

Emanuele Crescimanno (Università di Palermo)

*Il ritorno alla fotografia: la cultura visuale
dall'analogico al digitale*

La svolta iconica che caratterizza la contemporaneità, e che ha avuto un'ulteriore accentuazione con il rapido sviluppo della tecnologia digitale, per molti aspetti presenta condizioni analoghe al periodo a cavallo del primo trentennio del Novecento in cui la fotografia, grazie a un favorevole intreccio teorico e all'attività di grandi fotografi, raggiunge la piena autonomia disciplinare e acquisisce la consapevolezza dei propri mezzi e delle proprie logiche espressive. Tornare a quegli anni è dunque di fondamentale importanza, non solo per rendersi conto del ruolo che la fotografia ha svolto nel Novecento, ma anche per comprendere quali possano essere i suoi ulteriori sviluppi oggi: la cultura visuale del secolo scorso è infatti per buona parte figlia della fotografia; oggi questa pratica è tornata al centro dell'attenzione e può, di conseguenza, determinare la nuova cultura visuale della nostra epoca.

L'obiettivo principale di questo saggio è dunque, in prima istanza, quello di evidenziare come la fotografia nei primi trent'anni del Novecento sia stata la pratica di riferimento per comprendere la svolta di quel secolo e per produrre il visuale; successivamente sarà messa in rilievo l'analogia tra quella situazione e quella odierna al fine di utilizzare le medesime strategie per comprendere il ruolo svolto dalla fotografia; infine si sosterrà che la cultura visuale odierna può trovare ancora una volta nella fotografia una pratica di riferimento.

1. *La fotografia negli anni '30 del Novecento*

È fatto sufficientemente noto che la fotografia e la riflessione intorno a essa dei primi decenni del Novecento abbia avuto la capacità di sintonizzarsi con la svolta dell'epoca, di rappresentarla al meglio e di dare le necessarie coordinate teoriche per orientarsi in quell'inedita situazione in cui venivano a mancare i tradizionali punti di riferimento. Mi permetterò dunque di procedere in maniera esemplificativa con brevi citazioni che,

nella loro evidenza, rendono al meglio la nuova dimensione del visuale: con ancora maggiore precisione è possibile affermare che la fotografia, nei primi trent'anni del Novecento, non solo è stata la pratica di riferimento per comprendere la svolta di quel secolo ma ha prodotto il visuale.

Nel 1927 László Moholy-Nagy scrive:

«I confini della fotografia non sono prevedibili. Qui tutto è ancora così nuovo che lo stesso cercare porta già a risultati creativi. La tecnica è l'ovvio battistrada. L'analfabeta del futuro non sarà chi non sa scrivere, ma chi non conosce la fotografia»¹.

Dunque la fotografia è quella pratica tecnica che consente all'uomo di fare esperienza in un mondo segnato dallo sviluppo della tecnologia: da essa non si può prescindere e per mezzo di essa è possibile comprendere la contemporaneità. L'anno successivo Paul Valéry in uno scritto d'occasione evidenzia l'ubiquità come caratteristica principale di quelle che, sulla scia di Walter Benjamin, si potrebbero definire opere (ri)-producibili tecnicamente: l'autore francese immagina dunque «una società per la distribuzione della realtà sensibile a domicilio»; per cui,

«come l'acqua, il gas, la corrente elettrica giungono da lontano nelle nostre case per rispondere ai bisogni con uno sforzo quasi nullo, così saremo alimentati da immagini visive o uditive, che appariranno e spariranno al minimo gesto, quasi a un cenno»².

Non è dunque un semplice caso che lo stesso Benjamin utilizzi il testo di Valéry come esergo de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: senza voler eccedere, tra le righe del saggista francese è possibile intravedere il nostro rapporto odierno con tutte quelle immagini veicolate dalla rete. Dal canto suo, in perfetta sintonia con quanto finora detto, Moholy-Nagy prevede, grazie alla tecnica e alle sue nuove possibilità, la diffusione di «pinacoteche domestiche»³, nuove raccolte di fotografie e film disponibili in tutte le case. Infine nel 1929 Albert Renger-Patzsch, fotografo presente all'esposizione di Stoccarda *Film und Foto* di cui più avanti tratterò, sottolinea che dopo quasi cento anni la fotografia

¹ L. MOHOLY-NAGY, *Malerei und Photographie* (1927), «i20»; successivamente in *A New Instrument of Vision*, «Telehor», 1936, nn. 1-2.

