

# Naturale e artificiale: l'occhio fotografico in Franz Roh

Emanuele Crescimanno

Non può essere un caso che la fotografia riesce finalmente a guadagnare la propria autonomia disciplinare rispetto alla pittura e alla sua tradizione contemporaneamente all'invenzione e alla diffusione delle prime fotocamere reflex, le *Leica* in particolar modo. Questi apparecchi fotografici infatti si dimostrarono capaci, in perfetta sintonia con gli altri dispositivi tecnici a essi contemporanei e per le stesse intrinseche ragioni, di produrre inedite rappresentazioni e non essere uno strumento meramente riproduttivo e mimetico: le immagini figlie della nuova consapevolezza tecnica e dei nuovi apparecchi risultano dunque strutturate, composte e necessarie, risultato della presa d'atto della irrinunciabile mediazione del dispositivo. Nello specifico la macchina fotografica rende possibile un differente modo di percezione, fino a consentire di vedere ciò che *naturalmente* non potrebbe essere visto poiché concede ai sensi qualcosa di più della natura. La domanda sulla naturalità o artificialità del dispositivo riesce anche a porre quella più generale sulle logiche di potere in esso inscritte e di conseguenza consente, una volta ottenuta una valida risposta, di limitarne al massimo la forza di coercizione. Pensare le due alternative come non contrapposte consente infatti di svelare il potere euristico insito nei dispositivi; un punto di snodo in cui il dispositivo fotografico è stato pensato come capace di produrre realtà e potenziare lo sguardo dell'uomo è la riflessione che si condensa intorno all'opera di Franz Roh, *foto-auge* del 1929: sarebbe sufficiente scorrere le immagini che completano il testo per evidenziare come i dispositivi siano il naturale completamento dell'uomo che fa esperienza nell'epoca della tecnica. Questo testo è da leggere in maniera inscindibile e inseparabile dalle immagini che lo accompagnano; o ancor meglio, le immagini esposte durante la mostra di Stoccarda *Film und Foto*, riportate anche nel volume di Roh sono l'elemento fondamentale, di cui il testo è una sorta di commento, di corollario: più volte infatti il critico tedesco nelle poche pagine che compongono il suo breve testo insiste sulla necessità di guardare direttamente le fotografie e comprendere a partire da esse la novità imposta dai nuovi dispositivi fotografici.

Potrebbe sembrare un paradosso sostenere che la fotografia, la prima pratica che sfrutta un dispositivo tecnico nell'accezione moderna che diamo al termine, possa invece essere pensata sotto il segno del naturale; ancor di più se si riflette sul fatto che la stessa essenza tecnica, artificiale, fu il carattere che sin dalla sua invenzione la fece considerare come rifugio di artisti dotati di scarsa maestria e sensibilità, capaci esclusivamente di utilizzare un mezzo tecnico<sup>1</sup>. Bisogna dunque intendersi sul significato di naturale e artificiale, pensarli non in una radicale e irriducibile contrapposizione, bensì in una sorta di dialettica in cui i due termini si definiscono l'un l'altro con una certa contiguità. È possibile comprendere al meglio questa situazione concentrando l'attenzione sul dispositivo e ponendosi di conseguenza la domanda sulla sua natura: nello specifico, è in fondo vero che la macchina fotografica è uno strumento radicalmente altro rispetto all'occhio e che dunque le sue immagini sono sotto il segno dell'artificio e della *mimesis*? O piuttosto la fotografia e la macchina fotografica sono la forma di rappresentazione e il dispositivo specifico di una determinata tappa dell'evoluzione naturale della rappresentazione e degli strumenti dell'uomo?

Una possibile risposta a questi interrogativi capace di connettere il dispositivo all'uomo e dunque di tenere insieme naturale e artificiale è innanzi tutto quella di non considerare artificiale con una accezione negativa e presupporre quindi l'esistenza di un mitico stato di natura da cui la contemporaneità si è radicalmente allontanata. Di conseguenza bisogna metabolizzare in maniera differente l'eventuale sensazione di negatività e spaesamento che si accompagna alla svolta dei primi anni del Novecento per ottenere una presa d'atto di una nuova forma positiva con cui è possibile spiegare il rapporto tra uomo e dispositivo. Nel quadro così delineato si può dunque affermare che il processo di tecnicizzazione che connette uomo e strumenti tecnici sia in fondo una peculiarità non nuova nella storia dell'uomo; in maniera ancora più precisa è possibile sostenere che l'uomo è divenuto tale poiché ha sviluppato una cultura dell'utensile, in un processo di distanziamento dalla diretta dipendenza dall'ambiente: è stato tale infatti l'affermazione dell'*homo ergaster* capace di produzione per mezzo di strumenti che potremmo definire tecnici. Assumere questa prospettiva significa ritenere l'uomo un essere culturale,

