

a cura di Paola Proverbio e Raimonda Riccini

DESIGN E IMMAGINARIO
Oggetti, immagini e visioni
fra rappresentazione e progetto

I

U

A

V

ILPOLIGRAFO



SAGGI IUAV
COLLANA DI ATENEO

7

DESIGN E IMMAGINARIO

Oggetti, immagini e visioni
fra rappresentazione e progetto

a cura di

Paola Proverbio e Raimonda Riccini



progetto grafico

Il Poligrafo casa editrice
Laura Rigon

copyright © settembre 2016
Università Iuav di Venezia
Il Poligrafo casa editrice

Il Poligrafo casa editrice
35121 Padova
piazza Eremitani - via Cassan, 34
tel. 049 8360887 - fax 049 8360864
e-mail casaeditrice@poligrafo.it
www.poligrafo.it
ISBN 978-88-7115-940-9

INDICE

- 9 Premessa
Paola Proverbio, Raimonda Riccini
- Parte prima
SUGGERZIONI E VISIONI:
L'OGGETTO NELL'IMMAGINARIO COLLETTIVO
- 19 Immaginario del design fra tecnica, estetica e progetto
Raimonda Riccini
- 37 Design, oggetti e mondi fantastici
Medardo Chiapponi
- 51 Oggetti, cose, dispositivi: linee di una ricerca
Antonio Costa
- 83 Dalla rappresentazione fotografica degli oggetti all'oggetto moderno
Cristina De Vecchi
- 107 L'incanto delle cose. L'immaginario degli oggetti
nella letteratura francese della modernità
Francesca Pagani
- 129 La strategia del desiderio: immagini, sessualità e oggetti
Elda Danese
- 145 Anversa, 2001. Editoria, mostre e immaginari della moda
Saul Marcadent
- 171 Ai confini dell'immaginazione progettuale
Michele Sinico

Parte seconda

TRAGITTI DELL'IMMAGINARIO PROGETTUALE

- 185 Designer. Processo ideativo e componente immaginativa
Paola Proverbio
- 199 Manualità, materia, allestimenti e oggetti anonimi.
Conversazione su Achille Castiglioni
con i figli Giovanna e Carlo
a cura di Paola Proverbio
- 225 Fantascienza, tecnologia e filiera digitale.
Conversazione con Denis Santachiara
a cura di Paola Proverbio
- 245 Mondi formali, tensione alla bellezza
e pragmatismo operativo.
Conversazione con Odoardo Fioravanti
a cura di Paola Proverbio
- 261 Tapio Wirkkala. Il progetto plasmato con le mani
Rosa Chiesa
- 277 Raccontare l'anima segreta delle cose di Tobia Scarpa
Teresita Scalco
- 289 BIBLIOGRAFIA
- 305 *Note sugli autori*
- 309 *Indice dei nomi*

DESIGN E IMMAGINARIO

DALLA RAPPRESENTAZIONE FOTOGRAFICA DEGLI OGGETTI ALL'OGGETTO MODERNO

Cristina De Vecchi

Immagine e immaginario in fotografia

Nel titolo *Immagine e immaginario* si trovano i termini di una dialettica che ha condizionato la storia dell'estetica e della critica fotografica.

Baudelaire nella sua violenta polemica contro la fotografia compone una sorta di repertorio del dibattito realtà/immaginazione, tipico della cultura romantica, che accompagna la fotografia fin dalla sua nascita¹. Nell'opposizione tra reale e immaginario, la fotografia è attribuita al reale, grazie a un'oggettivazione del soggettivo, che percorre tutta l'ideologia del XIX secolo. Tuttavia sarà proprio questo spostamento a tutto vantaggio dell'oggetto che condurrà paradossalmente al suo capovolgimento dialettico. Le avanguardie fotografiche del periodo tra le due guerre hanno tradotto l'antagonismo tra arte e documento con il termine di «arte documentaria», della quale Eugène Atget è stato eletto nume tutelare e modello dello slittamento del documento verso l'opera.

¹ «Se si concede alla fotografia di sostituire l'arte in qualcuna delle sue funzioni, essa presto la soppianderà o la corromperà del tutto, grazie all'alleanza naturale che troverà nell'idiozia della moltitudine. Bisogna dunque che essa torni al suo vero compito, quello di essere la serva delle scienze e delle arti, ma la serva umilissima [...]. Arricchisca pure rapidamente l'album del viaggiatore e ridia ai suoi occhi la precisione che può far difetto alla sua memoria, adorni pure la biblioteca del naturalista, ingrandisca gli animali microscopici, conforti perfino di qualche informazione le ipotesi dell'astronomo; sia, insomma, il segretario e il taccuino di chiunque nella sua professione ha bisogno di un'assoluta esattezza materiale», C. BAUDELAIRE, *Il pubblico moderno e la fotografia, Salon, 1859*, in ID., *Scritti di estetica*, Sansoni, Firenze 1948.

Quella che è stata definita la «seconda scoperta» della fotografia, ovvero la nascita di un'estetica fotografica, consiste proprio nell'uso che le avanguardie artistiche dei primi del Novecento hanno fatto della fotografia documentaria. In particolare i surrealisti, riprendendo le immagini fotografiche degli oggetti prodotte nel corso del secolo precedente a scopo scientifico e utilitario, operano una valorizzazione immaginativa dell'oggetto. La loro predilezione per la fotografia documentaria ne trasforma il valore da registrazione neutra a strumento di visione, di lettura e narrazione dell'immaginario².

