, precisa; non richiede lunghi anni di preparazione professionale per dare i primi risultati soddisfacenti (a un livello non professionistico). Anche se talvolta le rappresentazioni pittoriche e quelle

fotografiche sembrano apparentemente somigliarsi al punto che tutt'oggi non è sempre facile distinguere un dipinto da una fotografia, la loro creazione investe, da parte dell'autore, due *performances* completamente differenti e che ne coinvolgono differenzialmente il corpo: nel primo caso il pittore *traccia* il dipinto; nel secondo il fotografo *imprime* l'immagine.

In ambito scientifico è facile intuire i motivi della diffusione dell'immagine fotografica, tuttavia, essa si diffuse anche in ambito artistico e fu favorita –come abbiamo visto ripercorrendo la storia delle esposizioni museali- dalla corte di Napoleone III. In *Arte e fotografia*, Heinrich Schwarz si chiede in che modo il ritorno a un paradigma più scientifico e incentrato principalmente sul modello classico abbia condotto, nel XIX secolo, allo *storicismo* e al *realismo*:

“abbiamo ormai compreso il motivo per cui un nuovo e più scientifico orientamento culturale, basato sullo studio dell'antichità e chiamato classicismo, subentra all'arte barocca e alle sue propensioni metafisiche; ma il percorso che da qui conduce allo *storicismo* e al *realismo* del secolo successivo è ancora piuttosto oscuro<sup>580</sup>”

In questo capitolo, tenteremo di mostrare che la forma compiutamente razionalistica che Cousin diede al suo trattato, anche se sembra –sulle prime- ispirarsi alla filosofia platonica, in realtà, si rifà per certi aspetti a un platonismo continuamente rimacerato dalla storia, in cui moltissime sfumature concettuali, essenziali nella lingua greca, sono andate perdute nelle traduzioni in lingua neo-latina e nelle varie reinterpretazioni storiche.

Abbiamo visto che l'esigenza sociale più forte a cui la filosofia e l'arte tentavano di provvedere in quegli anni di duri scontri politici era la ricerca sostanziale di valori ampiamente condivisibili dai nuovi e dai vecchi gruppi sociali. Ma intendiamo mostrare che Cousin, contrariamente a quanto avveniva nella filosofia platonica, cercava un'autorità (quell'autorità che la cristianità aveva perso) che facesse da garante per le sue asserzioni e che, in questo senso, sostituisse la dialettica. Forse questa nuova esigenza di cercare una *dimostrazione* più

---

<sup>580</sup> Schwarz, H., 1992:7

che un convincimento dialettico è da legarsi all'accentramento dei poteri che, con l'aumentare della popolazione, impediva *di fatto* che la trasmissione di valori culturali avvenisse sempre direttamente dalla fonte: ovvero da colui che aveva pensato la filosofia proposta e dunque tutte le sue implicazioni sociali. E del resto, non va mai dimenticato che Platone bandì gli imitatori dalla sua Repubblica proprio in virtù della loro ignoranza sull'oggetto della rappresentazione e la critica alla scrittura moveva proprio da perplessità dello stesso genere.

In questa prospettiva, tanto la pretesa *scienza* di Cousin, quanto la *fotografia* costituivano due diverse soluzioni a un medesimo problema: la ricerca di una fonte attendibile se posta al vaglio critico su cui costruire quell'accordo sociale dei valori in un caso, delle rappresentazioni visive nell'altro, necessario al mantenimento della pace sociale. Come denunciò Nadar, soprattutto nel primo ventennio d'uso della fotografia, essa appariva *testimonianza* più attendibile ancora della garanzia umana; al contempo Cousin si rifaceva a un concetto ufficialmente razionalistico e praticamente dogmatico di *scienza* per legittimare e investire di autorità il suo ricorso alla *conscience*.

### **§3.2 La distinzione cousiniana tra bello e utile come apparente tentativo di respingere la dialettica del progresso**

Abbiamo visto al primo capitolo come, da un lato, Arago avesse favorito la diffusione di questa nuova tecnologia iscrivendola in una dialettica del progresso, non solo scientifico, ma anche artistico. Questa dialettica del progresso artistico, tuttavia, prevedeva l'uso della *tecnica* fotografica, non –come invece aveva sostenuto Delaorche– il raggiungimento autonomo delle finalità artistiche attraverso il procedimento meccanico.

Considerando la fotografia una *téchne*, Arago poteva tutto sommato iscrivere la categoria delle macchine che *facilitano la vita* senza incontrare troppi ostacoli concettuali: grazie a questa tecnica di foto-impressione era possibile collezionare studi dei soggetti al fine di facilitare il lavoro dell'artista; quest'ultimo avrebbe ottimizzato i tempi e



le forze per concentrarsi sul manufatto finale. Tuttavia, come si evince dalle censure che Arago ha effettuato sulla nota di Delaroche, egli non intendeva affatto sostenere che la fotografia avrebbe *soddisfatto tutte le esigenze del mondo artistico*. La rappresentazione offerta dal dagherrotipo era, infatti, sin troppo esauriente, mostrava una sovrabbondanza di dettagli che spesso non permettevano all'artista di *rappresentare* il suo soggetto. Egli poteva solo *registrarlo*. In conseguenza di ciò, questa macchina magica non avrebbe in alcun modo potuto contribuire a quello che nell'Ottocento si chiamava *progresso nelle arti*. Del pari, l'artista non avrebbe in alcun modo potuto orientare attraverso il *lógos* la sua produzione, tanto più che – in un procedimento in cui peraltro *la natura rappresentava se stessa* – il *trompe l'œil* realistico avrebbe dato allo spettatore la sensazione di trovarsi di fronte alla realtà, trasformando così l'opera d'arte in un oggetto della mistificazione politica o religiosa, una falsa testimonianza di trionfo.

Tuttavia, con il passaggio dal dagherrotipo al calotipo, le possibilità espressive del mezzo andavano sempre più ampliandosi e il dibattito sulle potenzialità artistiche della fotografia, come abbiamo visto, iniziò ad avviarsi. L'immagine fotografica, man mano che le tecnologie permettevano una maggiore flessibilità espressiva, sembrava avvicinarsi sempre di più non tanto alla *realtà* che vi si imprimeva, quanto al *pensiero umano*, eliminando quella sovrabbondanza di dettagli tipica invece dell'immagine dagherrotipica. L'initelligenza del processo dagherrotipico che meccanicamente registrava tutto, nell'evolversi della tecnologia dava sempre più spazio all'ergonomia cognitiva dello strumento, scoprendo man mano il mondo del colore e quello del movimento, consentendo una sempre maggiore riduzione della profondità di campo e sviluppando progressivamente la possibilità di operare sul prodotto quel *labor limae* tipico delle produzioni artistiche più fortunate.

Tanto Cousin quanto Jouffroy distinguevano nettamente il bello (fine ultimo della produzione artistica) dall'utile.

Abbiamo visto che per Cousin l'arte era la *rirproduzione libera della bellezza*. Il bello non è in alcun modo equiparabile all'Utile: Cousin parla di questa distinzione nella settima lezione del suo trattato, giudicando

“bien grossière<sup>581</sup>” la teoria che vede coincidere il bello con “ce qui plaît aux sens<sup>582</sup>”. In questa prospettiva, il sensualismo che invece lega il piacevole all’utile è –benché sempre fuorivante- un po’ più accorto: “un sensualisme un peu plus savant met utile à la place de l’agréable, c’est-à-dire change la forme du même principe. Le beau n’est plus l’objet qui nous procure dans le moment présent une sensation agréable mais fugitive, c’est l’objet qui peut nous procurer souvent cette même sensation ou d’autres semblables<sup>583</sup>”. Cousin si serve del criterio dell’evidenza cartesiana per sostenere la sua tesi:

“Il ne faut pas un grand effort d’observation ni de raisonnement pour se convaincre que l’utilité n’a rien à voir avec la beauté. Ce qui est utile n’est pas toujours beau, ce qui est beau n’est pas toujours utile, et ce qui est à la fois utile et beau est beau par un autre endroit que son utilité. Voyez un levier, une poulie: assurément rien de plus utile<sup>584</sup>”.

Jouffroy sviluppò questa distinzione in maniera più dettagliata, elaborando le tesi del suo maestro. Di qui la necessità di esaminare il suo trattato per approfondire i caratteri formali di questa distinzione.

Come abbiamo visto al capitolo precedente, per Jouffroy il piacere era provocato alternativamente da tre tipi di oggetti: noi stessi, ciò che ci è utile e ciò che ha una natura analoga alla nostra.

Nelle sue *Lectures on the Fine Arts*, Reid presupponeva vari tipi di bellezza e ne derivava una definizione ricca di sfumature concettuali, tra le quali va segnalata quella relativa alla *fitness*:

Every thing that is best fitted for the purpose which [was] intended is most beautiful. We might illustrate this from the different machines: one balance is more beautiful than another if it answers the end better. It is the same thing

---

<sup>581</sup> “una teoria molto grossolana” (Cousin, V., 1854:156)

<sup>582</sup> “ciò che piace ai sensi” (*ivi*)

<sup>583</sup> “un sensualismo un po’ più sapiente pone l’utile al posto del piacevole, ovvero cambia la forma dello stesso principio. Il bello non è più l’oggetto che ci procura sul momento presente una sensazione piacevole ma fugitiva, è l’oggetto che può procurarci spesso la stessa sensazione o altre simili” (*ivi*)

<sup>584</sup> “non occorre un grande sforzo di osservazione né di ragionamento per convincersi che l’utilità non abbia nulla a che vedere con la bellezza. Ciò che è utile non è sempre bello, ciò che è bello non è sempre utile, e ciò che è al contempo utile e bello è bello per una ragione diversa dalla sua utilità. Considerate una leva, una carrucola: certamente nulla di più utile” (*ivi*)

with regard to all the different machines: the end and the means by which it is attained have an effect on our ideas concerning beauty<sup>585</sup>.

Come vedremo, Jouffroy assumerà, nella sua trattazione, anche il concetto di adeguatezza, ma gli conferirà un ruolo diverso e, soprattutto, prenderà – come Cousin – le distanze dalla convergenza tra *bello* e *utile*, in cui Reid scivola poco dopo parlando della bellezza dei teoremi e rifacendosi in parte alle teorie di Francis Hutcheson (1694-1746):

it is the most beautiful from the end of facilitating our knowledge, and the more generally useful it is, consequently the more beautiful. [...] that proposition which most facilitates our knowledge and comprehends it under little is the most beautiful. The more general any truth is, it is the more useful. Hence it derives its excellence and hence arises its beauty<sup>586</sup>.

Il nodo concettuale decisivo, individuato da Cousin e da Jouffroy (che ne fa il fondamento della propria estetica), è appunto la necessità di non confondere *useful* e *excellence* (o meglio: *beauty*).

Nel XIX secolo l'arte assumeva un importantissimo ruolo politico. Una rappresentazione può essere creata in maniera disinteressata o per un fine ben preciso. Il fruitore può non cogliervi alcun particolare significato o può leggersi un preciso messaggio. Questo messaggio, a sua volta, può muoversi nella direzione della ricerca del vero o del bene, ma è

---

<sup>585</sup> "Le cose più funzionali agli scopi per i quali vennero create sono le più belle. Ne danno prova i diversi tipi di macchina: una bilancia è più bella di un'altra se svolge meglio la propria funzione. Lo stesso vale per tutte le altre macchine: il fine e i mezzi attraverso i quali esso è ottenuto influenzano le nostre idee riguardo al bello" (Reid, Th., 2008:84 – 85, la traduzione è a cura di Andrea Gatti). Il traduttore italiano parla di *funzionalità*: va tuttavia osservato che la *fitness* rientra nella tradizione di quell'estetica della *convenienza* discesa dall'antica idea di *prépon* (in lat. *decorum, decus*) ovvero di «appropriatezza». Riscontrabile già in Omero (come esigenza di costruire un testo *katà kósmos* e *katà moîran*, secondo un determinato ordine e secondo una determinata circostanza), la nozione di *prépon*-appropriatezza ebbe una pertinenza tanto retorica quanto estetica e trovò la sua più compiuta teorizzazione nel pensiero stoico (e in uno dei suoi massimi divulgatori latini: Cicerone). Se però si volesse mantenere il tratto della funzionalità si potrebbe parlare di «adeguatezza funzionale».

<sup>586</sup> "è il più bello perché realizza il fine di facilitare la conoscenza, e quanto più estesa è la sua utilità, tanto più è bello. È questa una prova che la bellezza è vera eccellenza. [...] quella proposizione che maggiormente agevola la nostra conoscenza e la compendia in brevi formule è la più bella. Quanto più generale è una verità, tanto più è utile. Da qui la sua eccellenza, da qui la sua bellezza" (*ivi*).

certo che quando esso assume una bella forma raggiunge più facilmente il suo scopo.

Dopo aver distinto nettamente il *bello* dall'*utile*, Jouffroy riuscì anche a recuperare la nozione di *appropriata* annoverandola tra le caratteristiche belle non necessarie e non sufficienti al Bello, sostituendo il termine con l'espressione *ordine e proporzione*. Spenderemo qualche parola sul recupero di questa nozione e torneremo poi alla scissione tra *bello* e *utile*.

La definizione di *ordine e proporzione* a cui, dopo un lungo ragionamento, Jouffroy approda è un aggiornamento dell'antica estetica della *symmetria*: "car l'ordre et la proportion, d'après les dernières définitions, c'est la convenance des moyens à la fin, la correspondance de ce qu'on est à ce qu'on doit être<sup>587</sup>". La differenza tra un oggetto *ordinato e proporzionato* e un oggetto *utile* è che il primo è opportunamente costruito per raggiungere il suo fine; il secondo, invece, serve all'uomo a raggiungere un suo obiettivo. Il primo dunque ha il fine ultimo in se stesso, l'oggetto utile invece ha come suo scopo il soddisfacimento di un bisogno umano<sup>588</sup>.

Nessuna delle due accezioni va confusa con la nozione di *bello*: un maiale, ad esempio, che sia perfettamente proporzionato in tutte le sue parti e in perfetta salute non è, per tali ragioni, bello; allo stesso modo non sempre un oggetto sproorzionato è brutto<sup>589</sup>. Questa distinzione tra *utile* e *appropriato al fine* servirà poi a Jouffroy per proclamare non la semplice scissione tra *utile* e *bello*, ma addirittura la loro incompatibilità; incompatibilità che invece non sussisterà tra *bello* e *appropriato al fine*.

A nostro parere, il recupero della nozione di *funzionalità* è un grande merito di Jouffroy: tuttavia anche in questo caso possiamo rintracciare alcuni predecessori (approfondiremo in seguito l'argomento<sup>590</sup>).

A suggerirci l'incompatibilità concettuale di *bellezza* e *utilità* sono, per Jouffroy, numerose evidenze: innanzitutto, se l'egoismo – che, come abbiamo visto, è il principio di piacere che sta all'origine dell'amore per le

---

<sup>587</sup> "perché l'ordine e la proporzione, secondo le ultime definizioni, sono la convenienza dei mezzi al fine, la corrispondenza di ciò che è con ciò che deve essere" (Jouffroy, Th. S., 1843:67)

<sup>588</sup> Jouffroy, Th. S. 1843:67

<sup>589</sup> *ibid.*, pp. 66-67

<sup>590</sup> §3.4

cose utili – fosse anche il principio sulla base del quale giudicare la *bellezza*, ciascuno di noi dovrebbe, in cuor suo, personificare il bello assoluto. Se invece l'utilità fosse il principio della *bellezza*, ne deriverebbe che le cose più utili dovrebbero anche essere le più belle e viceversa; che le cose nocive dovrebbero essere brutte e quelle brutte nocive; che una cosa smetterebbe di essere bella una volta diventata inutile e viceversa; e che il giudizio di utilità precederebbe quello di bellezza: ma, com'è noto, così non è<sup>591</sup>. Spesso, quando si produce un qualsiasi oggetto, si tiene in considerazione sia la sua *bellezza* sia la sua *appropriatezza*. Se le due cose coincidessero, quanti fossero interessati a conferire una potenziale funzionalità all'oggetto, non avrebbero difficoltà a renderlo, nel frattempo, *bello*; è noto invece che il tentativo di rendere un oggetto *utile* anche *bello* esige dal produttore un impegno più strenuo.