---

<sup>1</sup> Cfr. la celeberrima invettiva di Baudelaire: *Il pubblico moderno e la fotografia*, in Id., *Opere*, tr. it., Mondadori, Milano 1996, pp. 1191-1197. Su questo tema mi permetto di rinviare anche a E. Crescimanno, *La fotogenia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, "Aesthetica Preprint", n. 88 (2010), p. 43 sgg.

tecnologico, il cui sviluppo “naturale” deve necessariamente fare uso di forme, strumenti e strutture culturali e tecniche: il dispositivo tecnico dunque non sarebbe altro che un ulteriore sviluppo della tecnica nell’infinito processo di adattamento che costituisce l’evoluzione dell’uomo.

Gli strumenti tecnici infatti sono il necessario completamento di un uomo che ha dei limiti e che, contestualmente, ha le capacità di superarli producendo mezzi che prolungano i propri sensi: dunque preso atto che la soddisfazione di alcuni bisogni si scontrava con la finitezza dei propri strumenti, primi fra tutti la mano e l’occhio, l’uomo ha proseguito nella sua evoluzione creando degli strumenti che potessero potenziarlo e rendere la sua azione e le sue esperienze più complete e articolate; lo strumento tecnico così sostituisce l’organo dell’uomo, ne potenzia il raggio di azione e la precisione consentendo inoltre un impiego minore di forza. Dunque «la tecnica è vecchia quanto l’uomo»: essa è la capacità dell’uomo di «trasformare con la sua intelligenza *qualsivoglia* stato di cose da lui incontrato in natura»<sup>2</sup>; cioè di agire per la propria tutela e sopravvivenza trasformando un ambiente potenzialmente ostile nel proprio mondo, un luogo a misura delle proprie esigenze e che può essere esperito nella sua interezza. La presa di coscienza che evidenzia Gehlen dell’imperfezione degli organi come peculiarità dell’uomo è dunque immediatamente rovesciata in positivo dalle capacità di circoscrivere tale limite e superarlo con l’intelligenza. Necessità biologiche che rischierebbero di annullare ogni differenza con gli altri animali e che anzi a causa della minore perfezione di alcuni sensi sfavorirebbero l’uomo, vengono da questi superate mettendo la natura al proprio servizio «in quanto [l’uomo] ne conosce proprietà e leggi, le sfrutta e le contrappone le une alle altre» manifestando di conseguenza come «la tecnica, in questo senso più generale, è insita già nell’essenza stessa dell’uomo»<sup>3</sup>.

Ponendosi dunque nella linea tracciata dall’antropologia di Gehlen, il dispositivo tecnico – l’apparecchio fotografico nello specifico – non è qualcosa di radicalmente altro rispetto all’uomo e al suo occhio ma anzi ne è il fisiologico prolungamento: come non esiste una scissione tra ambito psichico-spirituale e ambito fisico-materiale, così non esiste tra i sensi e il dispositivo che ne prolunga il raggio di azione. Vi è piuttosto coappartenenza tra uomo e dispositivo ed esso fa oggi dell’uomo qualcosa di differente dal passato: il suo utilizzo è infatti una caratteristica specifica dell’uomo, una peculiarità che lo distingue da ogni altro animale e fa

---

<sup>2</sup> A. Gehlen, *L'uomo nell'era della tecnica*, tr. it., Milano, Sugar 1967, p. 10.A

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 11.

sì che l'uomo agisca in maniera creativa e di conseguenza ne modifica positivamente il rapporto con il mondo.

Gli anni '20-'30 del Novecento sono fondamentali per la matura affermazione della fotografia come pratica autonoma e con una specifica capacità di leggere le novità del nuovo secolo; basti infatti pensare in prima istanza al ruolo che la fotografia riveste nell'intera riflessione di Walter Benjamin o alle coeve riflessioni di Lázló Moholy-Nagy. Influenzata direttamente dal pensiero del teorico ungherese, l'esposizione di Stoccarda *Film und Foto* del 1929 è uno snodo fondamentale del percorso di emancipazione della fotografia<sup>4</sup>: intento principale della mostra era infatti mostrare attraverso il meglio della produzione le potenzialità della fotografia e la sua intrinseca capacità di dar forma al presente. Presupposto necessario di questo nuovo sguardo era lo sviluppo della tecnica costruttiva degli apparecchi fotografici, degli obiettivi, delle emulsioni, delle lastre fotosensibili: questi progressi infatti consentivano l'utilizzo più performante della fotografia, un utilizzo che per la prima volta portava gli apparecchi fotografici nel quotidiano<sup>5</sup>. Tutte queste inedite potenzialità trovano quindi realizzazione in inedite immagini capaci di generare una nuova realtà, evidenziando un originale e peculiare modo di guardare la realtà e di dare a essa forma: per loro tramite è finalmente possibile guardare e conoscere in modo moderno il nuovo mondo che il Novecento sta facendo nascere poiché sia questo che le immagini che lo rappresentano sono sotto il segno della nuova tecnica e sono dunque in perfetta sintonia. Queste immagini sono dunque una inedita apertura verso il reale poiché sono capaci di rendere il senso ancora sfuggente della modernità che si sta affermando, di riconfigurare la realtà: creano di conseguenza un nuovo universo visuale, quello proprio del Novecento.