Tuttavia porsi il problema dell'immaginario in fotografia, e in particolar modo nella fotografia degli oggetti, significa interrogarsi anche sul ruolo che questo ha nell'ambito materiale dello sviluppo tecnico. Ne è un esempio il modo in cui la riduzione dei tempi di posa, dall'epoca pionieristica della fotografia all'epoca dell'istantanea, ha trasformato la fotografia degli oggetti. Nel corso della seconda metà dell'Ottocento la necessità di tempi di posa lunghi fa dell'oggetto un soggetto obbligato, mentre tra fine Ottocento e primi del Novecento la «conquista dell'istantanea» corrisponde alla conquista di una vera e propria estetica della rappresentazione degli oggetti³.

Malgrado il lavoro di Gilbert Simondon, che già negli anni Cinquanta indica nel rapporto tra tecnica e cultura un tratto distintivo della modernità, le analisi storiche dedicate al carattere immaginario dell'elaborazione tecnologica rimangono poco nu-

² «In quanto impronta luminosa «diretta» dell'oggetto reale, mentre fornisce un'attestazione di esistenza dell'oggetto, catturato e reso visibile, la fotografia produce simultaneamente, e grazie al suo eccesso di verosimiglianza, un'incitazione inedita alla *rêverie*. La fotografia sembra possedere un potere paradossale poiché la sua autenticità insuperabile ne fonda l'uso razionale e ne sollecita la trasgressione verso il fantastico», C. BUSTARRET, *Parcours entre voir et lire: les albums photographiques de voyage en Orient (1850-1880)*, Thèse de doctorat, Université de Paris 7, 1989, p. 70, trad. nostra.

³ A. GUNTHER, *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841-1895*, Thèse d'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris 1999.



1. André Steiner, *Étude publicitaire pour la revue «Photographie»*, 1931

merose⁴. Nondimeno la storia delle tecniche fotografiche, connessa a un progetto figurativo, include di conseguenza una preoccupazione di ordine estetico e offre un terreno di osservazione privilegiato per le reciproche influenze tra tecnica e immaginario.

Pur limitandoci alla storia culturale, il tema dell'immaginario in fotografia implica necessariamente un richiamo all'evoluzione tecnica. La fotografia si definisce infatti sia mediante le sue determinazioni tecniche, estetiche e sociali sia attraverso i documenti fotografici. Dapprima limitata a una cronologia delle tecniche, la storia della fotografia ha poi rapidamente ceduto il campo negli anni Trenta a un approccio dominato dalla preoccupazione estetica, al punto che storia dei dispositivi e storia delle immagini si sono per lo più reciprocamente ignorate. Tuttavia «l'immagine fotografica, documento iconico offerto a una lettura di ordine estetico, costituisce anche un monumento tecnologico suscettibile di essere oggetto di un'indagine di tipo archeologico»⁵.

La nostra analisi dell'immaginario, dalla fotografia documentaria degli oggetti alla sua conquista estetica da parte delle avanguardie francesi del Novecento, prende le mosse dall'immagine degli oggetti nelle tavole dell'*Encyclopédie*. Questa scelta poggia sulla differenza tra il termine di conquista e quelli di invenzione e scoperta. Se queste ultime sono animate da una fenomenologia del caso o della sorpresa, l'economia della conquista «è inseparabile dalla dinamica del progresso e la tecnica moderna ne impone l'uso per descrivere l'insieme complesso dei meccanismi immaginari che questa mette in campo. A differenza del concetto di invenzione, la nozione di conquista impone di esaminare il campo di immaginario che gli preesiste e che ne modella i tratti secondo l'ordine del desiderio»⁶. Come vedremo, seguendo l'analisi

⁴ «La cultura è sbilanciata perché riconosce alcuni oggetti, come l'oggetto estetico, e accorda loro il diritto di cittadinanza nel mondo dei significati, mentre rimuove altri oggetti, in particolare gli oggetti tecnici, nel mondo senza struttura di quelli che non possiedono un significato ma soltanto un uso, una funzione utile», G. SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1958, p. 10.

⁵ A. GUNTHER, *La conquête de l'instantané*, cit., p. 12.

⁶ *Ivi*, p. 15.

di Barthes, nella rappresentazione dell'oggetto dell'*Encyclopédie* è compreso un immaginario surrealista *ante litteram*.

Altri motivi contribuiscono a orientare il percorso geografico temporale della nostra analisi. Nella seconda metà dell'Ottocento la competizione nazionalistica tra Francia e Inghilterra in materia di fotografia finisce per «accentuare il carattere fantasmatico della valorizzazione dei procedimenti e contribuisce a rinforzare il ruolo dell'immaginario nell'elaborazione del paradigma tecnico»⁷. Mentre in Inghilterra lo sfruttamento stilistico delle tecniche rimane ancorato alla tradizione artistica, in Francia sono le esigenze e i modelli dell'illustrazione scientifica a promuovere il progresso tecnico, generando un'iconografia dalle caratteristiche originali dalle quali trarranno profitto le avanguardie artistiche novecentesche. Il progetto fotografico cambia profondamente di senso quando l'evoluzione tecnica fornisce alla fotografia i mezzi per vedere più velocemente dell'occhio. Questo potere inatteso, che fornisce alle scienze nuovi strumenti di investigazione, finisce per introdurre la fenomenologia della sorpresa sul piano estetico, «un vocabolario della sorpresa e del caso che rimette in discussione sia le norme della rappresentazione sia lo strumento fotografico stesso». La fotografia diventa così «l'agente di una doppia emancipazione: quella della rappresentazione nei confronti della tutela delle belle arti e, reciprocamente, quella delle belle arti nei confronti dell'imperativo della rappresentazione»⁸.