² P. VALÉRY, *La conquista dell'ubiquità* (1928), tr. it. in Id., *Scritti sull'arte*, Tea, Milano 1996, pp. 107-109, pp. 107-108.

³ L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film* (1927), tr. it., Einaudi, Torino 2010, p. 23.

«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»⁴.

Riassumendo è quindi possibile evidenziare che fotografi e teorici della fotografia hanno la profonda consapevolezza che per rendere conto della modernità è necessaria una pratica come la fotografia che ha le stesse caratteristiche dell'epoca in cui si afferma, che è in piena sintonia con essa e che è figlia delle medesime esigenze.

Può dunque il modello e la teoria che ha prodotto a inizio Novecento la svolta del visuale essere utile per comprendere la contemporaneità e, perché no, il futuro della fotografia? Oggi la fotografia non è forse tornata al centro dell'attenzione per le sue capacità di rendere conto del presente (con tutte le sue contraddizioni e incoerenze)?

2. Fotografia e visuale

Il modello teorico della *visual culture* può essere utile per dare le prime risposte a queste domande: innanzi tutto, riprendendo le parole di W. J. T. Mitchell è necessario evidenziare che la fotografia ha svolto il ruolo di «mostrare il vedere»⁵ e ha aperto alle pratiche quotidiane del vedere e del mostrare: in questo modo ha segnato tutto il Novecento (insieme al cinema, come ci ha mostrato Francesco Casetti in maniera esemplare). A partire da «un'area situata al di sotto dell'attenzione di queste discipline [la storia dell'arte, l'estetica e gli studi sui media] – il regno del non artistico, del non estetico, delle esperienze e delle immagini visuali non mediate, o immediate» apre alla dimensione di una «visualità vernacolare o vedere quotidiano»; di conseguenza l'immagine (fotografica) seppure «non esaurisce il campo della visualità» può essere un luogo privilegiato per comprendere la cultura visuale. Se dunque è vero che «i *visual studies* non sono semplicemente un'indisciplina o un supplemento pericoloso alle tradizionali discipline rivolte alle visioni, ma anche una *interdisciplina*

⁴ 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.

⁵ W. J. T. MITCHELL, *Mostrare il vedere* (2002), tr. it. in ID., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, due punti, Palermo 2008, pp. 551-79, p. 71.

che trae spunto dalle loro risorse e da quelle delle altre discipline al fine di costruire un nuovo e distinto oggetto di ricerca». Allora, se tutto questo è vero, la vicenda della fotografia nel primo trentennio del Novecento è un paradigmatico esempio di questa situazione e la sua analisi è fondamentale per la comprensione delle vicende contemporanee del visuale (e dunque dell'estetica, della fotografia, delle teorie dei media). La fotografia infatti è stata capace di «strappare il velo di familiarità e risvegliare il senso di meraviglia, in modo che molto di ciò che è dato per scontato sulle arti e sui *media* visuali (e forse anche su quelli verbali) venga messo in discussione»⁶.

È dunque vero che la fotografia ha imposto quella che, ponendosi nell'ottica dei *visual studies* così come li intende Mitchell e come li praticiamo sulla sua scia, è definibile come una nuova grammatica della percezione, dell'espressione e dell'esperire e che di conseguenza è stata necessaria una nuova alfabetizzazione visiva. Non si tratta dunque di una rivendicazione di un astratto e scarsamente teorico «specifico» della fotografia in contrapposizione ad altre pratiche, la pittura prima fra tutte; bensì della rivendicazione di una capacità della fotografia di essere in sintonia con il proprio tempo, saperlo ben raffigurare e dunque essere capace di dar luogo a efficaci esperienze del reale. Né d'altro canto bisogna esclusivamente fare riferimento alla capacità della fotografia di mostrare ciò che prima della sua invenzione sfuggiva alla nostra percezione: la dimensione visuale cui dà luogo la fotografia non è connessa dunque al fatto che la fotografia ha reso visibile quello che prima non lo era o perché troppo piccolo o troppo veloce o troppo lontano; la fotografia ha piuttosto imposto un nuovo modo di vedere, nuove relazioni tra soggetto che guarda, dispositivo ed oggetto della visione e della rappresentazione.