Se si dovesse dunque indicare una sorta di slogan per riassumere il fermento di quegli anni sarebbe sufficiente affermare che quella ricerca

---

<sup>4</sup> Esula i temi della presente analisi il rapporto tra fotografia e cinema, centrale in questa mostra: vennero infatti proiettati contestualmente in un festival cinematografico *La passione di Giovanna d'Arco* (1928) di Dreyer, *L'Etoile de Mer* (1928) di Man Ray, *La corazzata Potëmkin* (1925) di Ejzenštejn, *Variety* (1925) di Dupont, *L'uomo con la macchina da presa* (1929) di Vertov.

<sup>5</sup> È interessante notare come ci siano evidenti analogie tra questa situazione e l'attuale nuovo sviluppo della fotografia digitale e che si pongano dunque problemi similari: le risposte che molta fotografia e teoria cercano oggi potrebbero dunque venire dall'attenta analisi di quell'epoca. Basti pensare per esempio come cambia la fotografia e la sua gestualità con il mutare odierno degli apparecchi fotografici e dei dispositivi in cui sono inseriti: cfr. per esempio V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, tr. it., Bruno Mondadori, Milano 2006; V. Campanelli, M. Cadioli, *Snap Shooters. L'evoluzione del gesto fotografico*, MAO-Media & Arts Office, Napoli 2014.

fotografica, teorica e pratica, mirava alla determinazione di una forma nuova e finalmente davvero fotografica, alla sperimentazione di nuove prospettive e libertà espressive capaci di sviluppare sino in fondo le potenzialità della fotografia; dare legittimità in fin dei conti a «una vera cultura visuale»<sup>6</sup>. La fotografia è infatti il luogo della sperimentazione e di apertura verso nuove dimensioni del sensibile del tutto autonome rispetto a quelle della pittura, disciplina dalla quale si è definitivamente emancipata; la fotografia inoltre ha nuove e moderne possibilità di applicazione e campi d'azione quali la stampa, la pubblicità, la tecnica e l'industria, la scienza che la fanno assolutamente omogenea ai nuovi sviluppi dei tempi. Tecnica e sperimentazione sono le parole chiave per comprendere questa svolta, per affermare che la fotografia è capace di imporre una nuova visione della realtà. Può dunque a buon diritto affermare nel 1929 Albert Renger-Patzsch, fotografo presente all'esposizione di Stoccarda, che dopo quasi cento anni la fotografia «ha acquisito un immenso significato per l'uomo moderno, migliaia di persone vivono di essa e attraverso essa, ha fatto nascere la stampa illustrata, procura illustrazioni veritiere utili in molte attività di natura scientifica. In breve, la vita moderna non sarebbe più immaginabile senza la fotografia»<sup>7</sup>.

La testimonianza teorica più interessante dell'esposizione è, come detto, il volume di Franz Roh, *foto-auge* edito nello stesso anno della mostra e suo inseparabile completamento: esso non è semplicemente una presentazione delle più significative fotografie esposte bensì un manifesto per immagini (con una breve introduzione) del nuovo modo di fotografare, delle nuove funzioni e dei nuovi usi della fotografia che animavano la mostra di Stoccarda<sup>8</sup>. La tesi fondamentale che le fotografie

---

<sup>6</sup> F. Roh, *foto-auge*, tr. it., Liguori, Napoli 2007, p. 3.

<sup>7</sup> A. Renger-Patzsch, *Photographie und Kunst*, in *Das Deutsche Lichtbild*, Robert & Bruno Schultz, Berlino 1929, citato in R. Valtorta, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 106. Considerazioni analoghe e con analoga insistenza sui termini “sperimentazione” e “tecnica” si trovano per esempio nelle coeve riflessioni di Rodchenko, anch'egli presente nell'esposizione del 1929 (cfr. *ivi*, pp. 92-93). Non è di certo un caso che la biografia di Moholy-Nagy, altro fotografo della mostra di Stoccarda, curata dalla moglie Sibyl, si intitolò *Moholy-Nagy: Experiment in Totality* (Harper, New York 1950).