L'oggetto dell'Encyclopédie

È stato notato come lo scompiglio provocato dall'invenzione della fotografia alla metà dell'Ottocento risponda, sia sul piano tecnico sia su quello ideologico, alle nuove esigenze della borghesia in ascesa⁹. Tuttavia, come abbiamo anticipato, la riflessione sull'investimento immaginario che la riproduzione esatta degli oggetti

⁷ *Ivi*, p. 19.

⁸ *Ivi*, p. 30.

⁹ M. CARAION, *Pour fixer la trace: photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Droz, Genève 2003.

reali porta con sé consente di collocare la fotografia nella corrente della filosofia dei Lumi. L'elaborazione di un nuovo modo quasi fotografico di guardare il mondo precede l'invenzione della fotografia che trova nella produzione scientifica e compilatrice del secolo precedente un canovaccio retorico del quale appropriarsi.

La maggior parte delle opere a carattere scientifico e documentario del XVIII secolo sono illustrate, ma l'*Encyclopédie* propone una concezione nuova dell'illustrazione. Oltre al loro carattere documentario (osservare, suddividere, descrivere) le tavole dell'*Encyclopédie* hanno un intento pedagogico: le immagini "danno a vedere" la procedura scientifica secondo un approccio multiplo agli oggetti della realtà. «Mentre la realtà si mostra sotto un aspetto alla volta, qui l'immagine deve svelarla simultaneamente, nella totalità delle sue posture, offrendo così allo spettatore il lusso di uno sguardo panottico»¹⁰.

Le tavole dell'*Encyclopédie* sono il risultato di una vera e propria esperienza tattile. È grazie al fatto che il disegnatore ha toccato e manipolato gli oggetti che li ripresenta in modo palpabile ai lettori. L'immagine deve testimoniare non solo l'oggetto ma anche l'esperienza vissuta della sua utilizzazione pratica. Esaminando la tavola ci si muoverà mentalmente nell'universo dell'oggetto rappresentato: delle mani anonime, mostrate nell'esercizio del loro mestiere, compaiono spesso nelle tavole.

Nel suo saggio *Le tavole dell'Encyclopédie* Barthes avvia un'interpretazione della sua iconografia che ne sottolinea la natura poetica al di là di quella didattica e si apre verso una filosofia dell'oggetto:

Prima della letteratura, l'*Encyclopédie*, in particolare nelle sue tavole, pratica quella che potremmo chiamare una filosofia dell'oggetto; in altre parole, riflette sul suo essere, ne compie una rilevazione, tenta di definirlo [...] si impegna in un'iconografia autonoma dell'oggetto, della quale gustiamo oggi tutto il peso, poiché oggi non guardiamo quelle illustrazioni ai fini del solo sapere. [...] Le tavole dell'*Encyclopédie* presentano l'oggetto e tale presentazione aggiunge

¹⁰ *Ivi*, p. 28.

già allo scopo didattico una giustificazione più gratuita di ordine estetico o onirico: [...] un bilancio e insieme uno spettacolo.¹¹

Una presentazione dell'oggetto paragonabile solo a quella delle esposizioni universali e una filosofia dell'oggetto che si interroga anche sulla lettura dell'immagine a distanza di tempo, su quel porre l'immagine dell'oggetto al di fuori del suo contesto iniziale che, come vedremo, sarà una delle procedure dell'immaginazione surrealista:

[...] l'oggetto d'epoca fa vibrare in noi analogie in verità moderne; si tratta di un fenomeno di connotazione che giustifica le edizioni contemporanee di documenti antichi. [...] C'è una *profondità* dell'immagine enciclopedica che è quella del tempo che trasforma l'oggetto in mito.

Tutto conduce a definire la poetica dell'immagine enciclopedica come:

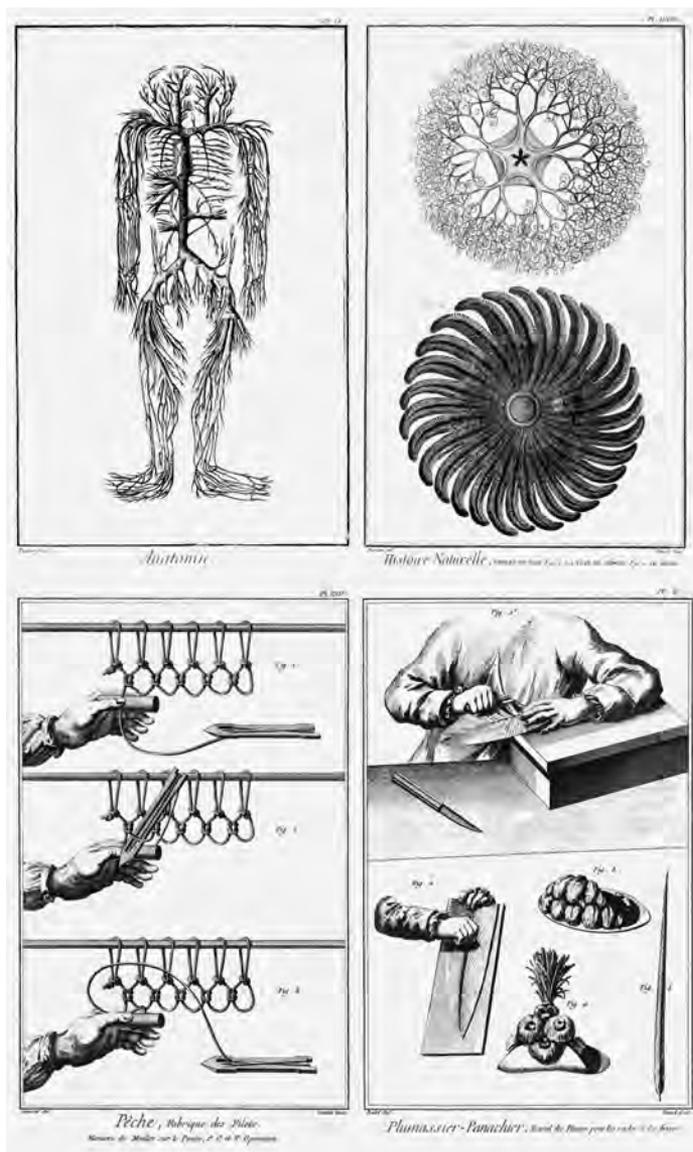
[...] la sfera delle vibrazioni infinite del senso, al centro della quale si colloca l'oggetto letterale. [...] Guardate la stupefacente immagine dell'uomo ridotto a una rete di vene; l'audacia anatomica raggiunge qui la grande interrogazione poetico filosofica *che cos'è?* Che nome dargli? Come dargli un nome? Mille nomi sorgono, si sostituiscono l'uno all'altro: albero, orso, mostro, capigliatura, stoffa, tutto ciò che deborda la figura umana, la dilata, la attira verso regioni lontane, le fa varcare le distinzioni della natura.¹²