La fotografia è stata capace di dar luogo al visuale perché ha tenuto conto della posizione e del contesto storico-culturale del soggetto che «guarda» e di ciò ne ha fatto una propria caratteristica peculiare.

3. *Due esempi: Walker Evans e Franz Roh*

Vediamo nel concreto cosa è avvenuto prendendo due esempi che a mio avviso sono paradigmatici di questo stato di cose: lo sono, tra i vari motivi che evidenzierò, anche perché provengono da due ambiti apparentemente molto differenti (sia dal punto di vista culturale che geografico), ambiti che la storia della fotografia non connette di sovente e che pure,

⁶ *Ibid.*, pp. 75 e 76.

ad una analisi approfondita, mostrano interessanti punti di vicinanza. Mi riferisco a un breve ma intenso saggio di Walker Evans, *The Reappearance of Photography* del 1931, e al volume di Franz Roh, *foto-auge*, del 1929.

Conosciamo tutti l'opera di Walker Evans e il ruolo fondamentale da lui svolto per la definizione e l'affermazione dello «stile documentario» e del reportage; conosciamo le sue immagini e la poetica che le ha determinate. Se volessimo rapidamente e in maniera assolutamente sommaria riassumere lo stile di Evans potremmo affermare che esso si caratterizza per l'assoluta semplicità formale, il rifiuto di ogni artificio fotografico; queste caratteristiche non sono altro che manifestazione del pieno controllo del dispositivo fotografico e la fiducia che con esso sia possibile rendere conto del reale in maniera immediata: dunque l'obiettivo è quello di produrre immagini in cui siano i «fatti presentati con un tale distacco che la qualità dell'immagine sembrava identica a quella del soggetto»⁷.

Dunque il dispositivo fotografico è un utensile e come tutti gli altri utensili necessita di un corretto utilizzo, senza pensare di doverne necessariamente fare un uso artistico; la rinuncia a ogni effetto artistico fa sì che l'immagine così prodotta sia chiara, semplice e immediata e dunque capace di rendere significativo qualunque soggetto fotografato perché ne rispetta la singolarità. Il fotografo deve sostituire quindi alla pretesa di essere un artista la propria abilità tecnica; deve porsi l'obiettivo di descrivere con precisione i fatti di cui ha esperienza diretta, in un approccio frontale con essi, con quella che si potrebbe definire un'estetica del reale, volta a far emergere con tutta evidenza i soggetti narrati piuttosto che coloro che li raccontano. Ripercorrendo tutta la produzione di Evans è dunque possibile affermare che classificare, archiviare sono termini pressoché sinonimi di fotografare e che dunque scopo del fotografo sia di metterli innanzi agli occhi. Punto di partenza della ricerca fotografica di Evans è la consapevolezza dello specifico e dell'autonomia della fotografia dalla tradizione delle altre forme di rappresentazione, prima fra tutte la pittura e la scuola pittorialista in fotografia: il reportage contribuisce in maniera fondamentale a questo processo poiché esso è per Evans

«opzione stilistica e poetica [...] Walker Evans sembra essere propenso a ragionare nei termini di un quasi totale anonimato stilistico in cui l'esecuzione dei parametri di scelta, sia tecnica che tematica, rasenta quasi costantemente la serialità e l'automatismo procedurale»;

⁷ J. SZARKOWSKI, *Looking at Photographs. 100 Pictures from the Collection of The Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York, 1973, p. 116, citato in O. LUGON, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945* (2001), tr. it., Electa, Milano 2008, p. 172.

le cui regole fondamentali

«allo scopo di avere una più naturale e diretta leggibilità [sono]: l'isolamento frontale del soggetto referente, l'estrazione dal contesto esterno di un particolare eminente o significativo e il rilievo del dettaglio selezionato dall'intero spazio dell'inquadratura fotografica»⁸.