<sup>8</sup> Il volume è curato anche da Jan Tschichold, tipografo e collaboratore alla mostra ed è al contempo un manifesto di una nuova modalità di pensare i libri e la tipografia in maniera moderna (non presenta infatti caratteri maiuscoli, presenta termini in grassetto). È inoltre possibile invertire il rapporto tra testo e immagine sostenendo che il primo sia il completamento delle altre, una sorta di didascalia esplicativa o guida per una loro lettura riarticolarlo, dunque in maniera differente il rapporto tra parole e fotografie. Altra testimonianza coeva dell'esposizione è W. von Graeff,

“dimostrano” è che la fotografia può ormai essere utilizzata in maniera costruttiva piuttosto che secondo il suo uso mimetico più immediato e semplice; quest’ultimo utilizzo infatti è improprio e consente una “semplice” funzione di rappresentazione. Secondo Roh per essere costruttiva, produttrice, la fotografia deve utilizzare tagli e angolature inconsueti, punti di vista nuovi, produrre immagini di oggetti non necessariamente interi. Solo in tal modo la fotografia sarà una pratica assolutamente moderna, la tecnica del presente: una tecnica che manifesta l’entusiasmo per il progresso e che è capace di sfruttarlo al meglio; per esempio sfruttando la maneggevolezza e la facilità di utilizzo dei nuovi dispositivi fotografici, le *Leica*, leggere, pratiche e facili da utilizzare e quindi dotate di una nuova performatività che si riflette nelle immagini che si producono. La prima notazione che si può dunque fare è che quelle proposte sono tutte immagini consapevolmente figlie della tecnica che le ha prodotte: alcune angolazioni, certi tagli delle inquadrature possono essere fatti esclusivamente con una reflex di ridotte dimensioni e peso e non ingombrante, con una macchina che sia in sintonia con il proprio tempo e con i suoi oggetti poiché ha acquisito una consapevolezza che il suo sguardo sulla realtà è costitutivo di uno specifico modo di vedere.

Si mostra dunque il reale ponendosi in una nuova ottica, mostrando il quotidiano in una nuova maniera: questo compito è reso innanzi tutto agevole dal fatto che «gli apparecchi della nuova tecnica fotografica sono talmente semplici che in linea di principio chiunque può maneggiarli»; di conseguenza la semplificazione della tecnica fa sì che tutto l’impegno profuso possa essere dedicato alla parte “creativa” dell’opera, alla messa in forma. I nuovi apparecchi fotografici grazie allo sviluppo della tecnica «riescono a realizzare produzioni sempre più complicate mentre il loro utilizzo si semplifica ogni giorno di più»: questa condizione non inebetisce o rende passivo l’utilizzatore bensì lo lascia libero per concentrarsi sulle fondamentali esigenze della produzione; le nuove e performanti macchine fotografiche diventano dunque «una sorta di tastiera espressiva per la moltitudine»<sup>9</sup>.

La nuova fotografia dunque prende spunto dal quotidiano, a esso fa riferimento e cerca di dar conto della sua esperienza: il suo obiettivo è di dare una forma visibile alla realtà per mezzo di una rappresentazione «espressiva, vale a dire strutturata, composta, “necessaria” in ogni suo elemento»; ha dunque una forma che è produttiva poiché propone «un nuovo modo di

---

*Es kommt der neu Fotograf!*, Verlag Hermann Reckendorf, Berlin 1929.

<sup>9</sup> F. Roh, *foto-auge*, cit., pp. 4-5.

vedere le cose, più teso e costruttivo»<sup>10</sup> ed è consapevole del potenziale espressivo del mezzo tecnico utilizzato. Una buona fotografia è di conseguenza una messa in forma che organizza in maniera individuale un «brano di realtà più fecondo» e per rispondere sino in fondo allo spirito dei tempi deve rendere conto della «molteplicità ed infinità di soggetti disponibili da trattare»: si apre dunque la strada a tutti quei nuovi oggetti della modernità che per mezzo della rappresentazione fotografica assumono un nuova dignità artistica.

L'auspicio di Roh – che oggi è divenuto realtà con pregi e difetti che sono sotto gli occhi di tutti – di una diffusione capillare dei dispositivi fotografici, sul modello della diffusione della scrittura e della lettura e dei loro strumenti di produzione, è assolutamente in sintonia con quanto sino a ora sostenuto: si tratta infatti della presa d'atto della necessità di appropriati dispositivi di conoscenza e messa in forma del reale, di un loro uso produttivo a cui deve accompagnarsi, sottolinea ancora Roh, la necessaria educazione per fa sì che le immagini conservino valore e senso.

---

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 6-7.