L'*utile* provoca piacere soddisfacendo un bisogno o generando nel soggetto il presentimento che in futuro un bisogno potrà, grazie all'oggetto contemplato, essere soddisfatto; il bello invece provoca nel soggetto un piacere assoluto, senza alcun riferimento all'interesse personale o a eventuali vantaggi materiali. Desideriamo ardentemente entrare in possesso degli oggetti che riteniamo *belli* ma, una volta ottenuti, non sappiamo più cosa farne: essi sono – appunto – *inutili*<sup>592</sup>. Un oggetto *utile* ci provoca piacere finché soddisfa il nostro bisogno, mentre l'oggetto *bello*, se si abusa della sua fruizione, dopo qualche tempo ci provocherà un senso di disgusto, da cui difficilmente potremo liberarci. Il bello va dunque fruito con moderazione<sup>593</sup>.

Per Jouffroy *utilità* e *bellezza* possono naturalmente incontrarsi in uno stesso oggetto: tuttavia se stiamo contemplando la bellezza dell'oggetto non ne stiamo, al contempo, valutando l'utilità e viceversa. Il sentimento del *bello* e quello dell'*utile* si escludono quindi vicendevolmente: “il cesse, non pas d'*être*, mais d'*être senti* beau, quand on le sent utile; le sentiment de l'*utile* exclut le sentiment du beau [...]; le sentiment du beau détruit, étouffe, au moment même où il nait, le sentiment de l'*utile*”<sup>594</sup>. Il bello non è afferrabile, non è definibile, offre

---

<sup>591</sup> *ibid.*, pp. 21-22

<sup>592</sup> *ibid.*, p. 25

<sup>593</sup> *ibid.*, p. 31

<sup>594</sup> “esso cessa, non tanto di *essere*, ma di *essere percepito* bello, quando lo sentiamo *utile*; il sentimento dell'*utile* esclude il sentimento del bello [...]; il sentimento del bello distrugge,

all'immaginazione avida di felicità un campo molto vasto, eccita la speranza più viva, ma al contempo più indefinita. Il bello non potrà mai soddisfare alcun bisogno materiale: un uomo che dedichi tutta la sua vita esclusivamente alla fruizione del bello, ad esempio decidendo di abitare in una meravigliosa campagna e trascorrendo le sue giornate a inseguire i piaceri dell'arte, dopo un anno al massimo sarà profondamente annoiato, perfino malinconico. La principale caratteristica del bello è di non poter, in alcun caso, essere posseduto<sup>595</sup>.

Jouffroy giunge perfino a un estremismo a cui Cousin stesso non arriva, dichiarando già non che il bello è inutile, ma che il bello è l'inutile, il contrario dell'utile:

ces deux phénomènes différents d'amour et de désir sont produits en nous, l'un par l'objet beau, l'autre par l'objet utile. L'objet beau ne me sert pas; il est incapable de remédier à quelqu'une de mes privations déterminées: sa possession n'aboutit à rien. L'objet utile, au contraire, se met à profit; je n'ignore pas sa destination, si j'en suis maître; son usage propre est de faire cesser des privations à lui particulièrement assignées. L'objet utile, nous le définirons donc l'objet qui peut satisfaire dans l'homme des besoins précis; et l'objet beau, nous le définirons provisoirement l'objet qui ne correspond pas dans l'homme à quelqu'un de ces besoins; le beau, dans ce cas, c'est l'inutile, le contraire de l'utile<sup>596</sup>.

È qui che la concezione di Jouffroy sembra differire da quella del maestro. In realtà, confrontandole, riusciamo forse a enucleare il vero significato della loro distinzione.

Jouffroy riteneva che l'utilità e la bellezza non potessero coesistere: se un oggetto era bello e utile, allora esso non poteva essere utile in ciò

---

soffoca, nel momento stesso in cui nasce, il sentimento dell'utile" (*ibid.*, p. 27, il corsivo nella citazione è dell'autore).

<sup>595</sup> *ibid.*, p. 33

<sup>596</sup> "questi due fenomeni differenti d'amore e di desideri sono prodotti in noi, l'uno attraverso l'oggetto bello, l'altro attraverso l'oggetto utile. L'oggetto bello non mi serve; è incapace di rimediare a qualcuna delle mie privazioni determinate: possederlo non porta a nulla. L'oggetto utile, al contrario, si mette a profitto: io non ne ignoro lo scopo; ne sono maestro; il suo uso è di far cessare delle privazioni a cui è stato specificamente assegnato. L'oggetto utile, noi lo definiamo dunque l'oggetto che può soddisfare nell'uomo dei bisogni precisi; e l'oggetto bello, noi lo definiremo provvisoriamente l'oggetto che non corrisponde nell'uomo a qualcuno dei suoi bisogni; il bello, in questo caso, è l'inutile, il contrario dell'utile" (*ibid.*, p. 34)

che lo rendeva bello e non poteva essere bello in ciò che lo rendeva utile<sup>597</sup>, dunque non solo “l’utile exclut le beau<sup>598</sup>” e il sentimento del bello distrugge, non appena nasce, il compiacimento per l’utilità<sup>599</sup>, ma addirittura: “la condition nécessaire pour qu’un objet beau paraisse beau, c’est qu’il paraisse le plus qu’il peut inutile<sup>600</sup>”. In questo senso, l’operazione di Jouffroy è molto interessante se si osserva che egli pone in relazione l’utile con la privazione: l’oggetto bello non contribuisce al soddisfacimento di una privazione, poiché questo è il compito dell’utile. In opposizione all’utile, allora, il bello dovrà necessariamente configurarsi come il superamento di ciò che c’è già. Questo superamento nasce dalla caratteristica intrinseca al bello descritto da Jouffroy: ovvero quella di stancarci. Un oggetto bello ci stanca, ma il desiderio di bellezza è inarrestabile. Sconvolgendo le nostre certezze, il bello ci piace senza che siamo in grado di comprenderne il motivo, non sappiamo perché lo desideriamo e se possediamo un oggetto bello non sappiamo che farcene. Ma –e qua risiede la vera, profonda, differenza tra Cousin e Jouffroy– posta in questi termini, la distinzione tra utile e bello stabilisce necessariamente l’imporsi del primo sul secondo:

On regarde l’amour du beau comme une passion calme et sans danger, qui ne peut entraîner les funestes conséquences des autres et ne peut contribuer qu’à rendre la vie heureuse. Cela est vrai quand dans la vie le plaisir du beau ne remplit que la seconde place, quand on ne le recherche qu’en passant et comme un délassement à la recherche de l’utile. Voici alors ce que l’on éprouve : on sent qu’on passe d’une sphère de plaisirs plus étroits et plus grossiers à une sphère de plaisirs plus larges et plus nobles. Passer de la poursuite de l’utile à la contemplation du beau, c’est s’élever : les âmes les plus communes l’éprouvent plus ou moins clairement<sup>601</sup>.

---

<sup>597</sup> Come abbiamo già visto, cfr. *ibid.*, p. 35

<sup>598</sup> “l’utile esclude il bello” (*ivi*)

<sup>599</sup> Come abbiamo già visto, cfr. *ibid.*, p. 36

<sup>600</sup> “la condizione necessaria perché un oggetto bello appaia bello, è ch’esso appaia il più possibile inutile” (*ivi*)

<sup>601</sup> “Si considera l’amore per il bello come una passione calma e senza pericolo, che non può provocare le conseguenze funeste delle altre passioni e non può che contribuire a rendere la vita felice. Ciò è vero quando nella vita il piacere del bello non riempie che il secondo posto, quando non lo cerchiamo che come qualcosa di transitorio e come uno svago dalla ricerca dell’utile. Ecco allora ciò che proviamo: sentiamo che si passa da una sfera di piaceri più stretti e grossolani a una sfera di piaceri più profondi e nobili. Passare dal perseguimento dell’utile alla

Ecco come, due filosofie apparentemente tanto simili, possono divergere e attirare sui due pensatori forme d'attenzione differenti e discordi fortune sociali. La filosofia di Jouffroy antepone le urgenze primarie *necessariamente* al bello, il bello eleva l'uomo solo se è uno svago dalla ricerca dell'utile. Se dunque per Jouffroy l'utile sopperiva alle privazioni, in Cousin assumeva un significato più generale, associato alla tendenza acritica verso l'ideale dell'*efficienza* proprio, appunto, della macchina.

E infatti, quando Cousin dovrà proporre l'esempio di un oggetto *conveniente al fine* ma non bello, farà riferimento proprio alla *macchina*:

L'utile est donc entièrement différent du beau, loin d'en être le fondement.

Une théorie célèbre et bien ancienne fait consister le beau dans la parfaite convenance des moyens relativement à leur fin. Ici le beau n'est plus l'utile, c'est le convenable: ces deux idées doivent être distinguées.

Une machine produit d'excellents effets, économie de temps, de travail, etc.; elle est donc utile. Si de plus, examinant sa construction, je trouve que chaque pièce est à sa place, et que toutes sont habilement disposées pour le résultat qu'elles doivent produire; même sans envisager l'utilité de ce résultat, comme les moyens sont bien appropriés à leur fin, je juge qu'il y a là convenance. Déjà nous nous rapprochons de l'idée du beau; car nous ne considérons plus ce qui est utile, mais ce qui est comme il faut<sup>602</sup>.

### **§3.3 Legame tra materia e utilità: la classificazione cousiniana delle arti**

---

contemplazione del bello significa elevarsi: le anime più comuni lo avvertono più o meno distintamente" *ibid.*, p. 42.

<sup>602</sup> "L'utile è dunque interamente differente dal bello, lungi dall'esserne il fondamento. Una teoria celebre e molto antica fa coincidere il bello con la perfetta convenienza dei mezzi al loro fine. Qui il bello non è più l'utile, è il conveniente: queste due idee devono essere distinte. Una macchina produce degli effetti eccellenti, economia di tempi, di lavoro, etc.; essa è dunque utile. Se, in più, esaminando la sua costruzione, io trovo che ogni pezzo è al suo posto, e che tutte sono abilmente disposte per il risultato che devono produrre; anche senza considerare l'utilità di questo risultato, come i mezzi sono ben appropriati ai loro fini, io giudico che c'è della convenienza. Già noi avviciniamo l'idea del bello; perché noi non consideriamo più ciò che è utile, ma ciò che è come dovrebbe" (Cousin, V., 1854:157).



L'arte, dunque, è la riproduzione libera della bellezza; ha dunque una funzione etica ed è assolutamente scisso da qualsiasi funzione materiale. Anzi, ove vi sia una funzione materiale, non può esservi il bello. L'arte non può dunque rappresentare nulla che abbia una funzione materiale, deve rappresentare solo il *disinteressato*, nel farlo assume la funzione di avvicinarci a Dio, ma solo indirettamente. Ancora una volta, ecco che il *dice e non dice, afferma e nega* di cui lo accusa Victor Hugo emerge in tutta chiarezza: "Si toute beauté couvre une beauté morale, si l'idéal monte sans cesse vers l'infini, l'art qui exprime la beauté idéale épure l'âme en l'élevant vers l'infini, c'est-à-dire vers Dieu. L'art produit donc le perfectionnement de l'âme, mais il le produit indirectement<sup>603</sup>".

Partendo da questi presupposti, Cousin organizza la sua classificazione delle arti fondata sulla *libertà* rispetto alla materia. Vediamo di cosa si tratta. La scultura e la musica sono, per Cousin da considerare oppositamente l'una orientata a una grande chiarezza e precisione nella rappresentazione di un concetto; l'altra, invece indirizzata principalmente verso l'espressività e il *pathos*. Tra le due si collocherebbe la pittura, in grado di mantenere un buon equilibrio tra precisione ed espressività; ma al culmine della classifica Cousin colloca la poesia, che grazie a un uso disinteressato del linguaggio –a suo parere (almeno ufficialmente) del tutto libero dalle incombenze della materia– riuscirebbe a condensare in sé la possibilità di raggiungere ogni volta esattamente il concetto desiderato, aggiungendo però quel *pathos* necessario alla funzione edificante dell'arte<sup>604</sup>.

Oltre a quelle del tutto *liberali*, ve ne sono –per Cousin- altre, meno *liberali*, che sono l'architettura e l'arte del giardinaggio; la minore libertà espressiva di questi due generi artistici sarebbe dovuta per Cousin al loro asservimento alla materia:

"L'architecture et l'art des jardins sont les moins libres  
des arts; ils ont à subir des gênes inévitables; c'est au génie

---

<sup>603</sup> "Se tutta la bellezza giunge infine alla bellezza morale, se l'ideale tende senza sosta verso l'infinito, l'arte che esprime la bellezza ideale purifica l'anima elevandola verso l'infinito, ovvero verso Dio. L'arte produce dunque il perfezionamento dell'anima, ma lo produce indirettamente" (Cousin, V., 1854:184).

<sup>604</sup> Cfr. in particolare Cousin, V., 1854: 201 - 204

de l'artiste à dominer ces gênes et même à en tirer l'heureux effets, ainsi que le poète fait tourner l'esclavage du mètre et de la rime en une source de beautés inattendues. Une extrême liberté peut porter l'art au caprice qui le dégrade, comme aussi de trop lourdes chaînes l'écrasent. C'est tuer l'architecture que de la soumettre à la commodité, au *comfort*. L'architecte est-il obligé de subordonner la coupe générale et les proportions de son édifice à telle ou telle fin particulière qui lui est prescrite? Il se réfugie dans les détails, dans les frontons, dans les frises, dans toutes les parties qui n'ont pas l'utile pour objet spécial, et là il redevient vraiment artiste. La sculpture et la peinture, surtout la musique et la poésie, sont plus libres que l'architecture et l'art des jardins. On peut aussi leur donner des entraves, mais elle s'en dégagent plus aisément<sup>605</sup>

In questa prospettiva, un'arte è tanto più espressiva quanto più essa riesce a disfarsi dalle incombenze imposte dalla materia, poiché la materia è quella componente che ci impedisce di prendere liberamente delle scelte: se mi impegno a realizzare una struttura più confortevole, questo obiettivo riduce ampiamente la mia possibilità comunicativa, che invece si amplia notevolmente se il mio unico scopo è il perseguimento del bello ideale. Per tale ragione, oltre a questo gradino intermedio occupato dall'architettura e dalle arti del giardinaggio, "il y a des arts sans noblesse, dont le but est l'utilité pratique et matérielle; on les nomme des métiers<sup>606</sup>". Come vedremo nel prossimo paragrafo, questa non sarà l'unica occasione in cui Cousin declassa le necessità materiali al rango di offensive volgarità.

---

<sup>605</sup> "L'architettura e l'arte del giardinaggio sono le meno libere delle arti; esse devono subire degli impacci inevitabili; è al genio dell'artista che spetta dominare questi impacci e a trarne degli effetti gradevoli, esattamente come il poeta riadatta a schiavitù della metrica e della rima in una fonte di bellezze inattese. Una libertà estrema può condurre l'arte al capriccio che la degrada, come anche delle catene troppo pesante la schiacciano. Sottomettere l'architettura alla comodità e al *comfort* significa schiacciarla. L'architetto è obbligato a subordinare il taglio generale e le proporzioni del suo edificio a tale o talaltro fine particolare che gli è prescritto? Allora egli dovrà rifugiarsi nei dettagli, nei frontoni, nei fregi, ovunque non vi sia l'utile come scopo ultimo, e là egli diviene veramente artista. La scultura e la pittura, soprattutto la musica e la poesia, sono più libere dell'architettura e l'arte del giardinaggio. Possiamo anche intralciarle in qualche modo, ma esse se ne liberano più agevolmente" (*ibid.*, p. 194).

<sup>606</sup> "vi sono delle arti senza nobiltà, il cui scopo è l'utilità pratica e materiale: le chiamiamo mestieri" (*ibid.*, p. 191).

### §3.4 Interpretazione cousiniana dell'utile e del Bello platonici

Da sempre il mondo greco assume, nei confronti della cultura occidentale, le sembianze di un antenato cui rivolgersi quando si presentano dilemmi (etici, morali, gnoseologici) a cui la saggezza dell'esperienza si spera possa fornire una risposta migliore di quella che potrebbe dare l'ingenua audacia giovanile di una cultura che tenta di muovere i primi passi.