È sufficientemente chiaro che la scelta di fotografare «*le cose così come sono*» è innanzi tutto una deliberata scelta di stile, di poetica; tale opzione è in Evans ancora più radicale che negli altri fotografi della *Farm Security Administration* e si accompagna con la precisa volontà di far emergere attraverso le proprie immagini la natura dei soggetti fotografati senza che essi siano soverchiati dalle intenzioni del fotografo. Tuttavia tale operazione è una consapevole messa in forma che per essere efficace deve essere frutto di una precisa grammatica, di un'estetica: si tratta quindi di non fare una semplice documentazione del reale bensì di acquisire uno «*stile documentario*. Un esempio di documento in senso letterale sarebbe la fotografia di un crimine scattata dalla polizia. Un documento ha un'utilità, mentre l'arte è davvero inutile. Perciò l'arte non è mai un documento, anche se può adottarne lo stile»⁹. Di conseguenza bisogna acquisire uno stile adeguato capace di trasmettere le informazioni in maniera appropriata ed efficace in equilibrio tra utilità pratica della documentazione ed effetti estetici che rischiano di soverchiare l'altro aspetto: tale alternativa risulta efficacemente sintetizzata da Olivier Lugon: «dove si colloca la frontiera tra fotografia documentaria e documentazione fotografica?»¹⁰.

Evans è assolutamente consapevole del rischio che corre, del suo posizionarsi su un sottile e infido crinale in cui è facile scivolare nella banalità ed insignificanza e che tuttavia rifiuta l'eccesso del formalismo e dell'estetismo, della paradossalità di un'arte documentaria che rischia ancor di più quando si serve del dispositivo macchina fotografica per lungo tempo tacciato di oggettività e automatismo: non bisogna infatti dimenticare che negli stessi anni la Kodak aveva assunto come slogan «Voi premete il pulsante, noi facciamo il resto» volendo sottolineare la possibilità che chiunque potesse in fondo assurgere al ruolo di artista per mezzo della macchina fotografica e documentare la realtà. È necessario dunque evidenziare in che termini è

⁸ P. F. FRILLICI, *Sulle strade del reportage. L'odissea fotografica di Walker Evans, Robert Frank e Lee Friedlander*, Quinlan, Bologna 2007, pp. 24, 25, 26

⁹ L. KATZ, *Interview with Walker Evans*, «Art in America», marzo-aprile 1972, p. 87, citato in LUGON, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 19.

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

possibile parlare di un'estetica documentaria che non sia semplicemente una scelta basata sull'economia dei mezzi e sulla ricerca di uno sguardo discreto bensì assurga a stile evidente nelle immagini prodotte: nel 1955 sul numero di luglio della rivista *Fortune*, Evans presenta il portfolio *Beauties of the Common Tool*. Si tratta di cinque fotografie di utensili presentati per la loro semplicità e bellezza:

«a hardware store is a kind of offbeat museum show for the man who responds to good, clear “undersigned” forms. [...] In fact, almost all the basic small tools stand, aesthetically speaking, for elegance, candor, and purity»¹¹.

Evans vuole, con la semplicità delle proprie immagini, manifestare quelle qualità che le difficoltà della vita di ogni giorno tendono a far scomparire seguendo un'estetica che, dopo il viaggio in Europa, fa risalire a Flaubert e «il suo realismo e il suo naturalismo, e la sua oggettività; l'assenza dell'autore, la non-soggettività»¹².

Ancora una volta, sembra che ci si trovi innanzi al tentativo di tenere insieme gli elementi di una apparente contraddizione che tuttavia può essere risolta adottando un corretto atteggiamento: non si tratta infatti di una documentazione che si basa sulla semplice testimonianza di fatti né di un'empatica partecipazione a essi bensì di una narrazione che sia frutto della semplicità e dell'immediatezza, poiché per Evans «la photographie est une affaire de surfaces»¹³ cioè si fonda su ciò che immediatamente emerge nell'immagine. È in fin dei conti il riconoscimento dell'autonomia della fotografia e delle sue specifiche capacità: infatti a ragione Susan Sontag evidenzia come, a differenza di Stieglitz per cui «la fotografia è una sorta di affermazione esagerata, una copulazione eroica con il mondo materiale [...] Evans cercava invece un tipo di affermazione più impersonale, una nobile reticenza, un lucido *understatement*» poiché

«la poetica di Evans deriva ancora da Whitman, e precisamente dall'abbattimento delle discriminazioni tra bello e brutto, tra importante e banale. Ogni cosa o persona fotografata diventa... una fotografia, ed è quindi moralmente equivalente a qualunque altra fotografia»¹⁴.