Inoltre le tavole dell'*Encyclopédie* rivelano dimensioni diverse, frammentano, sezionano, operano spostamenti metaforici, ingrandiscono e rimpiccioliscono. Da queste variazioni possono sorgere nuove forme che acquisiscono caratteri anche mostruosi. Si determina così una sproporzione, una lettura a più livelli che dice sempre "qualcosa d'altro":

[...] tutte queste trasgressioni della natura fanno comprendere che il poetico (e il mostruoso non può essere altro che poetico) è sem-

¹¹ R. BARTHES, *Les planches de l'«Encyclopédie», Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris 1953, trad. it. *Le tavole dell'«Encyclopédie». Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 1982, p. 87.

¹² *Ivi*, p. 98, trad. modificata.



2. D. DIDEROT, J.B. D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1752-1772

pre fondato su uno spostamento del livello di percezione [...] è a forza di didattismo che emerge qui una sorta di surrealismo *estremo*.¹³

Barthes indica l'emergenza, nel cuore stesso del progetto scientifico, di uno spazio aperto all'immaginario. Il progetto di illustrazione dell'*Encyclopédie* scivola nel fantastico per eccesso di reale. Ma le riflessioni di Barthes, rintracciando nelle immagini dell'*Encyclopédie* una «informazione sognante» veicolata loro malgrado, anticipano l'uso che il surrealismo farà della fotografia documentaria del XIX secolo. Tavole dell'*Encyclopédie* e fotografia documentaria del XIX secolo rispondono allo stesso scopo: restituire visivamente lo stato delle cose a un momento dato della loro conoscenza, conoscere e preservare attraverso la riproduzione. Le immagini dell'*Encyclopédie* approdano a quell'«eccesso del senso» che sarà lo spazio occupato più tardi dalla fotografia. Barthes troverà in entrambe le immagini lo stesso surplus di «informazione sognante» che nel suo testo dedicato alla fotografia chiamerà *punctum*, un troppo pieno di reale aperto all'immaginazione¹⁴.

La fotografia scientifica di fine Ottocento

Solo alla fine del XIX secolo si realizzano le speranze di Arago riguardo alle possibili applicazioni scientifiche della fotografia¹⁵. I primi documenti fotografici a carattere scientifico sono immagini di natura utilitaria, ben separate dalla sfera dell'estetica. Ancora nel 1910, al Congresso internazionale di fotografia di Bruxelles, la definizione di fotografia documentaria è quella di «un'immagine che deve poter essere utilizzata per studi di natura scientifica, da

¹³ *Ivi*, pp. 99 e 102, trad. modificata.

¹⁴ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.

¹⁵ «Annunciamo un'importante scoperta del nostro celebre pittore del Diorama, il signor Daguerre. Questa scoperta ha del prodigioso. Essa scompagina tutte le teorie della scienza sulla luce e sull'ottica, e provocherà una rivoluzione nelle arti e nel disegno», A. McCauley, *Arago, l'invention de la photographie et le politique*, «Études photographiques», 2, 1997.

cui la necessità di inglobare il massimo dei dettagli possibili [...] la bellezza della fotografia è dunque cosa secondaria»¹⁶.

Proprio questo aspetto secondario attira la nostra attenzione perché sottolineare la precisione scientifica o la “verità” documentaria di queste fotografie non impedisce di richiamare l’interesse che le loro qualità sensibili o formali possono suscitare. Ciò permette di affrancarsi dall’opposizione tra estetica e documento, per come è stata formulata nel corso del XIX secolo. Realizzati senza intenzioni estetiche nell’ambito di precise ricerche, molti di questi documenti si mostrano come sorprendenti produzioni dotate di innovazioni formali. È importante far notare che questo tipo di lettura non costituisce ricostruzione a posteriori – proiezione dei nostri valori estetici sulle immagini del passato –, infatti la stretta separazione tra fotografia e arte non ha impedito agli stessi contemporanei di notarne le qualità estetiche. La stampa del periodo contiene numerosi resoconti nei quali l’interesse estetico contende il campo al valore documentario e testimonia l’esistenza di un’intrinseca oscillazione tra percezione e lettura dell’immagine.

La pratica scientifica offre nei fatti una riconciliazione tra estetica e documento, permettendo di rendere evidenti alcuni dei caratteri specifici della fotografia. Attraverso le applicazioni scientifiche della fotografia viene progressivamente realizzandosi un’identità della pratica fotografica liberata dall’illusione referenziale.