Il rapporto tra bello e utile nella teoria cousiniana emerge con maggiore chiarezza nell'introduzione che il filosofo francese prepone all'*Ippia Maggiore* e in particolare nei paragrafi in cui egli commenta la tesi di Ippia per cui il Bello coincide con l'utile. Tra le tre definizioni proposte da Ippia, infatti, ce n'è una –la seconda– che Cousin traduce con il termine francese "utile". Ma procediamo con ordine. La prima definizione proposta da Ippia è quella dell'appropriatezza (*πρέπον/prépon*) che Cousin traduce con *convenance*<sup>607</sup>; la terza assimila il bello al *piacevole per la vista e per l'udito*; la seconda invece (che abbiamo postposto per poter meglio analizzare) è quella che assimila il bello al *chrésimos*, che Cousin traduce con il termine francese *utile*<sup>608</sup>. Il termine *chrésimon* è un aggettivo<sup>609</sup> che, ancora nel greco moderno, assume effettivamente il significato di *utile* o *profittevole*. Nel greco antico il termine assumeva tuttavia una connotazione molto orientata sul sociale, utile come *socialmente utile*: "très proche de *chrēstós* pour le sens: qualifie celui en qui ou ce en quoi on cherche et trouve recours, ressource, avec les mêmes associations et les même spécifications morales et sociales<sup>610</sup>". Anche il termine *chrēstós* ha forti connotazioni morali e sociali: "plus commun en ion.-att., notamment dans de multiples

---

<sup>607</sup> Cousin, V., 1827:86, t.IV

<sup>608</sup> *ibid.*, p. 87

<sup>609</sup> può presentarsi in questa forma quanto è accusativo (maschile, femminile o neutro) o nel nominale e vocativo neutri.

<sup>610</sup> "molto vicino a *krēstós* qualifica colui o ciò in cui cerchiamo e troviamo ricorso, risorsa, con le stesse associazioni e le stesse specificazioni morali e sociali" traggio la definizione da: Chantraine, P., *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque, histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1968, p. 1276, s. v. *χρήσιμος / chrésimos*. Quanto alla resa del termine in italiano, riporto alcune ipotesi: "utile, vantaggioso" (Montanari, G., *Vocabolario della lingua greca*, Loescher, Torino 2000); "utile, giovevole, vantaggioso, buono, valente, valido" (Rocci, L., *Vocabolario Greco-Italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Milano 1973); "utile, vantaggioso, valido, autentico, legale, molto usato, frequentato" (La Magna, G. Annaratone A., *Vocabolario greco italiano*, Signorelli, Milano 1967).

valeurs morales et sociales; fréquent dans les épitaphes à partir de l'époque hellénistique<sup>611</sup>".

In Cousin in alcun modo il bello assumeva il carattere dell'inutilità: "sans doute tout ce qui ne sert à rien produire, est indigne du nom de beau<sup>612</sup>"; Il concetto di utilità, prosegue Cousin, dipende da uno scopo, di conseguenza è un mezzo per arrivarvi:

"Il est clair que l'utile n'étant qu'un moyen, un moyen relatif à un but, c'est la bonté du but qui mesure la beauté du moyen, de sorte qu'il ne faut pas dire que le beau est ce qui est utile, mais ce qui est utile à une bonne fin, c'est-à-dire ce qui est avantageux, c'est-à-dire encore ce qui est bien<sup>613</sup>".

Ma questa apparente assimilazione del bello al bene, viene subito dopo contestata, secondo Cousin, dalle parole espresse da Platone il quale rende, addirittura, il bello la causa del bene: "selon cette définition, le beau est ce qui produit le bien; il est par conséquent la cause du bien; il en diffère donc de toute la différence qui sépare la cause de l'effet; donc le beau n'est pas le bien<sup>614</sup>". Il bello per Cousin è la causa del bene: non tutto ciò che è bello è bene e non tutto ciò che è bene è bello, più semplicemente il bello è uno degli strumenti attraverso cui poter pervenire al bene: quest'ultimo deriva dunque in gran parte dall'educazione dei cittadini; che, una volta educati a una certa fruizione estetica, non saranno attratti da immagini di bellezza diverse dal consueto.

In effetti, questa reinterpretazione dell'*Ippia Maggiore* in fondo non è del tutto incompatibile con alcuni usi platonici del termine *bello*, che assumono, nel nostro discorso, un valore chiarificatore: nel VII libro della

---

<sup>611</sup> "più comune in ionico e attico, specialmente in molteplici valori morali e sociali; frequente negli epitaffi a partire dall'epoca ellenistica" (Chantraine, P., *op. cit.*, p. 1276, s. v., χρῆστός/*chrēstós*). In Italiano: "utile, d'uso buono" se detto di cose; "favorevole, propizio" se detto di presagi e sacrifici o degli dei; al plurale (τὰ κρηστά/*tà krēstá*) "benefici, favori" (Montanari, G., *op. cit.*).

<sup>612</sup> "Senza dubbio tutto ciò che non serve a nulla, ciò che non ha in sé il potere di produrre nulla, non è degno del termine bello" Cousin, V., 1827:87

<sup>613</sup> "è chiaro che, essendo l'utile soltanto un mezzo, un mezzo relativo a uno scopo, è la bontà dello scopo che misura la bontà del bello, in modo che non bisogna dire che il bello è ciò che è utile, ma che è utile a un buon fine, ovvero che è vantaggioso, ovvero che è bene"; *ibid.*, p. 88.

<sup>614</sup> "secondo questa definizione, il bello è ciò che produce il bene; è di conseguenza la causa del bene; ne differisce dunque di tutta la differenza che separa la causa dall'effetto; dunque il bello non è il bene" *ibid.*, p. 89

*Repubblica*, Platone parla dell'educazione di coloro la cui anima sarà trascinata dal *divenire* all'*essere*<sup>615</sup>. Ad essi –dice- vanno insegnate la ginnastica e la musica come discipline iniziali<sup>616</sup>; in seguito l'arte della guerra e l'arte del calcolo<sup>617</sup>, la geometria<sup>618</sup>, l'astronomia<sup>619</sup>; ma la retorica non va insegnata prima dei trent'anni<sup>620</sup> poiché, appresa prima, esporrebbe il giovane a un doppio pericolo: la dialettica, infatti, indurrebbe una forte sfiducia verso ciò che si sente dagli altri, per cui si rischierebbe la perdita di ogni riferimento etico; inoltre, poiché la userebbe per divertimento e non per il fine nobile cui potrebbe volgerla in un'età più matura, il giovane si esporrebbe al discredito sociale prima di arrivare all'età adulta<sup>621</sup>. Solo un uomo educato con le prescrizioni platoniche può compiere quelle azioni non belle e tuttavia necessarie<sup>622</sup>. Ma si tratta dei custodi della Repubblica, di coloro che dovranno “cogliere l'essere spogliandosi del divenire<sup>623</sup>”.

Se Platone (come i Sofisti) si riferiva normalmente ad allievi che non erano obbligati a lavorare per sopravvivere perché benestanti; la platea di Cousin, come abbiamo visto, era molto più eterogenea e vasta.

### §3.5 Alle origini delle *arti liberali*: tra *epistémē* e *alétheia*

Come abbiamo già detto, la platea cui si rivolgeva Platone non era obbligata a lavorare per vivere. Anche i sofisti erano precettori di uomini liberi (ovvero non schiavi e non obbligati a guadagnarsi da vivere attraverso l'esercizio di un'arte particolare<sup>624</sup>).

---

<sup>615</sup> Plato, *Resp.*, VII 521d, ovvero dei custodi della Repubblica

<sup>616</sup> Plato *Resp.* VII 521 d e

<sup>617</sup> Plato *Resp.* VII 522c

<sup>618</sup> Plato *Resp.* VII 526c

<sup>619</sup> Plato *Resp.* VII 527d

<sup>620</sup> Plato *Resp.*, VII 537 d

<sup>621</sup> Plato, *Resp.*, VII 539 b-c-d. Sull'educazione dei giovani nel mondo greco cfr. Hadot, I., 2005; per il riferimento a Platone pp. 14 – 15. Ci sembra opportuno in questa sede ricordare che nei *Memorabili*, in riferimento al processo di Socrate, Senofonte riporta che “L'accusatore asseriva che simili discorsi istigano i giovani a disprezzare l'ordinamento vigente e li rendono violenti”, *Xen., Mem.*, I, 2.9; nell'edizione da noi adoperata, p. 283.

<sup>622</sup> Plato, *Resp.* VII 540 b

<sup>623</sup> Plato, *Resp.* VII 525 b

<sup>624</sup> Cfr. in particolare Hadot, I., *op. cit.*, pp. 11 - 14

Sulla *paideia*, i Sofisti non avevano un comportamento unanime: fatta eccezione per la retorica, non tutte le discipline erano oggetto d'attenzione nel percorso formativo di un giovane, e tuttavia per qualcuno tra essi era importante allontanare quest'ultimo dalle pratiche dei poeti. In linea di massima, alcuni, come –pare– Protagora<sup>625</sup> ritenevano l'insegnamento delle arti una rovina per i giovani, altri invece fornivano loro alcune nozioni di base nelle discipline citate da Platone oppure nella grammatica, nella storia e nella geografia. In ogni caso, molti sofisti –come anche Platone– nutrivano una grande diffidenza nei confronti dei poeti, attribuendo loro la capacità di fingere per diletto. Nei *Ragionamenti Duplici* sul *bello* e sul *brutto* –dopo aver dimostrato la relatività di termini come *bello* e *brutto*, l'autore dichiara l'inattendibilità testimoniale dei poeti: “Ma essi<sup>626</sup> invocano come testimoni i poeti, i quali, se fingono di tali cose, hanno per fine il diletto, non la verità”<sup>627</sup>; concetto ribadito poi anche nelle riflessioni sul *giusto* e *l'ingiusto*, in cui, in maniera speculare rispetto ai precedenti ragionamenti sul bello, l'autore –dopo aver sostenuto che non è possibile dimostrare che qualcosa sia giusta o ingiusta in assoluto– nega ancora una volta il carattere dimostrativo della poesia: “E citano<sup>628</sup> esempi delle arti, nelle quali non è questione né di giusto né d'ingiusto. Perché i poeti non in vista della verità, ma per diletto degli uomini compongono i loro poemi<sup>629</sup>”.

Benché sullo specifico percorso formativo dei giovani vi fossero opinioni discordanti tra i filosofi greci, un numero molto elevato tra essi individuava nei poeti uno strumento molto pericoloso nelle mani dei politici o dei pedagoghi. Perfino Isocrate –che com'è noto, non nutriva la stessa stima platonica per la geometria l'astronomia e i dialoghi eristici<sup>630</sup>

---

<sup>625</sup> Plato, *Prot.*, 318 d 9

<sup>626</sup> Il riferimento è a coloro che decidono cosa è bello e cosa è brutto

<sup>627</sup> L'attribuzione del frammento è incerta, ci siamo avvalsi della raccolta di frammenti dei sofisti a cura di Maria Timpanaro Cardini. Per il riferimento bibliografico cfr. Timpanaro Cardini, M. (a cura di), *I Sofisti frammenti e testimonianze*, Laterza, Bari 1954, p. 219

<sup>628</sup> sempre riferendosi a coloro che decidono cosa è giusto e cosa è ingiusto

<sup>629</sup> Timpanaro Cardini, M. (a cura di), *op. cit.*, p. 221. L'usanza di citare i poeti per dimostrare le proprie asserzioni era molto diffusa in Grecia, perfino tra i filosofi. La critica mossa non era in riferimento all'esistenza di creazioni orientate esclusivamente al diletto umano, ma all'uso testimoniale dei frammenti poetici. Per un esempio concreto di uso testimoniale della poesia, cfr. Sen., *Mem.*, I, 2.20

<sup>630</sup> Isocr. *Panathen.* 26. I discorsi eristici sono “dispute sottili e cavillose, utili al massimo, secondo Isocrate, come ginnastica mentale” Isocrate, *Opere*, Marzi, M. (a cura di), UTET, Torino, 1991:n52, vol. 2. Più generica invece l'espressione secondo Ilsetraut Hadot, *op. cit.*, p. 16 “Isocrate appelle «éristique» la méthode socratique et la dialectique de Platon, mais aussi

e che riteneva che la formazione dell'uomo non dipendesse strettamente dalle arti o dalle scienze<sup>631</sup>, bensì dalla necessità di essere pragmatici nella vita, miti verso gli altri compagni, dignitosi nell'affrontare le sventure<sup>632</sup> e umili<sup>633</sup>– denunciò un uso scorretto della poesia in ambito educativo<sup>634</sup>.

Com'è noto Aristotele valorizzò il sapere enciclopedico includendo le scienze basate sulla conoscenza sensibile nella formazione di una cultura generale di base e pose anch'egli la filosofia al centro della costruzione del saper<sup>635</sup>. In ogni caso, in generale, su come effettivamente si realizzasse l'educazione in epoca ellenistica non ci pervengono oggi molte notizie certe; stando a Ilsetraut Hadot, nella maggior parte delle *póleis*, la *paideia* restò appannaggio di precettori ingaggiati privatamente dalle famiglie e pare che prevalessero l'insegnamento della ginnastica, degli esercizi militari e, in misura minore, della musica<sup>636</sup>; quest'ultima, a sua volta, era inseparabile dall'insegnamento dei classici della letteratura (con particolare riguardo verso Omero, Esiodo e Pindaro), che a loro volta richiedevano alcune delucidazioni di tipo geografico, storico, astronomico e grammaticale<sup>637</sup>.

Con la morte di Aristotele, la scuola peripatetica per cento anni si dedicò a sterili esercizi di retorica, fino a che Andronico di Rodi non tentò di restaurarne la prospettiva universalistica, che tuttavia si risolse in esercizi poco proficui di sintesi erudita delle opere aristoteliche<sup>638</sup>.

Attraverso una lettura puntuale di testi e documenti storici, la Hadot mostra che Nicomaco di Gerasia, nella sua *Introduzione all'aritmetica*, tentò una dimostrazione dell'unità delle scienze matematiche (con riferimento ad aritmetica, musica, geometria e astronomia), considerate gli unici strumenti per poter pervenire alla conoscenza degli esseri; che Teone di Smirne sostenne che la comprensione di queste ultime fosse assolutamente necessaria per un

---

certaines méthodes rhétoriques des sophistes" ("Isocrate definisce «eristica» il metodo socratico e la dialettica di Platone, ma anche certi metodi retorici dei sofisti»)

<sup>631</sup> Isocr. *Panathen.* 30

<sup>632</sup> Isocr. *Panathen.* 31

<sup>633</sup> Isocr. *Panathen.* 32

<sup>634</sup> Isocr. *Panathen.* 33

<sup>635</sup> Hadot, I., *op. cit.*, p. 35

<sup>636</sup> *ibid.*, p. 27

<sup>637</sup> *ibid.*, p. 29

<sup>638</sup> *ibid.*, p. 35

accesso autentico alla filosofia Platonica; che Alcinoo fu il primo a considerare la retorica una disciplina teorica; che Apuleio riabilitò, reinterprestando tendenziosamente Platone, la retorica. A suo parere, furono questi elementi a favorire la formazione del ciclo delle arti liberali<sup>639</sup> ma che il decisivo allontanamento dell'interpretazione delle opere di Platone dal mondo sensibile fu sancito da Plutarco<sup>640</sup>, il quale nelle *Questioni conviviali*<sup>641</sup> narra che Platone avrebbe rimproverato alcuni allievi perché tentavano di applicare le loro conoscenze di geometria per inventare degli strumenti tecnici.

L'episodio è inverosimile. Nel *Filebo* Platone si pone il problema di stabilire se vi siano delle scienze (*epistémē*<sup>642</sup>) più o meno pure<sup>643</sup>, ovvero Platone tenta di individuare un'*epistémē* più onesta e disinteressata (*katharótēs*<sup>644</sup>). In questo caso ammette che le scienze che si servono in parte degli strumenti tecnici di misurazione garantiscono una migliore precisione<sup>645</sup> sul mondo, ma che l'arte del persuadere domina infine su tutte le altre e che non vi è scienza né intelletto (*noûs*) che possa raggiungere il massimo grado di verità<sup>646</sup> (*alētheia*<sup>647</sup>).