¹¹ W. EVANS, *Beauties of the Common Tool*, «Fortune», n. 52, July 1955, p. 103.

¹² KATZ, *Interview with Walker Evans*, cit., p. 84 citato in LUGON, *Lo stile documentario in fotografia*, cit., p. 82.

¹³ G. MORRA, J. T. HILL, *Walker Evans. La Soif du Regard*, Seuil, Paris 1993, p. 68.

¹⁴ S. SONTAG, *L'America vista nello specchio scuro della fotografia* (1973), in EAD., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, tr. it., Einaudi, Torino 2004, pp. 24-44, p. 27.

Il saggio del 1931 è una chiara ed esplicita dichiarazione di questa poetica poiché prende il distacco da alcune pratiche fotografiche non ritenute legittime e sensate; esso manifesta infatti la definitiva presa di coscienza che, per comprendere la contemporaneità, è necessaria la macchina fotografica; riconosce quindi nella fotografia di Atget il modello di fotografo cosciente sino in fondo di questa situazione. Evans infatti ha coscienza che la fotografia ha già, nel 1931, deviato dalla strada sua propria compiacendosi della propria dimensione artistica ed estetica e che bisogna dunque ritornare a quelle dimensioni che la caratterizzano in maniera peculiare; essa si è dunque compiaciuta nel produrre belle immagini che tuttavia non hanno nulla di specificamente fotografico poiché non tengono conto della simbiosi esistente tra la fotografia stessa e l'epoca in cui essa si sta sviluppando diventando pratica di riferimento per la comprensione del reale. Non si tratta di rivendicare una astratta specificità o autonomia disciplinare della fotografia; bensì l'obiettivo è quello di sottolineare come la fotografia sia capace più e meglio di altre pratiche di rendere conto della propria epoca a partire dalla comune dimensione tecnica che contraddistingue entrambe (fotografia e secolo). In base a questa caratteristica è dunque possibile evidenziare quella dimensione produttiva (e non semplicemente riproduttiva, rappresentativa o di presentazione) della fotografia (caratteristica che diviene peculiare in Roh).

Questo è in fin dei conti il senso dell'invito a ritornare alla fotografia di Evans: cioè a sfruttare quella caratteristica produttiva, quella sua peculiarità che la distingue dalle altre pratiche di rappresentazione o di messa in forma del reale. Un atteggiamento differente, ed è ciò che maggiormente rileva ai fini della presente analisi, è quello di «a nervous and important book», capace di sfruttare sino in fondo tutte le potenzialità insite nella fotografia. Il volume in questione, e siamo giunti dunque al secondo esempio su cui concentrerò la mia attenzione, è *foto-auge* di Franz Roh (1929):

«Its editors call the world not only beautiful but exciting, cruel, and weird. In intention social and didactic, this is an anthology of the "new" photography; yet its editors knew where to look for their material, and print examples of the news photo, aerial photography, microphotography, astronomical photography, photomontage and the photogram, multiple-exposure and the negative print»¹⁵.

Evans considera l'opera di Roh un compendio della fotografia e delle sue capacità euristiche e ritiene che tale atteggiamento debba essere il

¹⁵ W. EVANS, *The Reappearance of Photography*, «Hound and Horn», vol. 5, n. 1, october 1931, pp. 125-28.

modello con cui sviluppare la fotografia per renderle giustizia.