Il mito positivista di un sapere assoluto dà origine, nel corso del XIX secolo, all’idea fantastica di “visibilità assoluta”. Quest’idea, presente in numerose pratiche scientifiche, produce il primo spostamento nei confronti della tautologia di una visibilità semplicemente duplicata dalla riproduzione meccanica e vede nella fotografia lo strumento privilegiato per un’esplorazione dell’invisibile.

La nota metafora della “retina dello scienziato” pone l’accento sul potere della fotografia di registrare fenomeni invisibili all’osservazione diretta, un fattore di apertura sull’ignoto, suscet-

¹⁶ Q. BAJAC, *La beauté documentaire*, «La Revue du Musée d’Orsay», 10, 2003, p. 12.

tibile di allontanare i limiti della visibilità¹⁷. Le immagini ottenute con il microscopio o con il telescopio – grazie alla possibilità di modificare la scala, di mettere a fuoco e di ingrandire dettagli non percepibili all'osservazione diretta – rivelano alcune strutture dell'universo. Questo processo di frammentazione spaziale sottrae l'immagine alle norme della figurazione per accedere all'astrazione. Si opera allora l'intervento dell'immaginario, grazie al quale la fotografia di un astro o di un batterio si apre a un'infinità di letture possibili, attraverso il gioco delle associazioni per analogia che moltiplicano il numero degli oggetti leggibili nell'immagine, derivate potenzialmente inscritte nel carattere instabile della percezione.

Nel 1895 la scoperta dei raggi X da parte di Röntgen porta a compimento, attraverso la fotografia, un percorso di conoscenza e di penetrazione del corpo umano, approfondendo anche l'esplorazione dello strumento fotografico stesso. Come la radiografia, la fotografia detta trascendentale o dell'occultismo, che pretende di provare gli effetti fotosensibili dello psichismo, si fonda su una smaterializzazione delle apparenze visibili. In ogni caso l'immagine ottenuta si allontana dalla rappresentazione. Se l'astrazione dovuta ai cambiamenti di scala apriva su un approccio analogico, l'astrazione delle immagini trascendentali sfocia su una lettura metaforica¹⁸.

Nella fotografia spiritualista l'astrazione è condizione necessaria dell'interpretazione, al contrario nella fotografia applicata alla fisiologia l'astrazione appare come una finalità stessa dell'esperienza. Nella cronofotografia di Marey la tecnica fotografica che decompone il movimento non è tanto una procedura della visione quanto lo strumento di una schematizzazione, di una cancellazione degli effetti del visibile che fanno ostacolo alla legghi-

¹⁷ «Secondo Janssen stesso è in dicembre 1877, in occasione della presentazione di questa scoperta all'*Académie des sciences*, che l'astronomo avrebbe per la prima volta proposto la formulazione della fotografia come "retina dello scienziato"», A. GUNTHERT, *La rétine du savant*, «*Études photographiques*», 7, maggio 2000, p. 23.

¹⁸ Si veda M. POIVERT, *Le rayogramme au service de la révolution*, «*Études photographiques*», 16, maggio 2005.

lità. Si tratta di una rottura completa con le norme della rappresentazione mimetica¹⁹.

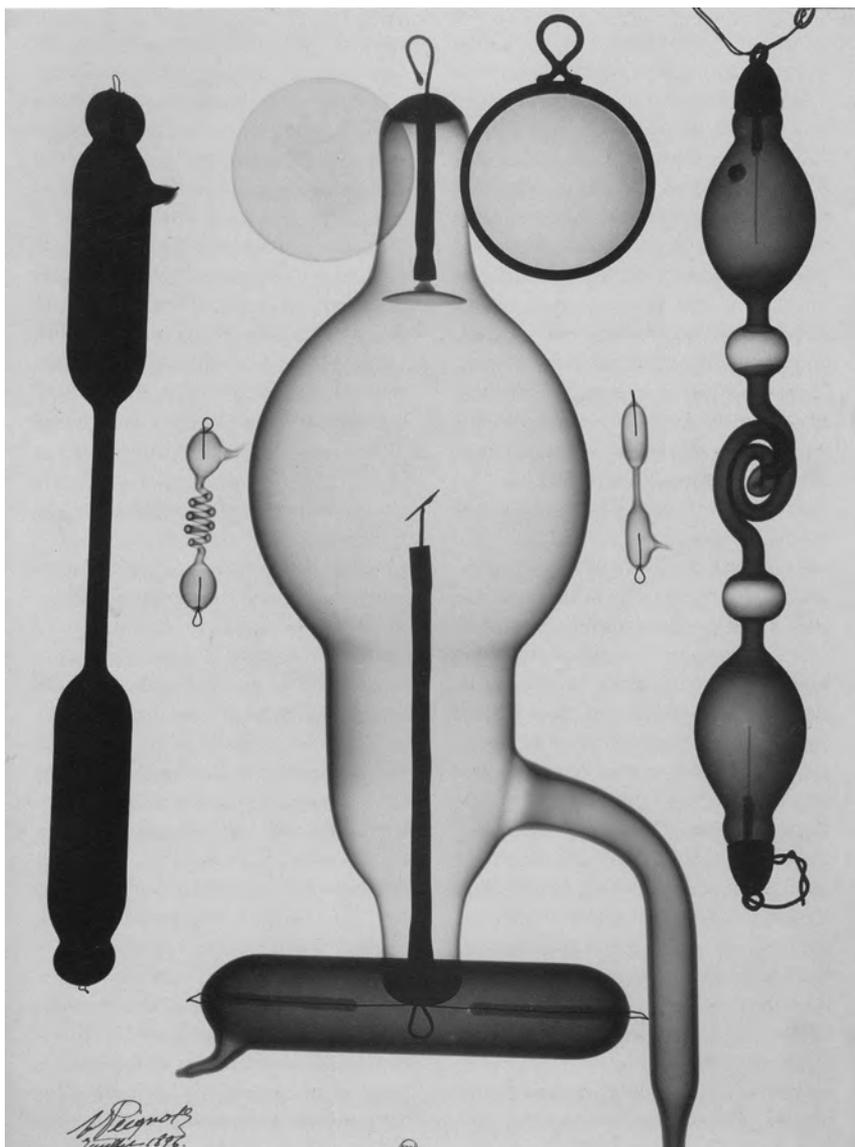
Le dottrine positiviste hanno condotto l'uomo di scienza a pensare il mondo come uno spettacolo da *vedere* e non più da *leggere* come “grande libro della natura”. Tuttavia la scienza di fine Ottocento, grazie all'interpretazione dell'immagine, reintroduce una sorta di lettura del mondo. Nel ritorno del leggibile sul visibile si operano le deviazioni fantastiche o tendenziose che segnano l'insorgere dell'immaginario nelle pratiche scientifiche.