Abbiamo segnalato nel precedente capitolo l'uso improprio che Cousin faceva della parola *scienza*. Quella che noi oggi chiamiamo *scienza*, in greco si chiamava *epistémē* ed era strettamente connessa con la

---

<sup>639</sup> *ibid.*, pp. 63 - 95

<sup>640</sup> *ibid.*, p. 98

<sup>641</sup> Plut., *Quaest. conv.*, VIII, 2

<sup>642</sup> Il termine *epistémē* è strettamente interrelato etimologicamente alla conoscenza pratica: deriva da *epístamai* i cui "les premieres emplois notamment chez Hom. expriment l'idée de «savoir» avec une orientation pratique"; inoltre "le substantif le plus important est ἐπιστήμη (ion.-att.) qui correspond bien à ἐπιστάμαι «connaissance pratique, capacité à» [...] mais le mot s'applique à la connaissance, à la science (opposé à δόξα)" (traggo entrambe le definizioni da Chantraine, P., *op. cit.*, p. 360, s. v. *epístamai*). In italiano: "conoscenza, perizia, abilità; sapere; conoscenza scientifica, scienza; disciplina" (Montanari, G., *op. cit.*, p. 775); "scienza, sapere, cognizione, ATT. Arte, perizia, abilità; applicazione, studio; disciplina, eccl. obbedienza; cognizione scientifica, scienza" (Rocci, L., *op. cit.*, p. 736); "cognizione, scienza; perspicacia, arte, abilità; studio, applicazione" (La Magna, G., Annaratone, A., *op. cit.*, p. 480)

<sup>643</sup> Plato, *Phil.*, 55d

<sup>644</sup> "après Homère: «propre, pur» (dit de l'eau), nettoyé, vanné» (du grain), employé au sens moral ou religieux, la pureté religieuse se torivant d'ailleurs associée à la propreté du corps"; nella forma in cui si trova nel testo "f. «pureté, propreté, intégrité»" (traggo entrambe le definizioni da Chantraine, P., *op. cit.*, pp. 478 - 479, s. v., *katharós*)

<sup>645</sup> Plato, *Phil.* 57e, in particolare ci riferiamo alla domanda retorica di Socrate a Protarco: "*taútas oûn légomen epistémas akribéis málist'eínai?*" "Diciamo che queste scienze garantiscono una maggiore precisione?" (trad. a cura di Maltese, V., in Platone, Maltese, V, Adorno, F., *Tutte le opere*, GTEN, Roma 1997, p. 315

<sup>646</sup> Plato, *Filebo*, 59b "*Oud'ara nûs oudé tis epistémē peri autá estin tò alēthéstaton échusa*", "non vi è né mente né scienza che sia in grado di possedere intorno a queste cose il massimo grado della verità" (trad. cit., p. 317). Il riferimento è alle cose mutevoli, cfr. 59 a b.

<sup>647</sup> "«vérité» par opposition au mensonge, implique qu'on ne cache rien" (Chantraine, P., *op. cit.*, p. 618, s. v., *lanthánō*)



conoscenza sensibile; Cousin dichiarava di cercare la scienza, ma in realtà perseguiva, o meglio proponeva surrettiziamente una *alétheia* tutta orientata verso il mantenimento dello *status quo* politico. Cousin, rifacendosi a un'autorità scientifica che di scientifico aveva solo l'atteggiamento garantista (che per altro oggi non appartiene più al concetto di scienza).

Ecco come Cousin interpreta il dialogo platonico: "il y a deux géométries, celle des mesureurs vulgaires et celle des philosophes; il y a deux physiques, deux astronomie. Enfin, partout et toujours le caractère scientifique est l'abstrait et le pure, l'universel et le nécessaire<sup>648</sup>". Ma Platone, in alcun modo parla di *misuratori volgari*; si limita a constatare che la dialettica infine domina su tutti gli altri ambiti del sapere e dunque, per i fini che si propone Platone, essa sarebbe stata più utile del ragionamento scientifico.

Come del resto la Hadot ha notato in riferimento a Plutarco, ancora una volta la reinterpretazione di un filosofo divenuto *auctoritas* gli attribuisce un disprezzo per le applicazioni pratiche della conoscenza sensibile che Platone non aveva. Il termine *phortikós*<sup>649</sup> nel *Filebo* non compare in relazione alle applicazioni pratiche della conoscenza sensibile; compare nel *Teeteto*<sup>650</sup>, ma non in relazione all'applicazione pratica della conoscenza sensibile, bensì ad abilità politiche adoperate non secondo giustizia. Ciò che Platone veramente combatteva era l'applicazione egoistica ed eticamente scorretta della conoscenza sensibile o delle tecniche; non un uso pragmatico (se eticamente non scorretto) delle applicazioni pratiche della conoscenza sensibile.

### § 3.6 La questione delle arti meccaniche

---

<sup>648</sup> "ci sono due geometrie, quella dei volgari misuratori e quella dei filosofi; ci sono due fisiche, due astronomie. Infine ovunque e sempre il carattere scientifico è l'astratto e puro, l'universale e il necessario" Cousin, V., Plato, *Œuvres de Platon*, Bossange Frères, Paris 1824, pp. 265 – 266, t2

<sup>649</sup> "«propre à transporter» dit d'un navire; s'emploie surtout figurément: «insupportables» (D. Plu.), «vulgaire, grossier» dit de personnes ou de choses (usuel en att.: Ar., Pl., etc.)" (Chantraine, P., *op. cit.*, 1223, s. v. *phortós*)

<sup>650</sup> Plato, *Thaet.* 176c

Cousin, come abbiamo detto, intendeva proporre una filosofia che conciliasse da un lato la stabilità politica di una monarchia moderata e dall'altro le istanze liberaliste di masse sempre crescenti.

Spesso nelle sue lezioni si dichiarava *platonicien*, e del resto la sua preferenza per Platone è evidente anche nella sua formulazione filosofica; tuttavia egli cercò spesso la soluzione dei problemi politici nel passato del pensiero filosofico (era un grande storico della filosofia). In ciò del resto consiste il suo eclettismo. Egli attribuiva a Cartesio e Bacone il ruolo di padri della rivoluzione filosofica ed a loro si ispirava la risoluzione di alcuni problemi: “deux hommes, vous le savez, sont les pères de la révolution philosophique du dix-septième siècle, Bacon et Descartes<sup>651</sup>”. Di Bacone aveva letto sicuramente la *Grande Instauration* e il *Novum Organum*<sup>652</sup> e sosteneva di apprezzarne in particolare l'attacco al formalismo e alla logica della deduzione e, naturalmente, l'introduzione del metodo sperimentale:

“la methode de Bacon attaque surtout le formalisme de la méthode péripatéticienne, la logique de déduction, qui divisait et classait des mots non des choses. Bacon appelle ses contemporains à une philosophie plus réelle; Il les exhorte à sortir des écoles, à philosopher en présence du monde, en face de l'ame humaine<sup>653</sup>”

Ma Cousin accusa Bacone di aver applicato i suoi precetti solo alle scienze naturali, dimenticando la fase della sintesi e riconsegnando, in questo modo, la filosofia al sensualismo:

C'est par cette méthode que Bacon entreprit de renouveler la philosophie. Elle est applicable à tout, aux sciences morales comme aux sciences physiques, et elle contient deux procédés qu'elle recommande également. Mais

---

<sup>651</sup> “due uomini, come sapete, sono i padri della rivoluzione filosofica del diciassettesimo secolo, Bacone e Cartesio” (Cousin, V., *Cours de l'histoire de la philosophie, histoire de la philosophie du XVIII siècle*, Pichon et Didier, Paris 1829, t1, p. 105)

<sup>652</sup> Lo dichiara esplicitamente in Cousin, V., 1829:106. Concetto ribadito a p. 340 e spiegato con maggiore chiarezza alle pp. 441 e sgg.

<sup>653</sup> “il metodo di Bacone attacca soprattutto il formalismo del metodo peripatetico, la logica di deduzione, che divide e classifica le parole non le cose. Bacone invita i suoi contemporanei a una filosofia più reale; li esorta a uscire dalle scuole, a filosofare in presenza del mondo, di fronte all'anima umana”, *ivi*.

comme la parfaite sagesse n'appartient à personne, bientôt dans Bacon la méthode, au lieu de s'appliquer à la philosophie tout entière, ne s'appliqua plus qu'à une partie de la philosophie, à la philosophie naturelle, à la physique. [...] Et comme une aberration en amène toujours une autre, au lieu d'allier sévèrement et fortement l'observation et l'induction, c'est-à-dire l'analyse et la synthèse, bientôt la méthode de Bacon devint exclusive; elle négligea, sans la bannir, l'induction et la synthèse, ou du moins elle n'en tint pas assez de compte, et elle porta tous ses efforts sur l'observation et sur l'analyse. De là, Messieurs, une école purement expérimentale et nullement synthétique; de là une grande école de physiciens, et nulle école métaphysique, ou école de métaphysique sensualiste, c'est-à-dire Newton et Locke<sup>654</sup>.

Insomma la grande onta di Bacone per Cousin è non avere esteso il metodo sperimentale alla metafisica, trascurando le tematiche sociali in favore di quelle naturalistiche. Cousin attribuirà a Cartesio il superamento di questo *gap*: “la méthode de Bacon était bientôt devenue exclusive et s'était réduite à l'analyse physique, de même la méthode cartésienne inclina surtout vers l'analyse intérieure, vers l'analyse de l'ame, c'est-à-dire, pour parler grec, vers l'analyse psychologique. Descartes est le fondateur de la psychologie moderne<sup>655</sup>”.

Sappiamo già che Cousin ritiene (o finge di ritenere) il suo metodo di analisi razionale un metodo *scientifico*, tuttavia –più che la critica mossa a Bacone- in questo caso ci interessa capire cosa, in merito al nostro discorso sulle arti, significhi *guardare in faccia la filosofia del*

---

<sup>654</sup> “È attraverso questo metodo che Bacone inizia a rinnovare la filosofia. Esso è applicabile a tutto, alle scienze morali come alle scienze fisiche, e contiene due procedimenti che raccomanda in egual modo. Ma poiché la saggezza perfetta non appartiene a nessuno, presto in Bacone il metodo, piuttosto che applicarsi alla filosofia tutta intera, venne applicato soltanto a una parte della filosofia, alla filosofia naturale, alla fisica [...]. E poiché un'aberrazione ne causa subito un'altra, piuttosto che attenersi rigorosamente a osservazione e induzione, ovvero ad analisi e sintesi, presto il metodo di Bacone diventa esclusivo, trascura senza eliminarle l'induzione e la sintesi, o almeno non le tiene molto in conto, e sposta tutti i suoi sforzi sull'osservazione e sull'analisi. Da ciò, Signori, nacque una scuola puramente sperimentale e in nulla sintetica; da là, insomma, nacque una grande scuola di fisici e nessuna scuola metafisica, o una scuola metafisica sensualista, ovvero Newton e Locke”, *ibid.*, pp. 108 - 109

<sup>655</sup> “il metodo di Bacone divenne presto esclusivo e si ridusse all'analisi fisica, allo stesso modo, il metodo cartesiano si sposta soprattutto verso l'analisi interiore, verso l'analisi dell'anima, ovvero, per dirla in greco, verso l'analisi psicologica. Cartesio è il fondatore della psicologia moderna” *ibid.*, p. 111

*mondo*; insomma cosa Bacone trasse dall'osservazione diretta elogiata da Cousin, in ambito artistico.

In effetti, Bacone, mise in relazione la discussione del formalismo (che Cousin elogiava) con la necessità di liberarsi della distinzione tra *arti meccaniche* e *arti liberali*. Nella rivalutazione seicentesca delle *arti meccaniche*, egli ebbe infatti un ruolo di primo piano soprattutto perché ne rivalutava il rapporto con l'esperienza. Contrariamente alle acquisizioni filosofiche che sembravano inchiodate al rispetto dell'*auctoritas*, le arti meccaniche, frutto della collaborazione di più uomini in direzione di uno stesso scopo, progredivano:

“Anche questo è da prendere in buono e lieto auspicio: il successo delle arti meccaniche, soprattutto se paragonato a quello della filosofia. Infatti le arti meccaniche, quasi fossero partecipi di qualche spirito vitale, ogni giorno di più s'accrescono e si perfezionano; mentre la filosofia, come una statua, è adorata e celebrata, ma non è mai fatta avanzare. E mentre le arti meccaniche presso gli iniziatori erano rozze, quasi informi e pesanti, e poi han preso nuove forze ed una certa snellezza, la filosofia invece ebbe grande vigore presso gli autori dell'antichità, poi è caduta in declino. La causa più certa di questi opposti destini è che nelle arti meccaniche gli ingegni di molti si uniscono verso un unico fine, nella filosofia gli ingegni dei singoli sono distrutti da uno qualunque. Caduti gli uomini, infatti, nel servilismo, si votano al compito servile d'illustrare e di porsi al séguito di uno, senza apportare nuovi contributi. Perciò tutta la filosofia, strappata dalle radici dell'esperienza, donde ha tratto il suo nutrimento alle origini, è una cosa morta.

Mosso da questo pensiero, ha notato anche questo: le facoltà delle arti e delle scienze sono, per universale consenso, o razionali e filosofiche o empiriche; ma queste due facoltà benché gemelle, non sono ben collegate fra loro. Gli empirici, come le formiche, si contentano di ammassare per poi consumare; i razionalisti, come i ragni, traggono la tela dalla loro sostanza cerebrale. Sono le api che tengono la via di mezzo: traggono la materia prima dai fiori degli orti e dei campi, poi la trasformano elaborandola in virtù della loro propria attività. Non dissimile è l'opificio della vera filosofia, che non si deve limitare a conservare intatta nella memoria la materia fornita dalla storia naturale e dagli esperimenti

meccanici, ma deve raccoglierla nell'intelletto trasformata ed elaborata"<sup>656</sup>.

Con questa operazione Bacone induce la ricerca filosofica a volgersi verso la materia:

“si deve affermare senza indugio che l'intelletto appoggiato alla sola natura, senza l'aiuto dell'arte e il freno della disciplina, è impari e inetto alla conoscenza delle cose; non è capace di raccogliere e ordinare l'immensa varietà dei particolari, necessaria alla sua informazione; e non è abbastanza libero e puro da poter accogliere le immagini vere e native delle cose, senza colorirle e fantasticarle a suo modo<sup>657</sup>”.

Tuttavia, questo tipo di ricerca filosofica mira allo studio della *natura*, alla ricerca onesta e politicamente disinteressata della comprensione dei fenomeni; in questa prospettiva, *l'esperimento* <sup>658</sup> diventa uno strumento per indurre la natura a svelarsi: “perché la natura si svela più largamente se è obbligata e trattenuta dall'arte, che se è lasciata in libertà<sup>659</sup>”.

Nella rielaborazione dei miti di Dedalo e di Prometeo, Bacone torna sull'argomento. Egli attribuisce certo a Dedalo caratteristiche negative, come ad esempio “l'invidia che si nasconde sempre nell'animo dei migliori artisti e li domina completamente<sup>660</sup>”. Tuttavia, in un secondo momento, il filosofo sembra estendere questo sentimento anche a chi circonda gli artisti meccanici, quasi a farne un sentimento più generale, caratteristico di tutti coloro che riconoscono nel loro prossimo una maggiore capacità. Gli artisti meccanici sono invidiabili per il loro potere

---

<sup>656</sup> Bacone, F., *Pensieri e conclusioni sulla interpretazione della natura o Sulla Scienza operativa*, 17, in Id., *Opere Filosofiche*, De Mas, E. (a cura di), Laterza, Bari 1965, vol. 1., pp. 120 - 121. Cfr. sull'argomento dalla stessa opera anche i capp. 1-4 (pp. 85 - 89), cap. 13 con particolare riferimento alle pp. 106 - 107 ; sul superamento delle tradizioni cap. 15 p. 110; ma anche *La grande instaurazione*, prefazione (nell'ed. cit. pp. 522), accennato in LXVI (p. 576) e LXXIV (p. 586); LXXXV (p. 596); XCV (p. 607 - 608); sempre nella stessa opera, cfr. il riferimento al rapporto tra *l'auctoritas* e la filosofia naturale LXXX (p. 591). Dal *N. O.*, cfr. in particolare I, 74 (nell'ed. cit., p. 291 - 292); I, 80

<sup>657</sup> *ibid.*, p. 108, cap. 14.

<sup>658</sup> Cfr. cap. 15

<sup>659</sup> *ibid.*, p. 122, cap. 18.

<sup>660</sup> Bacone, F., “Dedalo, o la meccanica”, in *Della sapienza degli Antichi*, in ed. cit., p. 176

di farsi accogliere anche presso altri popoli, giacché appunto si occupano di esigenze materiali e dunque comuni a tutti i popoli:

“invero gli artisti più illustri hanno questa dote, di riuscire a farsi accogliere presso quasi tutti i popoli stranieri, sicché l’esilio per un artista sicuro di sé difficilmente costituisce una pena. Dato che anche fuori della patria è difficile che si trovino condizioni di vita radicalmente diverse, la fama degli artisti giunge propagata e accresciuta presso gli stranieri e i forestieri, tanto più che il popolo è solito tenere in minor conto l’arte meccanica locale<sup>661</sup>”.