Il volume di Roh rende conto della mostra di Stoccarda *Film und Foto* del 1929, senza dubbio uno dei punti di svolta della vicenda che stiamo analizzando: essa propose infatti il meglio della sperimentazione fotografica di quegli anni (circa 1200 opere di oltre 150 artisti) e riscosse grande favore sia tra i critici sia nel pubblico che la visitò quando divenne itinerante nelle città di Berlino, Monaco, Vienna, Zagabria, Basilea e Zurigo. L'esposizione mise in mostra il meglio della ricerca sia europea sia americana in fotografia e nel cinema con un occhio di riguardo per tutte le avanguardie e le sperimentazioni e per i legami tra i due differenti mezzi espressivi¹⁶. Un resoconto fondamentale della esposizione di Stoccarda è appunto *foto-auge* di Franz Roh, storico e critico d'arte tedesco, e di Jan Tschichold, tipografo e collaboratore alla mostra, pubblicato nello stesso 1929: il volume non è soltanto 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.

La tesi fondamentale che le fotografie «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. 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 'nuove' *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.

¹⁶ Oltre alla presentazione delle fotografie degli americani Steichen, Weston, Abbott e Sheeler; dei tedeschi Baumeister, Burcharz, Renger-Patzsch e Schwitters; dei francesi Kertész, Krull e Lotar; di Moholy-Nagy e di Rodchenko, dei fotomontaggi di Hearfield, fu organizzato un festival cinematografico con la proiezione di *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer, *L'Etoile de Mer* di Man Ray, *La corazzata Potëmkin* di Ejzenštejn, *Variety* di Dupont, *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov.

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 «riescano 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»¹⁷.

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 vedere le cose, più teso e costruttivo» 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»¹⁸: si apre dunque la strada a tutti quei nuovi oggetti della modernità che per mezzo della rappresentazione fotografica assumono una nuova dignità artistica. Roh è dunque consapevole che solo questo atteggiamento può dar luogo a «una vera cultura visiva»¹⁹ e di conseguenza far dispiegare sino in fondo le potenzialità della fotografia.

4. *La cultura visuale nell'epoca del digitale: il caso di Joachim Schmid*

Cosa può dire questa storia alla nostra contemporaneità in bilico tra la tradizione della fotografia analogica e la spinta innovatrice della fotografia digitale? Seppure i modelli qui descritti hanno prodotto il «visuale» e la cultura visuale del Novecento, essi oggi non sono più sufficienti per rendere conto della contemporaneità. Tuttavia la situazione attuale è per certi aspetti analoga a quella di inizio del secolo scorso; la lettura in parallelo delle due

¹⁷ F. ROH, *foto-auge* (1929), tr. it. Liguori, Napoli 2007, pp. 4-5.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 6, 7, 8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 3.

epoche può essere di grande utilità per comprendere la contemporaneità e azzardare per il prossimo futuro un nuovo «ritorno alla fotografia» capace di spiegare il ruolo attivo assunto dal fotografo grazie alle opportunità offerte dallo sviluppo delle tecnologie digitali, capaci di potenziare il suo raggio d'azione e dunque di modificare la portata e la potenza delle immagini fotografiche. Ancora una volta prendere in considerazione un fotografo che è al contempo un teorico può essere la strategia appropriata per trovare una risposta alle questioni poste. Joachim Schmid è lo strano caso di un fotografo che non fotografa: a partire da questa situazione particolare è possibile trarre alcune conclusioni capaci di evidenziare le odierne peculiarità della cultura visuale in rapporto alla fotografia digitale e alle inedite dimensioni pratiche e teoriche che essa attiva.

Preso atto della sterminata produzione di immagini fotografiche digitali che produce la nostra contemporaneità; preso atto che tale situazione definitivamente supera la distinzione tra immagini artistiche e immagini che non lo sono; fatta sua la lezione della parte più importante dell'arte del Novecento – dai ready made di Duchamp a Andy Warhol per fare due esempi assolutamente evidenti che non necessitano di alcuna spiegazione o contestualizzazione – si interroga sul senso generale delle immagini tecnicamente prodotte, diffuse, modificate, condivise. In un'epoca in cui quindi chiunque è fotografo e distributore delle proprie immagini è necessario un metodo capace di ripensare la logica che crea i nessi di significato tra le immagini: bisogna dunque evidenziare che dalla relazione tra le immagini nasce il loro senso e tale significato varia al variare dei nessi che si creano tra le immagini. Di conseguenza l'intento classificatorio e di organizzazione che guida l'opera di Joachim Schmid confrontandosi con le dinamiche odierne di produzione e distribuzione delle fotografie digitali evidenzia che l'immagine tecnicamente prodotta è emblema della nuova modalità con cui la fotografia oggi trova i suoi spazi vitali e manifesta la sua capacità di rappresentare la contemporaneità.