È il caso del ritratto composito, ottenuto da Galton con la sovrapposizione delle fotografie per produrre il “tipo”, nel quale la dimostrazione poggia sulla tecnica narrativa della condensazione. Nella versione di Lombroso, invece, la dimostrazione si basa sulla contiguità della tavola sinottica che mette in opera una narrazione attraverso la serializzazione delle fotografie.

Charcot usa la fotografia per descrivere la forma tipica dell'isteria, propone una leggibilità del fenomeno patologico grazie a un'organizzazione dello spazio narrativo in cui ogni fase è la modificazione dello stato precedente e l'imminenza di quello seguente. Nello spazio-tempo immaginario dello spostamento, che separa e collega le fotografie, la forma e la storia dell'attacco isterico si danno a leggere. Anche la fotografia giudiziaria di Bertillon stabilisce una relazione di confronto tra fotografie segnaletiche che compongono la ricostruzione immaginaria dell'identità psichica del criminale. Nella biografia trascendentale l'immaginario del racconto prende il posto del visibile.

Nel ricercare la perfezione plastica e l'espressività, la fotografia scientifica si avventura alle frontiere dell'arte. Anche se gli effetti estetici restano un limite da non sorpassare, spostandosi di continuo dal positivismo alla *fiction*, dal leggibile al visibile, non si sfugge all'ambivalenza. Il XIX secolo gioca con il fuoco di un'aura – nel senso di Benjamin – che influenza più l'ambito dell'estetica che non quello della conoscenza.

¹⁹ Si veda J. SNYDER, *Visualisation et visibilité*, «Études photographiques», 4, maggio 1988.



3. Albert Peignot, *Radiographie de divers modèles de tubes de Crookes et de Geisler*, 1896

Mostrando quella parte di assenza sulla quale s'innesta l'immaginario, testi e protocolli scientifici contribuiscono a orientare la pratica fotografica verso quell'universo dell'impalpabile, al quale Baudelaire voleva impedire l'accesso, ma che sarà rivendicato come spazio pertinente dai numerosi movimenti artistici del XX secolo. L'influenza della *fiction* sulle pratiche scientifiche permette di portare in evidenza l'ambiguità interna alla fotografia, la cui visibilità racchiude una varietà di letture possibili perché implica sempre un invisibile.

La conquista dell'istantanea

Alcuni storici e critici della fotografia affermano che solo con l'inizio del Novecento si può parlare di una vera conquista della fotografia, intendendo così porre in luce una consapevolezza del proprio mezzo espressivo, assente nella fotografia ottocentesca non pienamente cosciente di sé.

Le nozioni di invenzione e scoperta implicano una fenomenologia della sorpresa e del caso mentre quella di conquista suggerisce un'economia del desiderio che presuppone una conoscenza.²⁰

Ciò sarebbe principalmente dovuto alla svolta tecnica della fotografia, costituita dalla conquista dell'istantanea che si data attorno al 1882. Questa – nel rispondere al desiderio di riduzione dei tempi di posa, insito nella cultura del progresso, inteso come alleanza tra tecnica e velocità – ha consentito alla fotografia di pensarsi in modo “moderno”, come una pratica che riassume al proprio interno i due momenti dell'immagine e dell'immaginario.

Altro motivo centrale nella svolta del Novecento è l'irrompere sulla scena filosofico-estetica dell'inconscio freudiano. Il secolo si apre con la pubblicazione dell'*Interpretazione dei sogni* e da questo momento non è più possibile guardare l'immagine di un oggetto, pur concepito con intenzioni didattiche, senza vedere al contempo «informazioni che hanno una valenza onirica».

²⁰ A. GUNTHER, *La conquête de l'instantané*, cit., p. 14.

In numerosi studi André Gunthert ha sviluppato la tesi dell'esistenza di un paradigma dell'istantanea, che ha fortemente contribuito a strutturare l'immaginario della fotografia moderna, intendendo così suggerire che nel termine di istantanea è implicito il riferimento a un'estetica. Solo con l'istantanea la fotografia di oggetti diventa una vera scelta di genere e si può parlare di «estetica della rappresentazione degli oggetti» solo quando la fotografia raggiunge la sua fase matura.