Quasi a suggerire poi la dipendenza delle arti liberali da quelle meccaniche, Bacone rimarca l’importanza di queste ultime per la vita umana: “Tutto il resto è un’allegoria manifesta dell’uso delle arti meccaniche, alle quali molto deve la vita umana, che ha tratto tanta parte dei loro tesori per allestire i templi, per abbellire lo Stato e per accrescere il benessere dell’esistenza in generale<sup>662</sup>”. Anche l’apparato dei simboli – necessario al governo politico- è dunque ampiamente debitore a queste arti poco nobili. Benché, è vero, le arti meccaniche portino talvolta anche alla creazione di strumenti di morte e distruzione, esse possono al contempo –secondo il parere di Bacone– essere il rimedio al male causato. Proprio per questa loro natura ambivalente esse “vengono spesso perseguitate da Minosse, cioè dalle leggi, che le condannano e ne interdicono l’uso al popolo<sup>663</sup>”.

In una delle tante versioni del mito di Prometeo, è lo stesso titano a plasmare gli uomini<sup>664</sup>. Non solo Bacone adottò, per commentare il mito, questa versione, ma assunse, facendo riferimento probabilmente alla versione di Ovidio, che Prometeo mescolò, nell’impasto da cui ebbe origine l’uomo, parte delle diverse specie animali: “Gli antichi narrano

---

<sup>661</sup> *ivi*

<sup>662</sup> *ivi*

<sup>663</sup> *ibid.*, p. 177

<sup>664</sup> Cfr. ad esempio Apollodoro, *Biblioteca*, I, 7, 1; Ovidio, *Metamorfosi*, I, 76 – 88 (in questo caso l’autore propone, significativamente, due autori alternativi: Prometeo o l’artefice *mundi melioris origo*, “principio di un mondo migliore” nella traduzione di Marzolla, P. B. in Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino, 1994). Sui miti di Dedalo e di Prometeo e sulla loro fortuna nella cultura occidentale vedansi Frontisi-Ducroux 2000 [= Fr. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l’artisan en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris 2000<sup>2</sup>; 1<sup>ère</sup> éd.: Maspéro, Paris 1975] e Trousson 2001 [= R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Droz, Genève 2001<sup>3</sup>; 1<sup>ère</sup> éd *ivi* 1964]

che l'uomo fu opera di Prometeo, il quale lo costruì col fango, nella cui massa mescolò però qualche parte delle diverse specie animali<sup>665</sup>".

Tuttavia, rispetto a queste specie animali, "l'uomo, nelle sue origini, sembra essere cosa nuda e inerme, tarda nel difendersi, priva di tutto<sup>666</sup>". Per ovviare a questa nudità, evidentemente avvertita dal filosofo come una carenza della natura nei confronti della quale occorre agire, Prometeo avrebbe rubato il fuoco, "potere dei poteri. Da lui derivano infatti moltissime operazioni, e le arti meccaniche e le scienze se ne giovano in mille modi<sup>667</sup>". La lotta contro la nudità condotta attraverso le arti meccaniche si configura in Bacone come un modello generale a cui affidarsi per la costruzione di un sapere<sup>668</sup>: "La mano nuda e l'intelletto abbandonato a se stesso servono a poco. Per compiere le opere sono necessari strumenti e mezzi d'aiuto, sia per la mano che per l'intelletto; e come gli strumenti meccanici servono ad ampliare o regolare il movimento delle mani, così gli strumenti mentali estendono o trattengono il movimento dell'intelletto<sup>669</sup>".

Ma gli uomini, piuttosto che apprezzare il dono, se ne lamentarono con Giove, il quale, per premiarli di questa ingratitudine verso Prometeo, diede loro l'eterna gioventù; che tuttavia fu perduta per la sete dell'asinello che la portava in groppa: "questi sembra essere l'esperienza, piena di lentezza e di indugi, dal cui passo tardo da testuggine, è sorto quell'antichissimo e triste detto «la vita è breve; l'arte è lunga»<sup>670</sup>". Anche il dono dell'eterna giovinezza non è, per Bacone, un vero dono poiché al fanciullo manca l'esperienza, "pronto a ciarlare, è immaturo e incapace di generare<sup>671</sup>".

Date queste premesse, non ci stupisce l'asserzione baconiana dell'insussistenza della distinzione tra le *arti liberali* e quelle *ad praticam illiberales*<sup>672</sup>.

---

<sup>665</sup> Bacone, F., "Prometeo, ovvero lo stato dell'umanità", in *Della sapienza degli antichi*; ed. cit., p. 187.

<sup>666</sup> *Ibid.*, p. 495

<sup>667</sup> *Ivi*

<sup>668</sup> Cfr. Questa è anche l'interpretazione di Giuseppe Di Liberti, cfr. Di Liberti, G., "Introduzione" in Perrault, C., *Il Gabinetto delle Belle Arti*, Di Liberti, G. (a cura di), Centro Internazionale Studi di Estetica, *Aesthetica Preprint* Agosto 2009; p. 10

<sup>669</sup> Bacone, F., *Novum Organum*, I, 2, in *ed. cit.* p. 257.

<sup>670</sup> Bacone, F., "Prometeo, ovvero lo stato dell'umanità", in *Della sapienza degli antichi*; ed. cit., p. 497

<sup>671</sup> Bacone, F., *La grande instaurazione*, in *ed. cit.*, p. 522.

<sup>672</sup> Bacone, F., *ibid.*, LXXXIII, in *ed. cit.*, p. 594.

Ma questa rivalutazione delle *arti meccaniche* non deve fuorviarci. Lo scopo di Francesco Bacone era quello di riabilitare culturalmente il sapere tecnico, mostrandone la necessità per il benessere dello Stato. Tuttavia questa distinzione era una reazione al rigido formalismo che contrapponeva sprezzantemente il lavoro tecnico a quello intellettuale, considerando il primo perfettibile e il secondo assoluto. Quanto al sapere umano invece, egli proponeva una ripartizione che mantenne una grande fortuna storica, suddividendo il sapere umano in storia, poesia e filosofia. La prima “si occupa esclusivamente delle cose individuali che sono circoscritte nello spazio e nel tempo<sup>673</sup>” e si riferisce dunque alla memoria; la poesia invece, “tratta anch’essa di individui, ma di individui immaginari, a imitazione di quegli individui reali di cui tratta la storia vera; ma con la differenza che essa esagera assai spesso e descrive cose che in natura non si verificheranno mai e che essa prende a costituire a piacere, proprio come fa la pittura<sup>674</sup>”; i suoi strumenti sono immaginazione e fantasia. La filosofia, invece, svolge l’ufficio della ragione “non tratta né degli individui né delle prime impressioni fornite da essi, ma delle nozioni astratte, derivate da queste impressioni; essa si adopera per comporre e scomporre secondo le leggi della natura e l’evidenza delle cose<sup>675</sup>”

### §3.7 Arti liberali, Belle arti e bello

Dopo la critica baconiana alla distinzione tra arti meccaniche e arti liberali, Charles Perrault sostituisce, nel suo *Cabinet des Beaux-Arts*, la nozione di *arti liberali* con quella di *belle arti*, inserendo in esse l’ottica e la meccanica; tuttavia, come sostiene Luigi Russo<sup>676</sup>, Perrault usa ancora quest’espressione più come una variante delle *arti liberali* intesa a contestare la distinzione dalle *arti meccaniche*, senza dunque produrre una vera rivoluzione concettuale.

---

<sup>673</sup> Bacone, F., *De dignitate et argumentis scientiarum*, II,1. In ed. cit., p. 87

<sup>674</sup> *ivi*

<sup>675</sup> Bacone, *De dignitate et argumentis scientiarum*, II,1. In ed. cit., p. 88

<sup>676</sup> Russo, L., 2007:15



Attenendosi –come poi farà Victor Cousin– al modello cartesiano delle idee chiare e distinte<sup>677</sup>, e fondando sul modello fisico<sup>678</sup> la sua scelta, l'abate Charles Batteux, invece, ripropose nel 1757 una classificazione delle arti fondata sullo scopo che esse si prospettavano, distinguendo quindi quelle dedite al soddisfacimento dei bisogni dell'uomo, ovvero create da contingenze materiali (le arti meccaniche); quelle che tendevano esclusivamente al piacere, nate dall'abbondanza (la musica, la poesia, la pittura, la scultura e l'arte del gesto o della danza) e quelle in cui, invece, convivevano l'utilità e il piacere (l'eloquenza e l'architettura), ovvero nate dal bisogno ma perfezionate dal gusto<sup>679</sup>. In questa prospettiva, la funzione dell'arte era “trasportare i tratti che sono della natura e di presentarli in oggetti a cui essi non sono naturali<sup>680</sup>”.

Il rapporto tra arte e realtà si configurerebbe perciò in questi termini:

tutte le arti, in tutto ciò che hanno di veramente artificiale, non sono che delle cose immaginarie, degli enti finiti, copiati ed imitati secondo quelli veri. È per questo che le arti sono poste senza cessa in opposizione alla natura, che non si ode che questo appello: che bisogna imitare la natura, che l'arte è perfetta quando la rappresenta perfettamente e, finalmente, che i capolavori dell'arte sono quelli che imitano la natura così bene che li si prende per la natura stessa<sup>681</sup>.

Se da un lato Batteux “rinverdisce la formulazione degli antichi Sofisti fra «arti utili» e «arti piacevoli<sup>682</sup>»”, dall'altro formalizza le arti in un sistema rigorosamente definito.

Quando Cousin toglie il sostantivo *arte* alla distinzione tra bello e utile si orienta, ancora una volta, con chiarezza sul versante pragmatico. Si liberava velocemente delle *arti meccaniche* e con esse della questione della perfettibilità, pur lasciando tanto alle tradizionali arti liberali

---

<sup>677</sup> *ibid.*, p. 16

<sup>678</sup> Batteux, C., 2002:29. Cousin conosceva il trattato di Batteux, poiché lo cita a proposito dell'immaginazione in Cousin, V., 1854:153

<sup>679</sup> Batteux, C., 2002:34

<sup>680</sup> *ibid.*, p. 36

<sup>681</sup> *ibid.*, p. 37.

<sup>682</sup> Russo, L., 2007:16

quanto a ogni altro manufatto o oggetto la loro democratica mansione di contribuire alla coesione sociale.

Scindendo insomma l'utile e il bello liberava la perfettibilità tecnologica da qualsiasi gioco di potere senza citare esplicitamente le *arti meccaniche*. Tutto ciò che è utile e che diventa progressivamente più efficiente non è bello, ovvero non è, per Cousin, ciò verso cui tendere idealmente e spiritualmente in ambito artistico che, lo ribadiamo, per Cousin aveva una valenza educativa. E infatti, da ciò Cousin non evince assolutamente l'idea, che a una lettura poco attenta gli potrebbe attribuire, che l'arte sia inutile:

Je me borne à rappeler que la grande loi qui domine toutes les autres est celle de l'expression. Toute œuvre d'art qui n'exprime pas une idée ne signifie rien ; il faut qu'en s'adressant à tel ou tel sens, elle pénètre jusqu'à l'esprit, jusqu'à l'âme, et y porte une pensée, un sentiment capable de la toucher ou de l'élever<sup>683</sup>.

In questa prospettiva, e spostando l'accento dal soddisfacimento di bisogni materiali (di Batteux) all'utilità in generale Cousin apriva, forse inconsapevolmente, le porte a un nuovo, inarrestabile e irreversibile cambiamento. In effetti, l'eliminazione del concetto di *meccanicità* come elemento di distinzione tra le arti utili e quelle belle rifletteva ormai la piena consapevolezza che anche le *arti liberali* movevano comunque da procedimenti di tipo meccanico: è meccanicamente che il pennello diffonde il colore sulla tela e il pittore deve comunque confrontarsi con la materialità della sua tela, del colore, del pennello che gli impongono vincoli fisici alla realizzazione del suo soggetto. La classificazione cousiniana fondata sulla base della libertà del mezzo rispetto alla materia è del tutto insussistente, è solo ormai un vecchio retaggio della tradizione.

La differenza tra pittura e fotografia non è che l'una è più libera dalla materia e l'altra meno, ma è che esse comportano tipi diversi di interazione con la materia: con il procedimento fotografico, l'atto di

---

<sup>683</sup> "Io mi limito a ricordare che la grande legge che domina tutte le altre è quella dell'espressione. Tutte le opere d'arte che non esprimono un'idea non significano nulla; occorre, indirizzandosi a un senso o a un altro, che essa penetri fino allo spirito, fino all'anima, e vi porti un pensiero, un sentimento capace di toccarla o di elevarla", Cousin, V., 1854:197

scrittura si spostava dal piano della traccia a quello dell'impressione luminosa e questo cambiamento, come abbiamo detto, comporta un coinvolgimento corporeo diverso dell'autore e dunque un diverso atteggiamento dello spettatore.

### **§3.8 L'ingresso della fotografia nel mondo dell'arte**

Abbiamo visto che questo spostamento si configura come un analogo dislocamento da un percorso rappresentativo preferibilmente fondato sulla composizione razionale, che trae dall'esperienza solo suggestioni iniziali, a un percorso artistico che fa dell'esperienza lo strumento primario attraverso cui rappresentare.

In questo senso, ammettere le potenzialità artistiche dello strumento fotografico significa restituire all'esperienza e al mondo fenomenico un ruolo primario. Tuttavia questo elemento di fatto relega la componente esperenziale del processo rappresentativo alla fase mnestica, configurando dunque la creazione artistica come un processo di riproposizione materiale di un ricordo intellettuale che, se è vero che trae origine dalla materia, altresì rielabora esteticamente il soggetto della rappresentazione non partendo fisicamente da quest'ultima, ma solo da una sua smaterializzata rimembranza, alla ricerca di una configurazione fenomenica mai realmente esistita nell'*hic et nunc*.

Nel XIX secolo allora –a nostro parere– l'ingresso della fotografia nel mondo artistico sembra conferire alla materia un ruolo più influente di quello solitamente riconosciute da un approccio estetico centrato sull'analisi razionale, spostando in questo modo l'orizzonte artistico dall'asettico mondo di un'astrazione anestetizzata che cerca un punto di vista oggettivo (in gran parte esteriore al particolare soggetto rappresentato e che si serve di quest'ultimo per manifestarsi, ancora, in una forma diversa e una sostanza sempre uguale), al criticismo di un orizzonte sensibile che –nella disperata ricerca degli universali– assume come punto di partenza la consapevolezza della sua limitatezza temporale (quando non addirittura individuale) ma che –al contempo– fa della sua deformazione lo strumento per ampliare gli orizzonti alla ricerca di una

nuova visione: è attraverso la deformazione ottica delle fotografie aerostatiche che Nadar riesce a criticare efficacemente la presunta oggettività della rappresentazione fotografica.

In questa prospettiva, il rapporto tra soggettivismo e oggettismo – che la rappresentazione fotografica pone drammaticamente in essere –, non rende la fotografia uno strumento muto, ma ne fa una voce ben clamorosa entro al coro filosofico che contesta a ogni presunta oggettività assoluta. Se Baudelaire si opponeva al realismo dimentico dello spirito artistico, i fotografi del XIX secolo francese sembrano dimostrare che la fotografia, proprio in virtù di uno spostamento prospettico potenzialmente infinito (grazie alla molteplicità delle esperienze possibili e alla loro potenzialmente infinita moltiplicazione ad opera dello sviluppo tecnologico), restituiscono all'autore dello scatto il ruolo interpretativo proprio di ogni artista. La presenza apparentemente troppo invasiva della materia, anche se, rispetto a quanto avviene in pittura, riduce il ruolo della memoria intellettuale nell'elaborazione dell'immagine finale non elimina l'intervento dell'artista. L'intervento dell'artista non risiede esclusivamente nella capacità di rielaborare e di ripresentare graficamente un ricordo, ma nel talento di riorganizzare la materia e gli strumenti a disposizione nel presente al fine di rappresentare il soggetto della visione. Ma la visione dell'artista non deve necessariamente essere interpretata come il ricordo di una percezione: essa, più verosimilmente, nasce e si costruisce con il coinvolgimento attivo, non solo della memoria, ma anche dell'esperienza presente che vive all'atto della creazione. La fotografia sposta il piano della creazione verso un tempo presente, ma non per questo relegato alla contingenza. La memoria dell'artista, infatti, ha un ruolo attivo non solo nella scelta dell'immagine da inseguire, ma anche nel modo in cui l'artista rielabora la fotoimpressione nella fase successiva allo scatto.