Nel 2011 Schmid insieme a Clément Chéroux, Martin Parr, Eric Kessels, Joan Fontcuberta ha presentato un manifesto, *From here on*, capace di indicare un'interessante via di uscita per le secche in cui spesso la fotografia digitale si è trovata all'inizio del nuovo millennio:

«Now, we're a series of editors. We all recycle, clip and cut, remix and upload. We can make images do anything. All we need is an eye, a brain, a camera, a phone, a laptop, a scanner, a point of view. We're making more than ever, because our resources are limitless and the possibilities endless. We have an internet full of inspiration: the

profound, the beautiful, the disturbing, the ridiculous, the trivial, the vernacular and the intimate. We have next-to-nothing cameras that record the lightest light, the darkest dark. This technological potential has creative consequences. It change our sense of what it means to make. It results in work that feels like play, work that turns old into new, elevates the banal. Work that has a past but feels absolutely present. We want to give this work a new status. Things will be different from here on»²⁰.

I termini chiave che emergono dal manifesto sono quelli del remix, dell'inflazione delle immagini e dei nuovi dispositivi tecnologici, digitali che includono tra i vari strumenti anche la macchina fotografica. Tutto ciò comporta una sensazione di onnipotenza che oscilla tra un surplus cognitivo e un sovraccarico cognitivo: non solo non vi è più alcuna distinzione tra amatore e professionista ma tutto è alla portata della macchina fotografica, tutto può essere fotografato, condiviso; nulla è più significativo né banale. Dunque ha ancora senso la fotografia? Come è possibile tornare a una pratica che abbia senso e che sia capace di significare, di rendere conto del presente? Prendendo atto delle novità e secondo una logica del remix si dà un senso nuovo alla proliferazione delle immagini, alla loro instabilità, modificabilità, complessità e banalità; non a caso questi sono i caratteri sia delle immagini digitali sia dell'epoca in cui viviamo. Applicando quindi il principio dell'ecologia delle immagini bisogna dar senso ai milioni di immagini che circolano sulla rete.

Rispettare nel concreto ciò che è proprio del medium fotografico nella sua dimensione di fotografia digitale, significa rispettarne le logiche espressive, i modi e i contesti in cui l'immagine viene prodotta, i luoghi e i modi in cui essa viene veicolata, le dimensioni sociali, artistiche e relazionali a cui dà luogo. Significa dunque, facendo propria la prospettiva proposta da questo manifesto, prendere coscienza che internet e le fotocamere digitali hanno radicalmente modificato il modo con cui vediamo il mondo – e dunque il mondo stesso – e ciò che facciamo con le immagini che di conseguenza produciamo. In questa prospettiva bisogna superare – perché ormai priva di senso – la domanda relativa al rapporto tra fotografia e arte per concentrare l'attenzione sugli usi della fotografia digitale, per assumere un atteggiamento di ecologia delle immagini: preso atto che anche la fotografia è transitata all'interno dei meccanismi del consumismo, bisogna rivolgersi alla messe infinita di immagini esistenti senza

²⁰ <http://www.rencontres-arles.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=ARL_3_VForm&FRM=Frame:ARL_7&SrvRsp=1> (ultimo accesso 10.03.2015).

scattare altre immagini ma dando senso a quelle esistenti; o ancor meglio: comprendendo il loro senso e il senso più generale assunto dalla fotografia come pratica sociale diffusa, indice di una sorta di mania e fiducia che ancora oggi riponiamo nelle immagini fotografiche, benché la maggior parte delle fotografie che oggi vengono prodotte sono il risultato non della necessità ma della facilità con cui è possibile realizzarle. Si tratta quindi di ricollocare le immagini e dar loro un senso nuovo (così come fece nel 1917 Duchamp con la sua *Fontana*) partendo dal presupposto che la realtà oggi è la realtà delle immagini tecnicamente prodotte e che dunque a partire da esse dobbiamo costruire l'orizzonte del visuale.