Lo sviluppo della fotografia scientifica è contemporaneo allo sviluppo dell'illustrazione fotografica nell'editoria. Sono gli anni in cui si realizza il passaggio dall'epoca in cui la fotografia era incollata manualmente accanto al testo stampato a quella in cui la fotografia può essere stampata direttamente, grazie alla *similgravure*. La fotografia scientifica beneficerà di questo sviluppo e inversamente la stampa, associata all'idea di divulgazione del sapere, si avvarrà di questa messe di immagini curiose, spesso spettacolari. La diffusa visibilità di queste immagini avrà conseguenze anche sulle pratiche artistiche. È soprattutto presso le avanguardie dei primi del Novecento che l'impatto dell'iconografia scientifica è più evidente. In particolare i raggi X saranno oggetto della più grande attenzione, come dimostrano i fotogrammi di Moholy-Nagy e i rayogrammi di Man Ray. Ma è interessante soprattutto considerare con maggiore attenzione quanto l'uso di immagini scientifiche diventi parte della struttura immaginativa stessa delle avanguardie, come nel caso della scintilla elettrica, posta da André Breton a illustrare il suo testo più significativo sull'estetica surrealista²¹.

Contrariamente al vago statuto decorativo o aneddotico, che viene loro sovente attribuito, queste immagini giocano un ruolo essenziale nella retorica visiva modernista, non meno importante di quello svolto dalle immagini prodotte dai fotografi modernisti stessi. Oltre ai rayogrammi e fotogrammi di Man Ray e Moholy-Nagy, ci sono i lampi di luce fotografati da Kertesz e Brassai e la micrografia praticata da Laure Albin-Guillot a fini estetici. Anche la Nuova Oggettività è influenzata dalle immagini scientifiche

²¹ A. BRETON, *Beauté convulsive*, «Minotaure», 5, 1934.



4. Man Ray, *Rayographie*, 1921

come nel caso di Albert Renger-Patzsch. Per capire meglio, è opportuno abbandonare l'espressione troppo generale di avanguardie per distinguere le rispettive strategie dei diversi movimenti: Nuova oggettività, Nuova visione e Surrealismo.

Per la Nuova oggettività la fotografia scientifica costituisce un modello perché le sue immagini non sono né frutto dell'arte né prodotto di artisti. La fascinazione nei confronti dell'iconografia scientifica risponde alla volontà di rottura con le tradizionali forme della visione accademica e al rifiuto della fotografia pittorialista. Queste immagini sono degli esempi perfetti di indifferenza radicale rispetto alle categorie estetiche, si presentano come una forma sintetica di anti-arte. «La fotografia è bella precisamente perché non è arte»²².

Il discorso della Nuova visione è un po' diverso da quello della Nuova oggettività. In questo caso la fotografia scientifica costituisce anzitutto un esempio di metodo sperimentale. Le fotografie prodotte in ambito scientifico offrono alla Nuova visione una straordinaria modalità per la conoscenza delle specificità proprie del mezzo fotografico, aprono la strada alla fotografia sperimentale.

Tutt'altra cosa per il Surrealismo per il quale la fotografia scientifica consente essenzialmente un rinnovamento dello sguardo. Queste immagini aprono la frontiera di un nuovo continente poetico: quello del «meraviglioso». La distinzione tra esperimento ed esperienza definisce bene la differenza tra il progetto estetico della Nuova visione e quello del Surrealismo: sperimentazione di un dispositivo tecnico da una parte e ricerca dell'esperienza della sorpresa visiva dall'altra. In entrambi i casi si tratta di «provare» qualche cosa ma in un caso provare ha il senso di «sperimentare» mentre per i surrealisti provare vuol dire «sentire».

Man Ray in un'intervista del 1966 dirà: «Un apparecchio da solo non può fare una fotografia. Perché ci sia un'immagine ci

²² K. TEIGE, citato in C. CHEROUX, *L'image comme point d'interrogation ou la valeur d'extase du document surréaliste*, in *L'image document entre réalité et fiction*, a cura di J.P. CRIQUI, Le Bal, Paris 2010.



5. Germanie Krull, *Confort*, La Société générale de fonderie, Paris 1931



6. Laure Albin Guillot, *Micrographie décorative*, Draefer Frères, Paris 1931

7. Roger Parry, *Banalité*, Gallimard, Paris 1930

vuole un apparecchio, un fotografo e un soggetto»²³. L'apparente ingenuità di questa dichiarazione contiene una singolare intelligenza della fotografia come sistema costituito da tre elementi necessari e solidali e mostra come ognuna delle tre avanguardie abbia privilegiato uno dei tre elementi.

La Nuova oggettività si è servita della fotografia scientifica per mettere in discussione il tradizionale ruolo dell'artista. La Nuova visione ha utilizzato il modello scientifico per conoscere meglio le specificità delle immagini scientifiche, per rivivificare i propri motivi o inventarne di nuovi. Il Surrealismo infine ha attinguto dalle ampie risorse di meraviglioso delle immagini scientifiche per rivitalizzare gli oggetti o inventarne di nuovi. Ognuna di queste avanguardie ha sfruttato la fotografia scientifica a profitto dei propri interessi estetici.

L'oggetto moderno

Il XX secolo culturale si apre su un oggetto: un orinatoio firmato con uno pseudonimo, ribattezzato *Fontaine* esposto nel 1917 dal dadaista Marcel Duchamp. La fotografia che ne fa Alfred Stieglitz sconvolge il mondo delle arti [...] annuncia i cambiamenti del secolo: rifiuto dei soggetti convenzionali, lettura multipla dell'oggetto (formale, semantica), posto preponderante di quest'ultimo nel panorama visivo tra le due guerre, rinnovamento del linguaggio artistico grazie all'uso della fotografia.²⁴

Nel *ready-made* di Marchel Duchamp si fa evidente la conversione "istantanea" dell'ottocentesca contrapposizione concettuale tra arte e tecnica in un'inscindibile correlazione materiale. *Fontaine* è un semplice orinatoio di porcellana bianca, un oggetto di produzione industriale comprato da Duchamp in un negozio di sanitari di Manhattan (J.L. Mott), capovolto e firmato con un falso nome (R. Mtu) al quale è apposto il titolo di *Fontaine*. Così è

²³ M. RAY, note manoscritte del 1966 riportate in *Man Ray on the future, an interview by Ed Hirsch and Ben Zar*, «Popular Photography», 1, 1967, p. 98.