## Bibliografia

[Anon.] 'Bulletin', *Le Conseiller des Artistes. Revue esthétique de l'art en général*, Paris, n°2, Marzo 1861

[Anon.], 'M. Daguerre', *L'Artiste*, 14.07.1839

[Anon.], 'Académie des sciences. Séance du 19 août. Le daguerréotype', *Le Moniteur Universel*, 31.08.1839

[Anon.], 'Académie des sciences. Séance du 4 février', *Journal des débats*, 05.02.1839

[Anon.], 'Chambre des députés', *Journal des Débats*, 10.07.1839

[Anon.], 'Découverte faite par M. Daguerre', da *Journal des Artistes*, pp. 21 – 22, 13 année, vol. I n°2, 13- 01- 1839

[Anon.], 'Dessins photogéniques. Procédé de M. Talbot pour fixer les images', *Le National*, 22.08.1839

[Anon.], 'Exposition de Photographie', *Le Rayon bleu. Journal des photographes*, Paris, pp. 212 – 218, 15.06.1870

[Anon.], 'Exposition de Photographie', *Le Rayon bleu. Journal des photographes*, Paris, pp. 212 – 218, 15.06.1870

[Anon.], 'Exposition des produits de l'industrie', *L'artiste*, 26.05.1839

[Anon.], 'Exposition du daguerréotype à la Société d'encouragement', *Le Moniteur Universel*, 08.09.1839

[Anon.], 'Feuilleton du Journal des Débats', *Journal des Débats*, 20.08.1839

[Anon.], 'Incendie du diorama', *Le National*, 09.03.1839

[Anon.], 'La photographie ou le daguerreotype', *Magasin Pittoresque*, pp. 374 – 376, Paris, A 7, 1839

[Anon.], 'Le daguerreotype. Découverte curieuse et importante', *Le National*, 09.01.1839

[Anon.], 'M. Daguerre', *L'Artiste*, 14.07.1839

[Anon.], 'Nouveaux détails sur l'incendie du diorama', *Le National*, 10.03.1839

- [Anon.], 'Nouvelles', *Journal des beaux-arts et de la littérature*, vol.2, n°5, 21.08.1839
- [Anon.], 'Optique appliquée. Procédé Daguerre. Réclamation de propriété', *Le National*, 06.02.1839
- [Anon.], 'Optique. Chambre noire de M. Daguerre', *La Gazette de France*, 10.01.1839
- [Anon.], 'Sans titre', *Journal des débats*, 16.06.1839
- [Anon.], 'Sans titre', *Le Conseiller des Artistes. Revue esthétique de l'art en général*, Paris, p. 136, Ottobre 1862
- [Anon.], 'Sans titre', *Le Conseiller des Artistes. Revue esthétique de l'art en général*, Paris, p. 136, Ottobre 1862
- [Anon.], 'Sans titre', *Le Moniteur Universel*, 09.09.1839
- [Anon.], 'Sans titre', *Le Moniteur Universel*, n°189, p. 1275, 08.07.1839
- [Anon.], 'Sans Titre', *Le National*, 08.09.1839
- [Anon.], «*Le Daguerrotypage*», 'Le Figaro', 08.09.1839
- [Anon.], «*Le prix d'un daguerrotypage*», 'Le Figaro', 26.09.1839
- [Anon.], «*Physique Appliquée. Fixation des images qui se forment au foyer d'une chambre obscure*», Comptes rendus des séances hebdomadaires de l'Académie des sciences, t. VIII, n°1, 07- 01- 1839
- [Anon.], Émaux photographiques, *Le Rayon bleu. Journal des photographes*, Paris, pp. 73 – 79, 15.02.1870
- [Anon.], «*Le profession en daguerrotypage*», 'Le Figaro', 22.09.1839
- A., 'Le Daguerreotype, par M. Daguerre, auteur du Diorama', *La Gazette de France*, 19.02.1839
- AA. VV., «*Annales de la Société Libre des Beaux-Arts*», tome IX, année 1839- 1840, chez Cavilian-Goeury et V. Dalmont, Paris, 1840
- AA. VV., *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1860, pp. 293 – 294 (Compte rendu)
- AA. VV., *Compte Rendu de l'Académie des Sciences*, 1839
- AA. VV., *Compte Rendu de l'Académie des Sciences*, 1849
- AA. VV., *Gravure ou photographie ? Une curiosité artistique, le cliché-verre*, Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2007

- AA. VV., *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2003
- AA. VV., *New York et l'Art Moderne. Alfred Stieglitz et son Cercle [1905 - 1930]*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 2004
- AA. VV., *Rapport du Jury Central sur les produits de l'Agriculture et de l'Industrie exposés en 1849*, Imprimerie Nationale, Paris 1850, t. 1 - 2 - 3
- AA. VV., *Recueil de Mémoires et de procédés Nouveaux concernant la Photographie sur Plaques Métalliques et sur Papier*, Charles Chevalier, Paris 1847
- Abbagnano, N., *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino 1968
- Abbagnano, N., *Storia della filosofia*, UTET, Torino 1969 t. 1 -2 -3
- Addison, J., *I piaceri dell'immaginazione*, Aesthetica, Palermo, 2002
- Alophe, 'L'Avenir de la photographie', *L'Artiste*, Paris, pp. 61 - 63, tomo XII, 15.12.1861
- Alophe, 'L'Avenir de la photographie', *L'Artiste*, Paris, pp. 61 - 63, tomo XII, 15.12.1861
- Anon., "Exposition universelle des produits industriels et agricoles en 1855. Avis a nos lecteurs", *La Lumière*, n°26, 01.07.1854
- Arago, F., *Comptes rendu des stances de l'Académie des Sciences*, IX, 19, août, 1839, p. 260
- Arago, F., *Le daguerréotype*, Rumeur des Ages, La Rochelle 2003
- Arago, F., *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août*, Bachelier, Paris, 1839
- Ardovino, A., *Il sensibile e il razionale: Schiller e la mediazione estetica*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2001;
- Aristotele, *Dell'Anima*, in Id., *Opere*, vol. 4, Laurenti, R. (trad. a cura di), Laterza, Roma-Bari 1973
- Aristotele, *Metafisica*, in Id., *Opere*, vol. 4, Russo, A. (trad. a cura di), Laterza, Roma-Bari 1973
- Aristotele, *Poetica*, Diego Lanza (a cura di), Rizzoli, Milano 2008
- Arnoux, J. J., "Exposition Universelle", *La Lumière*, n° 21, p. 82, 29.06.1851

Aubenas, S., *Des photographes pour l'empereur: les albums de Napoléon III*, Galerie de photographie, Bibliothèque nationale de France, Paris 2004

Aubenas, S., Roubert, P. L., *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843 – 1860*, Gallimard, BNF, Paris 2010

Aucoc, L., Institut de France, *L'Institut de France lois, statuts et règlements concernant les anciennes académies et l'Institut, de 1635 à 1889, tableau des fondations*, Imprimerie nationale, Paris 1889

Auerbach, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 2000

Authority of the Royal Commission, *Reports by the Jury on the Subjects in the Thirty Classes Into Which the Exhibition Was Divided*, Spicers Brothers, Wholesale Stationers, London 1852, vol. 4

Bacone, F., *Novum Organum*, in Id., *Scritti filosofici*, Rossi, P. (a cura di), UTET, Torino 1975

Bajac, Q., *L'image révélée. L'invention de la photographie*, Gallimard, Paris 2001

Barthes, R., *La chambre claire: note sur la photographie*, Gallimard, Paris 1992 [trad. it., Guidieri, R.(a cura di), *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003]

Bastelaer (van), R., *La rivalité de la gravure et de la photographie et ses conséquences*, Impr. de Hayez, Bruxelles, 1902

Batteux, Ch., *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, Aesthetica, Palermo, 2002

Baudelaire, C., 'Le public moderne et la photographie', da Baudelaire, C., *Salon de 1859 : texte de la « Revue française »*, H. Champion, Paris, 2006

Baudelaire, C., *Curiosités esthétiques; L'art romantique: et autres oeuvres critiques*, Bordas, Paris, 1999

Baudelaire, C., *Il pittore della vita moderna*, Marsilio, Venezia 1994

Baudelaire, C., *Per Delacroix*, Liguori, Napoli, 1996

Baudelaire, C., *Scritti di estetica*, Sansoni, Firenze, 1948

Baumgarten, A. G., *L'Estetica*, Aesthetica, Palermo, 2000

Bayard, H., "Traité de photographie sur collodion", *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1855, p. 113



- Bayard, H., Lo Duca, G. M., *Bayard Sources of modern photography*, Ayer Publishing, 1943
- Bayer, R., *L'Esthétique française au XIX siècle*, in «Histoire de l'esthétique», Paris 1961
- Bellorini, E., *Discussioni e polemiche sul Romanticismo: 1816- 1826*, G. Laterza e figli, Bari, 1943
- Bernard, C., Cousin, V., *Victor Cousin, ou, La religion de la philosophie*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse 1991
- Bertini, A., *Cinema e ideologia nella Germania di Weimar*, Pellegrini, Cosenza 1979
- Bevilacqua, G. (a cura di), *I Romantici tedeschi*, Rizzoli, Milano, 1972
- Blanquart Évrard, L. D., *Traité de photographie sur papier*, Roret, Paris 1851
- Blanquart-Evrard, *Albums photographiques édités par Blanquart-Evrard*, Kodak- Pathé, Paris, 1978
- Blanquart-Evrard, *Intervention de l'art dans la photographie*, Impr. De L. Danel, Lille, 1863
- Blanquart-Évrard, L. D., "Photographie sur papier", *Le Technologiste*, T. VIII, Mars 1847
- Blanquart-Evrard, *La Photographie, ses origines, ses progrès, ses transformations*, Impr. De L. Danel, Lille, 1869
- Bloom, H., *Il Genio. Il senso dell'eccellenza attraverso le vite di cento individui non comuni*, Rizzoli, Milano, 2004
- Bollino, F. (1976). *Teoria e sistema delle belle arti: Charles Batteux e gli esthéticiens del sec. XVIII*. Mantova: Istituto di filosofia dell'Università di Bologna.
- Bonaparte, N. J. C. P., *Exposition universelle de 1855: Rapport du jury mixte international*, Impr. Impériale, Paris 1856, vol. 1, p. IV
- Bonnet, M., Marignier, J. L., *Niepce. Correspondances et papiers*, Maison Nicéphore Niepce, Saint-Loup-de-Varennes, 2003
- Borsari, A. (a cura di), *Politiche della mimesis. Antropologia, rappresentazione, performatività*, Mimesis ed., Milano 2003
- Bourgeois, P., *Esthétique de la photographie*, Photo- Club de Paris, Paris, 1900

- Bréville, C., *L'arrestation de Victor Cousin en Allemagne (1824-1825)*, Print 1910
- Brunet, F., *La naissance de l'idée de la photographie*, Presses universitaires de France, Paris, 2000
- Brunius, T., *Mutual Aid in the Arts : From the second Empire to Fine de Siècle*, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1972
- Burty, P., "Exposition de la Société française de Photographie", *Gazette des Beaux Arts*, t2, 1859
- Burty, Ph., «Exposition de la Société de photographie.», da 'Gazette des Beaux- Arts', Paris, 1859, Tomo II, pp. 210 – 221
- Burty, Ph., «La Photographie en 1861», da 'Gazette des Beaux- Arts', Paris, Tomo XI, pp. 242- 249, 1861
- Burty, Ph., «La Photographie en 1861», da 'Gazette des Beaux- Arts', Paris, Tomo XI, pp. 242- 249, 1861
- Burty, Ph., «Revue photographique; MM. Jean Renault, A. Davanne, Braün de Mulhouse, Michelez et Henry Voland», da 'Gazette des Beaux- Arts', Paris, Tomo VII, pp. 250 – 254, 1870
- Burty, Ph., «Revue photographique; MM. Jean Renault, A. Davanne, Braün de Mulhouse, Michelez et Henry Voland», da 'Gazette des Beaux- Arts', Paris, Tomo VII, 1870, pp. 250 – 254
- Caffin, C. H., *Photography as fine art*, Morgan, New York, 1971
- Cameron, F., Kenderdine, S. (edited by), *Theorizing Digital Cultural Heritage. A Critical Discourse*, MIT, Cambridge 2007
- Campione, F. P., *La nascita dell'estetica in Sicilia*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2006.
- Carchia, G., D'Angelo, P., Catucci, S., *Dizionario di Estetica*, Laterza, Roma/Bari, 1999
- Cartesio, *Discorso sul metodo*, in Id., *Opere filosofiche*, Widmar, B. (a cura di), UTET, Torino 1981
- Cartesio, *Le passioni dell'anima*, in Id., *Opere filosofiche*, Widmar, B. (a cura di), UTET, Torino 1981
- Cavicchioni, R., *Breve storia di un'ingratitudine: Victor Cousin nell'album di famiglia della scuola repubblicana*, Mimesis, Milano 2009

Centro Internazionale Studi di Estetica, *Baltasar Gracián: dal barocco al postmoderno*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Aesthetica pre-print, n° 18, Palermo, dicembre 1987

Chambon, F., "Le correspondants de Victor Cousin. Une Élection en Bretagne en 1847", *L'amateur d'autographes*, n° 11, 15.11.1902

Champfleury, "A M. Eugène Delacroix e Monsieur Prudhomme au Salon" in id., *Pauvre Trompette: fantasies de printemps*, Sartorius, Paris 1847

Champfleury, J. F., *Le Réalisme*, Paris 1857

Chevalier, A., <<*Optique Découverte de M. Daguerre*>>, Journal des connaissances nécessaire set indispensables, 1- 02- 1839, février 1839

Chevalier, C., *Mélanges Photographiques. Complément des Nouvelles Instructions sur l'Usage du Daguerrotypage*, Chavalier, Paris 1844

Chini, R., *Il linguaggio fotografico*, SEI, Torino, 1968

Claudet, «La Photographie dans ses relations avec les Beaux- Arts», da 'Gazette des Beaux- Arts', Paris, Tomo IX, pp. 101- 114, 1861

Claudet, A., 'Des Rapports de la Photographie avec Les Beaux- Arts', *Bulletin de l Société française de photographie*, pp. 263- 277, 26.10.1860

Claudet, A., "Des rapports de la photographie avec les Beaux-Arts", *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1857, p. 2

Comolli, J. L., *Tecnica e ideologia*, Pratiche Editrice, Parma 1982

Cousin, V., *Cours de Philosophie professé à la Faculté des Lettres pendant l'année 1818 sur le Fondement dès idées Absolues du Vrai, du Beau et du Bien*, Hachette, Paris 1836

Cousin, V., *Cours de Philosophie. Introduction a l'Histoire de la Philosophie*, Pichon et Didier, Paris 1828

Cousin, V., *Défense de l'Université et de la philosophie: discours prononcés à la Chambre des pairs dans les séances des 21 et 29 avril, des 2, 3 et 4 mai 1844*, Joubert, Paris 1844

Cousin, V., *Du vrai, du beau et du bien*, Didier, Paris 1854a

Cousin, V., *Due prefazioni poste innanzi alla prima e seconda edizione dei Frammenti filosofici del Signor V. Cousin*, G. Ruggia e C, Lugano 1834

Cousin, V., *Fragmens philosophiques*, A. Sautelet & cie, Paris 1826

Cousin, V., *Fragments philosophiques*, Ladrangé, Paris 1833

Cousin, V., Galluppi, P, [*Fragments philosophiques.*] *La Filosofia di Vittorio Cousin, tradotta dal francese, ed esaminata dal barone Pasquale Galluppi da Tropea.* 1831.

Cousin, V., *Histoire générale de la philosophie: depuis les temps les plus anciens jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle*, E. Perrin, Paris 1854b

Cousin, V., *Philosophie de Locke*, Didier, Paris 1873

Cousin, V., Platon, *Œuvres de Platon traduites par Victor Cousin*, Bossange, Paris 1822 – 1837 [11 tomes]

Cousin, V., *Prefazione del Signor V. Cousin premessa a' suoi Frammenti filosofici*, G. Ruggia e Comp, Lugano 1829

Cousin, V., Serge, N., *De la méthode en psychologie. Suivie d'une analyse critique de Schelling*, L'Harmattan, Paris 2010.

Croce, B., Nicolini, F., *Bibliografia Vichiana*, R. Ricciardi, Napoli 1947

D'Angelo, P., *Estetica del Romanticismo*, Il Mulino, Bologna, 1997

D'Angelo, P., *Il gusto in Italia e Spagna dal Quattrocento al Settecento*, in Russo, L., 2000

D'Autilia, G., *L'indizio e la prova: la storia nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2005

Daguerre, L. J. M., *Description pratique du procédé nommé le daguerréotype*, Archivio storico, Roma, 1987

Daguerre, L. J. M., *Historique et description ds procédés du Daguerréotype et du Diorama*, Susse Freres Editeurs, Paris, 1839

Daguerre, L. J. M., *Nouveau moyen de préparer la couche sensible des claques destinées à recevoir les images photographiques*, Bachelier, Paris, 1844

Dal Lago, A., Giordano, S., *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2006

De Laborde, L., 'La vulgarisation des arts est- elle ruine de l'art ?', da *Exposition universelle de Londres de 1851, Travaux de la commission française sur l'industrie des Nations*, Tomo VIII, pp. 445 – 504, Impr. Impériale, Paris, 1854 – 1867

De Laborde, L., "Rapport du Jury Central de l'Exposition des Produits de l'Industrie en 1849", *La Lumière* 02.03.1851

De Piles, R., *Cours de Peinture par Principes*, Arkstee & Mereus, Amsterdam 1766

Defonds, E., 'De La Photographie au Point de Vue de l'Art', *L'Artiste*, pp. 250 – 251, 17.04.1859

Delaborde, H., *La photographie et la gravure*, 'La Revue des Deux Monde', 01.04.1856

Delaborde, H., *La photographie et la gravure*, 'La Revue des Deux Monde', 01.04.1856

Delacroix, E., Burty, P., *Lettres de Eugène Delacroix, 1815 à 1863. Recueillies et publiées par M. Philippe Burty. Avec fac-simile de lettres et de palettes. [With a self portrait.]*, 1878.

Delécluze, E. J., "Feuilleton du Journal des Débats du 21 mars 1851. Exposition de 1850 (Seprième article). Portraits: MM. Lehmann, Faivre-Duffer, Amaury- Duval, H. Flandrin, Jalabert, Pèrignon, H. Scheffer, Courbet, Dubufe, Vidal, H. Vernet", *Journal des Débats*, 21.03.1851, p. 1.

Demachy, R., *L'interprétation en photographie*, 'Gazette des Beaux-Arts', Paris, pp. 251 – 255, Tomo XXXI, 1904

Demanchy, R, Puyo, C., *Les procédés d'art en photographie*, Photo club de Paris, Paris, 1906

Di Carlo, E., *Lettere inedite di S. Mancino a V. Cousin*, Arti Grafiche F.lli Corselli, Palermo 1938

Di Giovanni, V., *Salvatore Mancino e l'ecllettismo in Sicilia*, Amenta, Palermo 1867

Disdéri, *Essay Sur l'art de la photographie*, Séguier, Anglet, 2003

Disdéri, *L'art de la photographie*, Disdéri, Paris, 1862

Disdéri, *Publication des contemporains et sommités littéraires et artistiques photographiées d'après nature*, s. n., Paris, 1864

Disdéri, *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Disdéri, Paris, 1855

Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Aeshtetica, Palermo, 2005

Dubois, P., Valli, B., *L'atto fotografico*, Quattroventi, Urbino, 1996

Durieu, E., "Rapport présenté par M. E. Durieu, au nom de la Commission Chargée de l'Examen de l'Exposition ouverte dans les salons de la Société Française de Photographie, du 1<sup>er</sup> Août au 15 novembre 1855", *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1856, pp. 37 - 72

Durieu, E., "Sur la retouche des Épreuves photographiques", *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1855

Emerson, P. H., *Naturalistic Photography for Students of the Art*, BiblioLife, 2011

Émile, M., 'En Provence', *Gazette des beaux- arts*, Paris, pp. 321 - 335, tomo XXV, 04.1901

F. Wey, 'De l'influence de l'Héliographie sur les beaux- arts', *La Lumière: journal non politique: beaux- arts, héliographie, sciences*, A. Gaudin, Paris, pp. 2 - 3, 09.02.1851

Ferrari, S., "Il perturbante della fotografia. Qualche indagine sulle implicazioni psicologiche del fotografare", *Studi di Estetica*, n° 14, Bologna 1996

Figaro, «D'un arrêté qui arrêtera les reproducteurs», 'Le Figaro', 25.08.1839

Figuier, L., 'La photographie au salon du 1859', da *Les Grandes inventions scientifiques et industrielles chez les anciens et les modernes*, L. Hachette, Paris, 1859

Figuier, L., "Exposition de Photographie", *La Presse*, 03.08.1859, 04.08.1859 e 11.08.1859

Figuier, L., "La Photographie à l'Exposition Universelle", *La Presse*, 16.06.1855

Figuier, L., *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, Langlois et Leclerq, Paris 1855

Flécheux, C., *L'horizon*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009

Flusser, V., *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2006

Fontcouberta, J., *La (foto)camera di Pandora, la fotografi@ dopo la fotografia*, Contrasto, Roma 2012

Fouque, V., *La Vérité sur l'invention de la photographie, Nicéphore Niepce, sa vie, ses essais, ses travaux, d'après sa correspondance et autres documents inédits*, Libr. des Auteurs et de l'Académie des Bibliophiles, Paris 1867

*Fragmen(t)s philosophiques* (Paris: Sautelet, 1826: I - L)

France, *Bulletin des lois de l'Empire Français*. Décembre 1852 et premier semestre de 1853 contenant les lois et décrets d'intérêt public et général, Imprimerie Royale, XI serie, t1, Paris 1853

Frazer, J. G., *Il ramo d'oro: studio sulla magia e la religione*, Boringhieri, Torino 1973

Freedberg, D., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazione e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 2009

Freund, G., *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 2007

Frizot, M., *Nouvelle Histoire de la photographie*, Bordas: A. Biro, Paris, 1994

Gadamer, H. G., Vattimo, G., *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983

Galassi, P., *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989

Galeno, *Sull'ottima maniera d'insegnare – Esortazione alla medicina*, Barigazzi, A. (trad. di), Akademie-Verlag Berlin, Berlin 1991.

Gardner, H., *Intelligenze creative*, Feltrinelli, Milano, 1994

Gaucheraud, H., 'Beaux-Arts. Nouvelle découverte', *La Gazette de France*, p. 1, 6 janvier 1839 (riprodotto anche in fac-simile in Vié, G. 2009 :30), pag. 1, colonna 1 e 2

Gaudin, M. A., *Traité pratique de Photographie exposé complet des procédés relatifs au Daguerrotypage*, J. J. Dubochet et C. Éditeurs, 1844

Gauss, C. E., *The aesthetic theories of French artists: 1855 to the Present*, John Hopkins Press, Baltimore 1949.

Gautrand, J. C., Frizot, M., *Hippolyte Bayard. Naissance de l'image photographique*, Éd. Trois cailloux, 1986

Gentile, G., *Storia della filosofia italiana dal Genovesi al Galuppi*, Fratelli Treves, Milano 1930

Gentile, G., Vito, A., *Albori della nuova Italia: varietà e documenti*, Sansoni, Firenze 1969

Gerbet, O. P., *Introduction a la philosophie de l'histoire*, Vanlinthout et Vandenzande, Louvain 1832

Gernsheim, H., *Creative photography: aesthetic trends 1839- 1960*, Dover publ., New York, 1991

Gernsheim, H., *Focus on architecture and sculpture*, London, 1949

- Gernsheim, H., Gernsheim, A., *L. J. M. Daguerre: the history of the diorama and the daguerreotype*, Dover publ., New York, 1968
- Gernsheim, H., *The origin of photography*, Thames and Hudson, London, 1982
- Girardin, D., Pirker, C., *Controverses: une histoire juridique et éthique de la photographie*, Musée de l'Elysée, Lausanne, 2008
- Givone, S., *Storia dell'estetica*, Laterza, Roma/Bari, 2008
- Goldberg, V., *Photography in print: writings from 1816 to the present*, University of New Mexico, Albuquerque, 1981
- Goncourt, E., Goncourt, J. de, *Diario. Memoria di vita letteraria 1851 - 1896*, Garzanti, Milano 1992
- Gould, S. J., *L'equilibrio punteggiato*, introduzione di Telmo Pievani, traduzione di Giorgio Panini, Andrea Cardini e Marco Ferraguti, Codice edizioni, Torino, 2008
- Green, J., (ed. a cura di) *Camera Work: A Critical Anthology*, Aperture, New York, 1973
- Greenough, S. et Hamilton, J., *Alfred Stieglitz: Photographs and Writings*. New York: Callaway Editions and Washington: National Gallery of Art, 1983
- Halliwell, S., *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Lombardo, G. (a cura di), Aesthetica, Palermo, 2009
- Hauman, *Dictionnaire des dictionnaires ou vocabulaire universel et complet de la langue française*, Société Belge de Libraire, Bruxelles 1839
- Hegel, *Lezioni di estetica*, D'Angelo, P. (trad. e introd. a cura di), Laterza, Bari, 2000
- Heidegger, M., Ardovino, A., *Introduzione all'estetica: le Lettere sull'educazione estetica dell'uomo di Schiller*, Carocci, Roma 2008
- Herschel, J. W., "Note on the Art of Photography, or the Application of the Chemical Rays of Light to the Purposes of Pictorial Representation" pubblicato in: *Journal of the Franklin Institute of the State of Pennsylvania*, 1839, vol. 24, pp. 124 - 125; *The London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science*, vol. 14, May 1839, pp. 365 - 355; *The Civil Engineer and Architects Journal*, Avril, p. 150; *The Athenæum*, n° 595, 23.03.1839, p. 223



Herschel, J.W., "On the Chemical Action of the Rays of the Solar Spectrum on Preparations of Silver and other Substances, both metallic and non-metallic, and on some Photographic Processes", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Vol. 130, 1840

Hildebrand, A., *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo, 2001

Hinton, A. H., *L'Art photographique dans le paysage*, (trad. dall'ingl. a cura di) Colard, H., Gauthier- Villars et fils, Paris, 1894

Holme C., 'Colour Photography and other recent developments of the art of the Camera', special number of *The Studio*, London, 1908

Houssaye Arsène, A. M., 'De L'Art dans la Photographie, lettre d'un photographe.', *L'Artiste*, Paris, pp. 155 - 156, 01.10.1860

Hubert, A. E., *Le daguerréotype considéré du point de vue artistique, mécanique par un amateur*, Giroux et Lerebours, Paris, 1840

Hugo, V., *Choses vues: souvenirs, journaux, cahiers, 1830-1885* Gallimard, Paris 2002

J. du Comm., "Découverte de M. Daguerre", *Le Moniteur Universel*, 14.01.1839

J. G., 'Optique. Dessins photogéniques. M. Daguerre et M. Talbot', *La Gazette de France*, 15.02.1839

J. P., Guilford, *Psychology of Creativity*, Los Angeles, 1960

Jammes, A., Parry Janis, E., *The Art of French Calotypes. With a Critical Dictionary of Photographers, 1845- 1870*

Janin, J., 'Le Daguerotype', in *L'Artiste*, Paris, p. 145, t2, Aprile 1839

Janin, J., 'Le daguerotype', *L'Artiste*, 28.01.1839, ripubblicato poi in versione non integrale in Janin, J., 'Le daguerotype', *Le Moniteur universel*, 04.02.1839

Jouffroy, Th. S., *Cours d'esthétique : suivi de la thèse du même auteur sur le sentiment du beau*, Hachette Livre BNF, Paris 2012

Jouffroy, Th. S., *Légitimité de la distinction de la Psychologie et de la Physiologie*, in "Nouveaux Mélanges Philosophiques", Hachette, Paris 1872

Jouffroy, Th., "Philosophie de l'Histoire. Principes de la Philosophie de l'Histoire, traduits de la *Scienza Nuova*, de J. B. Vico, et précédés d'un Discours sur le système et la vie de l'auteur; par Jules Michelet,

professeur d'histoire au Collège Sainte-Barbe. Idées sur la Philosophie de l'Histoire de l'Humanité; traduit de l'allemand et précédé d'une Introduction, par Edgar Quinet", *Le Globe*, 17.05.1827.

Jules, Janin, 'Feuilleton du Journal des Débats', *Journal des Débats*, 08.07.1839

Kelly, M., *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford U. P., Oxford, 1998

Kemp, M., *Immagine e verità. Per una storia dei rapporti tra arte e scienza*, a cura di M. Wallace e L. Zucchi, trad. it. di L. Zucchi, Il Saggiatore, Milano 2006.

Kemp, M., *Leonardo. Nella mente del genio*, trad. it. di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2006.

Krauss, R., *Teoria e storia della fotografia*, Grazioli, E. (ed. a cura di), Bruno Mondadori, 1996

Kretschmer, E., *The Psychology of Genius*, London, 1931

Kris, E., Kurz, O., *La leggenda dell'artista*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005

Kris, E., 'L'immagine dell'artista. Indagine psicologica sull'importanza della tradizione nelle antiche biografie', tratto da Kris, E., *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino, 1967

Kristeller, P. O., Bagni, P., *Il sistema moderno delle arti*, Uniedit, Firenze 1977

La Sizeranne, R. de, *La photographie est- elle un art ?*, La Rochelle: Rumeur des âges, 2003

Lacan E, "Exposition Universelle. Photographie, cinquième article", *La Lumière*, n° 41, 13.10.1855

Lacan E, "Exposition Universelle. Photographie, deuxième article", *La Lumière*, n° 38, 22.09.1855

Lacan E, "Exposition Universelle. Photographie, dixième article", *La Lumière*, n° 2, 12.01.1856

Lacan E, "Exposition Universelle. Photographie, huitième article", *La Lumière*, n°45, 10.11.1855

Lacan E, "Exposition Universelle. Photographie, neuvième article", *La Lumière*, n° 51, 22.12.1855

Lacan E, "Exposition Universelle. Photographie, onzième article", *La Lumière*, n° 3, 19.01.1856

- Lacan E, "Exposition Universelle. Photographie, première article", *La Lumière*, n°37, 15.09.1855
- Lacan E, "Exposition Universelle. Photographie, quatrième article", *La Lumière*, n° 40, 06.10.1855
- Lacan E, "Exposition Universelle. Photographie, septième article", *La Lumière*, n°43, 27.20.1855
- Lacan E, "Exposition Universelle. Photographie, sixième article", *La Lumière*, n° 42, 20.10.1855
- Lacan E, "Exposition Universelle. Photographie, troisième article", *La Lumière*, n° 39, 29.09.1855
- Lacan E, "Exposition Universelle. Photographie", *La Lumière*, n°38, p. 1, 22.09.1855
- Lacan E., "Ouverture de l'Exposition Universelle", *La Lumière*, 19.05.1855
- Lacan, E., *Esquisses photographiques*, J. M. Place, Paris, 1987
- Lagrange, L., «Les Illustrations du Tour Du Monde», da 'Gazette des Beaux- Arts', Paris, Tomo VIII, pp. 333- 341, 1860
- Le Gray, G., "De l'état actuel de la photographie et des perfectionnements restant a y apporter", *La Lumière*, n°8, p. 30, 30.03.1851
- Le Gray, G., *Nouveau Traité Théorique et Pratique de Photographie sur Papier et sur Verre*, Lerebours et Secretan, Paris, 1851
- Léger, C., *Courbet*, Braun et Cie, Paris 1934
- Leniaud, *Procès-Verbaux de l'Académie royale des beaux-arts*, t. VI, p. 335, Ecoles des Chartes, Paris, 2003
- Lerebours, Paymal, N. M., *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*, Lerebours, Paris 1840 – 1843
- Leribaul, C., (a cura di), *Delacroix et la photographie*, Musée du Louvre, le Passage, Paris, 2008
- Lessing, G. E., *Laocoonte, ovvero sui limiti della dittatura e della poesia*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 2007
- Locke, J., *Saggio sull'intelletto umano*, Abbagnano M. e N. (a cura di), UTET, Torino 1971
- Lombardo, G., *L'estetica antica*, Il Mulino, Bologna, 2002

- Ludet Nathalie, *Gustave Le Gray ou la photographie se découvrant une identité esthétique*, N. Ludet, Grenoble, 1996
- Lyons, N., *Fotografi sulla fotografia: antologia critica*, Agorà, Torino, 1990
- Madesani, A., *Storia della fotografia*, Mondadori, Milano, 2008
- Mallet, C., *Notice biographique sur Jouffroy*, Imprimerie de Ch. Lahure, Paris 1861
- Mancino, S., *Riflessioni del prof. Salvatore Mancino sull' avvertimento premesso da V. Cousin alla 3a edizione dei "Frammenti filosofici."*, impr. de Roberti, Palermo 1840
- Mancino, S., *Riflessioni del prof. Salvatore Mancino sull' avvertimento premesso da V. Cousin alla 3a edizione dei "Frammenti filosofici."*, impr. de Roberti, Palermo 1840.
- Marrast, J. P. A., *Examen critique du Cours de Philosophie ["Histoire de la Philosophie du XVIIIe siècle"] de M. Cousin*, 1829
- Mastellone, S., *Victor Cousin e il Risorgimento Italiano (dalle carte dell'archivio Cousin)*, Le Monnier, Firenze 1955.
- Mastellone, S., *Victor Cousin e il Risorgimento italiano. Dalle carte dell'archivio Cousin*, F. Le Monnier, Firenze 1955
- Mastrellone, S., *Victor Cousin e il Risorgimento Italiano (dalle carte dell'Archivio Cousin)*, Le Monnier, Firenze 1955
- Matthiae, A. H., Cousin, V., *Manuale di filosofia*, Ruggia e Co, Lugano 1829
- McCauley, E. A., *Industrial madness. Commercial photography in Paris 1848- 1871*, Yale University Press, New Haven/ London 1994
- Michelet, J., *Ma Jeunesse*, Calmann Lévy, Paris 1884
- Mignet, M., *Notice historique sur la vie et les travaux de M. Victor Cousin*, Didier, Paris 1869
- Mignet, *Notice historique sur la vie et les travaux de M. Victor Cousin*, Didier, Paris 1869
- Montesquieu, C. L. de, *Lo spirito delle leggi*, Rizzoli, Milano 1967
- Moretti, G., *Il genio*, Il Mulino, Bologna 1998
- Morpurgo- Tagliabue, G., *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, Centro Internazionale degli Studi di Estetica, Pre-print, Palermo agosto 2011

Murray, P., *Genius. The History of an Idea*, Basil Blackwell, Oxford, 1989

Nadar - Tournachon F. (redattore e contributore), *Exposé de Motifs pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar*, impr. Ve Dondey-Dupré, Parigi 1856.