²⁴ S. AUBENAS, D. VERSAVEL, *Objets dans l'objectif: de Nadar à Doisneau*, Scéren, Paris 2005, p. 16.

proposto nel 1917 alla giuria della Society of Independents Artists di New York.

Per Duchamp oggetto non è sinonimo di cosa. I suoi oggetti hanno un titolo ed è questo che fa vacillare l'immagine abituale della cosa. L'oggetto è un essere dialettico in forza del titolo che sposta la visione oltre la cosa. *Fontaine* – mediante capovolgimento, titolo e firma – viene posto al di fuori del suo contesto abituale, perde la funzione e il significato abituale. Capovolto, assomiglia visibilmente alla nuova denominazione: *Fontaine* è dunque un oggetto rappresentato.

L'opera è però rifiutata dalla giuria e Duchamp dà immediatamente le dimissioni. Una settimana dopo *Fontaine* è esposto nella galleria di Stieglitz che lo fotografa con lo sfondo di una tela di Marsden Hartley, che rappresenta dei soldati nell'atto di scalare una collina. La fotografia di Stieglitz resta l'unica testimonianza dell'oggetto originale.

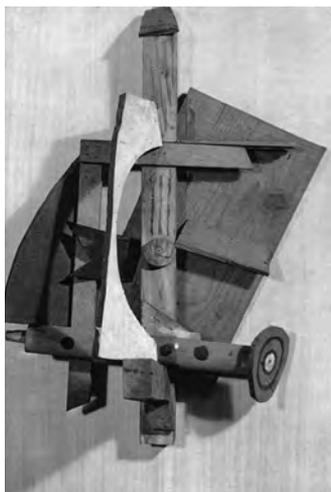
La fotografia stessa è dunque oggi, in virtù della sua storia, sacralizzata in quanto oggetto, anche perché ha a sua volta un autore «autorevole» per la fotografia. È evidente, in questo caso esemplare, che la riproduzione fotografica, pur a fini documentari, produce uno spostamento dell'oggetto reale verso il suo modo di riproduzione:

L'umile desiderio di salvare l'oggetto rappresentato dalla sua sparizione, di preservarlo in qualche modo, cede il passo alla sua trasformazione in mito.²⁵

La fotografia conferisce all'oggetto una nuova aura. Si determina una strana dialettica tra originale e serie: l'originale – che originale inizialmente non era, essendo un oggetto industriale – è andato perduto, resta solo una fotografia a sua volta riproducibile all'infinito.

L'oggetto surrealista non sarebbe esistito senza gli shock prodotti da un certo numero d'invenzioni plastiche, che orienteranno definitivamente il modo di considerare le creazioni dei futuri sur-

²⁵ E.S. ATHANASSOPOULOS, *Le malentendu entre l'objet et le document: une histoire fictive*, «La voix du regard», 15, 2002, p. 250.



8. Pablo Picasso, *Mandoline*, 1914
9. Marcel Jean, *Le spectre du Gardénia*, 1972
10. Man Ray, *Fontaine*, 1917
11. Man Ray, *Objets mathématiques*, 1936

realisti. I materiali più disparati che Braque, Picasso e Gris integrano ai loro lavori (frammenti di giornali, etichette, biglietti, pezzi di carta strappata o di specchi) tendono a provare che qualunque elemento raccolto a caso può produrre un effetto artistico e sanzionano l'introduzione brutale del reale nel cuore dell'immaginario.

Gli oggetti diventano per i surrealisti i vettori della nuova poesia che incita a ritrovare la potenza del sogno nella realtà più concreta. Siano essi naturali, interpretati, trovati, costruiti, sono i supporti improbabili di un «meraviglioso» che non è negazione della realtà ma il suo complice più prezioso.

A partire dalla «folgorante messa in scena del *ready-made* duchampiano» si fa strada l'estetica surrealista dell'«oggetto trovato» che sposta materiali esistenti fuori dal proprio contesto, aprendo la strada ad associazioni di significati che travalicano gli ambiti di provenienza.

Tutta la produzione di fotografie che riguardano gli oggetti presuppone il cambiamento della visione, al quale gli oggetti di Duchamp hanno aperto la strada.

«Equazione dell'oggetto trovato» è un articolo che presenta due oggetti trovati da Giacometti e Breton, fotografati da Man Ray: le due foto sono di un genere banalmente descrittivo, documentario.

Vedere e udire non è nulla, riconoscere è tutto. [...] Il riconoscimento dell'oggetto partecipa di una volontà di approfondimento del reale, di presa di coscienza sempre più chiara di un tempo sempre più appassionato del mondo sensibile.²⁶

Man Ray ha scoperto gli oggetti matematici all'Institut Poincaré a Parigi, in compagnia di Max Ernst, tra il 1934 e il 1936.

Questi oggetti sembrano essere il punto d'incontro di due principali tendenze del surrealismo degli anni Trenta: le riflessioni sulla nozione di oggetto e sulle scoperte della scienza moderna.

Liberata dalla sua funzione primaria, la fotografia documentaria offre la forma di estasi cercata dai surrealisti, essa diventa il più straordinario meccanismo di messa in moto dell'immaginazione.

²⁶ A. BRETON, *Équation de l'objet trouvé*, *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Paris 1992, p. 1713.