Nadar, "Lettre de Nadar sur l'ammission de la photographie à l'exposition des Beaux Art du 1857", da *Procède verbal de la Séance du 21 novembre 1856*, pp. 326 - 334, di *Bulletin de la société française de photographie 1855*, T2, n°9 1856

Nadar, *Charles Baudelaire intime : le poète vierge*, Obsidiane, Paris, 1990

Nadar, *Quando ero fotografo*, Editori Riuniti, Roma, 1982

Newhall, B., (a cura di) *Photography : Essays & Images*, The Museum of Modern Art, New York, 1980

Newhall, B., *Latent image: the discovery of photography*, Doubleday and C°, Garden City, 1967

Newhall, B., *Storia della fotografia*, Lovisetti Fuà, L. (trad. a cura di), Einaudi, Torino, (edizione originale 1982, traduzione italiana 1984), 2010

Newhall, B., *The history of photography: from 1839 to the preset day*, Doubleday and Co, New York, 1964

Niépce, I., *Post tenebras lux. Historique de la découverte improprement nommée Daguerrotypie, précédée d'une notice sur son véritable inventeur feu M. Joseph-Nicéphore Niepce de Chalon-sur-Saône*, Astier, Paris 1841

Niepce, N., Fouque, V., *Nicephore Niepce: sa vie, ses essais, ses travaux*, J. M. Place, Paris 1987

Pareyson, L., *Etica ed estetica in Schiller*, Mursia, Milano 1983

Parisi, F., *Indici mimetici, teorie e usi sociali della fotografia digitale*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta, 2007

Parisi, F., *La trappola di Narciso*, Le Lettere, Firenze 2011

Pelletan, J., 'Science. Industrie', *La presse*, 24.01.1839

Périer, P., "Exposition Universelle. Cinquième Article. Photographes Français", *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1855

Périer, P., "Exposition Universelle. Deuxième article", *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1855

- Périer, P., "Exposition Universelle. Première article", *Bulletin de la Société Française de Photographie*, p. 147, 1855
- Périer, P., "Exposition Universelle. Troisième article", *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1855
- Petit, A.-P., *La Photographie Artistique, Paysages, Architecture, Groupes et Animaux*, Gauthier- Villars, Paris, 1883
- Pierson, L., Mayer, E., *La Photographie considérée comme art et comme industrie, histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*, Hachette, Paris, 1862
- Platone, *Dialoghi filosofici*, Cambiano, G. (a cura di), UTET, Torino 1978
- Platone, *La Repubblica*, Adorno, F. (a cura di), Gabrieli, F. (trad. a cura di), Rizzoli, Milano 2006
- Plotino, *Enneadi*, Radice, R. (trad. a cura di), Mondadori, Milano 2002
- Poivert, M., Lavin, A., *Hippolyte Bayard*, Nathan, Photopoche n° 91, Actes Sud 1991
- Poivert, M., *Le pictorialisme en France*, Hoëbeke : Bibliothèque Nationale, Paris, 1992
- Potonniée, G., *Histoire de la découverte de la photographie*, P. Montel, Paris, 1925
- Prince Napoléon (président de la commission), *Rapport sur l'Exposition Universelle de 1855 présentée à l'Empereur par S. A. L. le Prince Napoléon*, Imprimerie Impériale 1857
- Puyo, C., *Notes sur la photographie artistique*, Gauthier- Villars, Paris 1896
- Reid, Th., *Essays on the Intellectual powers of man*, London 1785
- Reid, Th., *Lezioni sulle belle arti*, Gatti, A. (a cura di), CLUEB, Bologna 2008
- Reid, Th., *Ricerca sulla mente umana*, in Id., *Ricerca sulla mente umana e altri scritti*, Santucci, A. (a cura di), UTET, Torino 1975
- Reid, Th., *Saggio sopra i poteri intellettuali dell'uomo*, in Id., *Ricerca sulla mente umana e altri scritti*, Santucci, A. (a cura di), UTET, Torino 1975

Reiff, A., "Interpretatio, imitatio, aemulatio", (trad. a cura di Montanari, M. e Macciantelli, M.), *Studi di Estetica*, 7/8, pp. 41 – 54, 1993

Rey, A., Rey-Debove, J., *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, Paris 2009

Robert Ellis, F. L. S., Great Britain. Commissioners for the Exhibition of 1851, *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851. Official descriptive and illustrated catalogue*, Spicer Brothers, Wholesale Stationers, London 1852, vol. 1 e vol. 2

Robinson, H. P., *De l'effet artistique en photographie: conseils aux photographes sur l'art de la composition et du clair- obscur*, Colard. H. (trad. a cura di), Libr. Gauthier- Villars, Paris, 1885

Robinson, H. P., *L'atelier du photographe*, Gauthier- Villars et fils, Paris, 1888

Robinson, H. P., *La photographie en plein air. Comment le photographe devient un artiste*, Colard, H. (trad. a cura di), Gauthier- Villars et fils, Paris, 1889

Robinson, H. P., *Les Éléments d'une photographie artistique*, Colard, H. (trad. a cura di), Gauthier- Villars et fils, Paris, 1896 (ing. *The Elements of a Pictorial Photography 1896*)

Robinson, H. P., *Letters on Landscape Photography*, Hol Art Books, New York, 2010

Robinson, H. P., *Pictorial effect in photography*, Piper and Carton Marlion, London, 1869

Robinson, H. P., *Picture Making by Photography*, Piper & Carter, Londra, 1884

Romagnosi, G.D. *Collezione degli scritti sulla dottrina della ragione 2*. Collezione Degli Scritti Sulla Dottrina Della Ragione. Piatti, Firenze 1835

Roques, E. M. V. *Cousin et ses adversaires, ou Examen des documents philosophiques en conflit au XIXe siècle, par M. l'abbé Roques*, Gaume frères, Paris 1858

Roret, N. E., *Traité de photographie sur papier*, Paris, 1851

Rosenberg Harold, *La tradizione del nuovo*, Feltrinelli, Milano 1964

Rosenblum, N., *Une histoire mondiale de la photographie*, Éditions Abbeville, Paris – New York – Londres, 1996

- Rosenkranz, K., *Estetica del brutto*, Aesthetica, Palermo, 2004
- Roubert, P. L., *L'image sans qualities. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie*, Éditions du Patrimoine, Paris, 2006
- Rouille, A., *Histoire de la photographie*, Bordas, Paris, 1986
- Rouille, A., *L'Empire de la photographie : photographie et pouvoir bourgeois, 1839- 1870*, le Sycomore, Paris, 1982
- Rouille, A., *La photographie en France : textes & controverses, une anthologie : 1816- 1871*, Macula, Paris, 1989
- Rouille, A., *La photographie: entre document et art contemporain*, Gallimard, Paris, 2005
- Rouille, A., *La Révolution photographique: une lecture des publications photographiques de 1845 à 1865*, Besançon, 1980
- Roulin, F., 'Fixation des images dans la chambre noire par la seule action de la lumière', *Le Temps*, 09.01.1839
- Rousseau, J.-J., *Les confessions*, Garnier Frères, Paris 1865 [trad. it., *Opere*, Mondolfo, R., Rossi, P. (a cura di), Sansoni, Firenze 1972]
- Russo, L. (a cura di), *Jean- Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo, 2005
- Russo, L., (a cura di), *Dopo l'Estetica*, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo, 2010
- Russo, L., (a cura di), *Il Genio: storia di una idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2008
- Russo, L., (a cura di), *Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2000
- Russo, L., *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, (rielaborazione della relazione presentata al Congresso Europeo di Estetica dal titolo *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de Estética* tenutosi a Madrid il 10-12 novembre 2010)
- Russo, L., *Notte di luce Il Settecento e la nascita dell'estetica*, (rielaborazione della relazione presentata al Convegno *Il secolo dei Lumi e l'oscuro* tenutosi a Milano il 29-30 novembre 2007)
- Sagne, J., *Delacroix et la photographie*, Herscher, Paris, 1982
- Saint Girons, B., "Vico et ses interprétations en France", *Revue des études italiennes* 2007, *L'Age d'homme*, pp. 89-98



Saint Girons, B., « Génie », *Grand dictionnaire de la philosophie*, dir. Michel Blay, Larousse, 2003.

Saint Girons, B., «Génie », *Dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de Michel Delon, P.U.F., 1997, pp. 496-499. Traduction revue et corrigée dans *Encyclopaedia of the Enlightenment*, Chicago, Fitzroy Dearborn publishers, 2000.

Saint Girons, B., *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, Aesthetica, Palermo, 2003

Saint Girons, B., *I margini della notte. Per un'altra storia della pittura*, Colosi, G. (trad. a c. di) Edizioni Di Passaggio, Palermo, 2008

Saint Girons, B., *Il sublime*, trad. it. di G. Colosi, Il Mulino, Bologna 2006.

Saint Girons, B., *L'atto estetico. Un saggio in cinquanta questioni*, Colosi, G. (trad. a c. di), Mucchi, Modena, 2010

Saint Girons, B., *Les monstres du sublime. Victor Hugo, le génie et la montagne*, Méditerranée, Paris 2005.

Saint Hilaire, B. J., *Victor Cousin: sa vie et sa correspondance*, Haschette, Paris 1895.

Saint- Girons, B., 'Le paysage panoramique est-il le paysage sublime ? L'Eusynopton et les matins de la sensation', *Revue des Sciences Humaines*, n°294, Avril- juin, 2009

Saint-Hilaire, B, *Victor Cousin, sa vie et sa correspondance*, Hachette & cie [etc.], Paris: 1895

Sauvel, E., *De la Propriété artistique en photographie*, Gauthier-Villars et fils, Paris, 1897

Schaeffer, J. M., *L'image precaria du dispositif photographique*, Éd. Du Seuil, Paris, 1987

Schiller, F., Pinna, G., *L'educazione estetica*, Aesthetica, Palermo 2009

Senofonte, *Memorabili*, Bevilacqua, F. (a cura di), Unione tipografico editrice torinese, Torino 2010

Signorini, R., *Alle origini del fotografico*, CLUEB - Petite Plaisance, Bologna - Pistoia 2007

Société française de Photographie, "Deuxième Exposition annuelle de la Société française de Photographie", *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1856

Société française de Photographie, "Exposition de la Société française de Photographie", *Bulletin de la Société française de Photographie*, p. 208, 1859

Société française de Photographie, "Exposition des Arts Industriels a Bruxelles", *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1857, p. 328

Société française de Photographie, "Rapport sur l'Exposition ouverte par la Société en 1857", *Bulletin de la Société française de Photographie*, 1857, pp. 250 - 302

Société française de Photographie, "Reglement de l'Exposition de la Société française de Photographie", *Bulletin de la Société française de Photographie*, p. 27, 1859

Société française de Photographie, "Reglement de l'Exposition de la Société française de Photographie", *Bulletin de la Société française de Photographie*, p. 295, 1856

Souriau, E., Souriau, A., *Vocabulaire d'esthétique*, Presses universitaires de France, Paris, 1990

Taine, H., *Philosophie de l'art*, Revel J. F. (commentaires par), Bruyeron (préface), Editions Hermann, Paris 2009

Talbot, H. F., "Two Letters on Calotype Photogenic drawing", *The London, Edinburgh and Dublin Philosophical Magazine*, v. 19, n°121, pp. 88 - 92, luglio 1841

Talbot, W.H. F., *The pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, London 1844

Talone- Hugon, C., *L'Esthétique*, Puf, Paris, 2008

Tatarkiewicz, W., *L'estetica antica*, Cavaglià G. (a cura di), Einaudi, Torino 1979

Tatarkiewicz, W., *L'estetica medievale*, Cavaglià, G. (a cura di), Einaudi, Torino 1979

Tatarkiewicz, W., *L'estetica moderna*, Cavaglià, G. (a cura di), Einaudi, Torino 1980

Tatarkiewicz, W., *Storia di sei idee*, Aesthetica, Palermo, 1997

Thiers, A., *Salon de 1822 ou Collection des articles insérés au Constitutionnel*, Maradan, Paris, 1822

Valicourt, E. de, "Nouveaux reinsegnemens sur le procedé de photographie sur papier, communiqué à l'Académie des Sciences par M. Blanquart- Evrard", *La Technologiste*, pp. 449 - 451, juin 1847

Valicourt, E., de, *Nouveau manuel complet de photographie sur métal, sur papier et sur verre contenant toute les découvertes de MM. Niepce et Daguerre, F. Talbot, Herschell, Hunt, Blanquart- Evrard, Niepce de St-Victor, Fizeau, Claudet, baron Gros, Humbert de Molard, Legray, etc...*, Librairie Encyclopédique De Roret, 1851

Valicourt, E., de, *Nouveau manuel complet de photographie sur métal, sur papier et sur verre contenant toute les découvertes de MM. Niepce et Daguerre, F. Talbot, Herschell, Hunt, Blanquart- Evrard, Niepce de St-Victor, Fizeau, Claudet, baron Gros, Humbert de Molard, Legray, etc...*, Nouvelle édition entièrement refondue, Librairie Encyclopédique De Roret, 1862

Valtorta, R., *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano, 2008

Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (2 vol.), Einaudi, Torino, 2005

Vercellone, F., *L'estetica dell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna, 1999

Vermeren, P., *Victor Cousin: le jeu de la philosophie et de l'Etat*, L'Harmattan, Paris 1995

Veron, E., *L'Esthétique: origine des arts, le goût, et le génie, définition de l'art et de l'esthétique*, C. Reinwald, Paris, 1878

Vié, G. (éditeur), 1839. *Le Daguerrotyp. Avènement de la photographie, divulgation, documents d'époque*, Club Niépce Lumière, Écully 2009

Vigneau, A., *Une Breve histoire de l'art, de Niepce à nos hours*, R. Laffont, Paris, 1963

Weinberg, B., *French Realism: a Critical Reaction*, Modern language association of America, New York, 1937

Wey, F., 'De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts II', *La Lumière*, n°3, p. 7, 16.02.1851

- Wey, F., 'De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts', *La Lumière*, p. 2, n° 1, 09.02.1851
- Wey, F., "Beaux-arts. Un voyage héliographique à faire", *La Lumière*, p. 25, n° 7, 23.03.1851.
- Wey, F., "De l'inconvénient de retoucher les épreuves photographiques", *La Lumière*, 20.04.1851, t1, pp. 42 - 43
- Wey, F., "Du Naturalisme dans l'art II", *La Lumière*, n°9, 06.04.1851
- Wey, F., "Du Naturalisme dans l'art", *La Lumière*, n° 8, 30.03.1851
- Wey, F., "Exposé sommaire de but et des principaux éléments du journal", *La Lumière*, 09.03.1851
- Wey, F., "Théorie du Portrait I", *La Lumière*, n°12, p. 46, 27.04.1851
- Wey, F., "Théorie du Portrait II", *La Lumière*, n°13, p. 50, 04.05.1851,
- Will, F., *Flumen Historicum. Victor Cousin's Aesthetics and its Sources*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1965
- Wittkower, R., Wittkower, M., *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi Tascabili, Torino, 1996
- Zannier, I., *L'occhio della fotografia, protagonisti tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988
- Zannier, I., *Storia e Tecnica della Fotografia*, Hoepli, Milano 2009
- Zola, É., *Le roman expérimental*, Éd., du Sandre, Paris 2003