

Le due autenticità del medium fotografico

In un recente processo giudiziario a Los Angeles la testimonianza portata attraverso una videoregistrazione dei fatti contestati, messa in dubbio dalla corte, riconferma l'ambiguità che ha afflitto la teoria estetica ed epistemologica delle arti figurative.

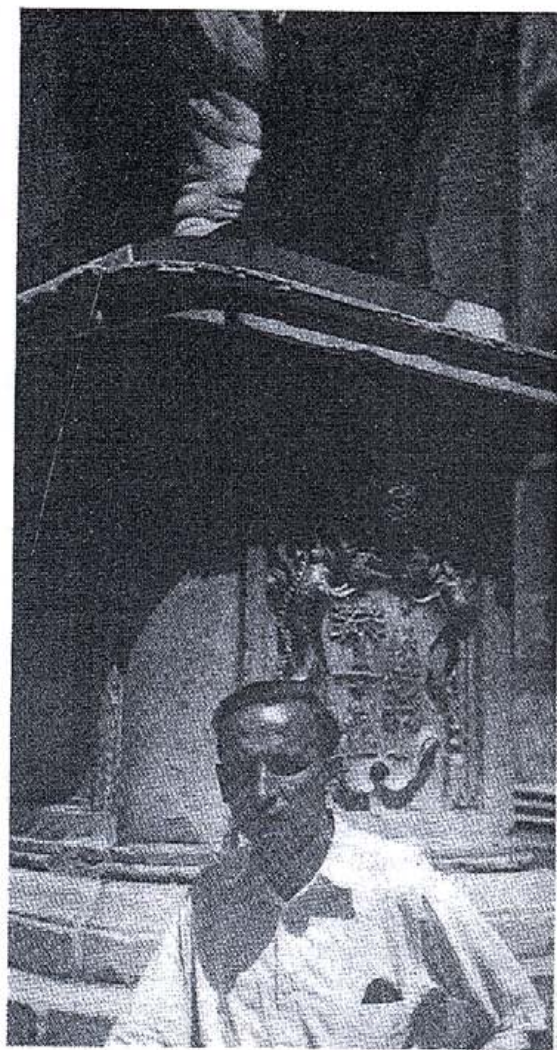
Nel corso di un recente processo giudiziario a Los Angeles, un episodio drammatico ci ha resi esplicitamente consapevoli degli aspetti giuridici, etici, ed estetici dell'autenticità nell'uso del medium fotografico. Una videoregistrazione sul comportamento di quattro poliziotti bianchi che avevano fermato e malmenato un automobilista nero, è stata usata come testimonianza per accertare se gli agenti avessero usato violenza inammissibile o se il loro agire fosse commensurato allo svolgimento dei loro doveri. Durante il processo, la veridicità del nastro è stata messa in dubbio poiché essa era stata alterata con l'impiego di mezzi tecnici quali il *ralentie* il *fermo immagine*. Questi accorgimenti, usati per informare la giuria su i fatti, nel modo più chiaro, hanno però suscitato obiezioni, poiché mutavano le qualità decisive dell'evento cruciale. «Il *ralentie* minimizza la violenza. Nel mondo reale, un colpo più veloce è un colpo più forte; un colpo più lento è più leggero [...] il *ralentie* fa anche sembrare il pestaggio meno vero e più fantastico». Il *fermo immagine* spezzava anche la carica dinamica dell'azione, l'assenza della colonna sonora sminuiva ulteriormente l'impatto dell'evento.

Tralasciando la drammaticità politica del processo, l'episodio non poteva non ricordarci l'ambiguità che ha afflitto la

teoria estetica ed epistemologica delle arti figurative. Sin dove le arti erano rappresentative, esse aspiravano al rendimento fedele della realtà; ma per poter rendere le loro immagini comprensibili alla mente umana, hanno dovuto selezionare, modellare e organizzare il materiale preso dalla realtà – hanno dovuto trovare ed imporre la forma. Per fare ciò le arti si sono trovate a dover parzialmente riplasmare i fatti naturali percepiti dall'occhio. Dunque la teoria estetica ha dovuto convivere con un compromesso.

Un altro modo di impostare il problema è di dire che le arti figurative hanno sempre a che fare con due tipi diversi di autenticità. Esse sono autentiche, cioè rispondenti al vero, sin dove fanno giustizia alla realtà e, in maniera diversa, sono altrettanto autentiche nell'esprimere le qualità dell'esperienza umana tramite qualsiasi mezzo necessario a questo scopo. La seconda, la funzione estetica delle rappresentazioni, è sostenuta dalla prima, che offre immagini riconoscibili di soggetti vivi o inorganici. Ma la prima viene intralciata più che coadiuvata dalla seconda: le fantasie e le libertà dell'immaginazione umana sono tutto fuorché veritiere quando prese a documento della realtà fisica.

L'avvento della fotografia ha acuito questo dilemma. Rispetto ai manufatti degli artisti, le immagini ottenute mecca-



nicamente evidenziavano con maggiore efficacia che l'imitazione della natura, presa in senso letterale, non poteva pienamente rispondere ai requisiti dell'arte nella sua accezione più comune. Charles Baudelaire, nel suo *Salon de 1859* aveva pubblicato una sezione su "Le public moderne et la photographie", dove lodava la capacità del nuovo medium di essere utile alla scienza e le arti, ma «solo come loro umilissimo servitore» senza ulteriori pretese: «così come la stampa rotativa e la stenografia non hanno né creato la

Nella foto: Rudolf Arnheim.

letteratura né vi hanno aggiunto alcunché.² Metteva in guardia, però, dalla mania popolare per la fotografia vista come il raggiungimento dell'ideale a cui la pittura aveva sempre aspirato. «Un Dio vendicativo ha risposto alle preghiere di questa moltitudine; e Daguerre è stato il suo Messiah».

La contrapposizione tra le due aspirazioni all'autenticità ha caratterizzato l'arte figurativa occidentale fin dall'antichità. Da un lato, grandi pittori venivano apprezzati per la loro abilità di imitare la natura così perfettamente da ingannare uomini ed animali, tanto che la statua d'avorio dello scultore Pigmalione fu giudicata degna di essere trasformata in donna vera. L'anelito alla perfezione ideale doveva sempre essere abbinato al realismo. Dall'altro però, quando la fotografia fu in grado di tradurre la realtà alla lettera, essa mise in risalto l'imperfezione connaturata all'apparenza fisica. La forma accidentale dei particolari soggetti interferiva con la ricerca della perfezione canonica e della bellezza, e il confuso disordine delle vedute proiettato dalla lente della macchina fotografica tendeva a rendere le immagini "illeggibili". Occorreva una certa pratica per "leggere" le fotografie, come dimostrato dalle reazioni perplesse dei popoli primitivi venuti a contatto con esse senza preparazione.

Durante i primi decenni dell'arte fotografica, si tentava di mantenere i canoni della pittura tradizionale attraverso la selezione e la composizione dei soggetti e tramite accorgimenti fotografici quali gli obiettivi "soft focus" ossia "a fuoco morbido". Artisti ritrattisti di talento come David Octavius Hill e Robert Adamson furono in grado di avvantaggiarsi dei lunghi tempi di esposizione richiesti dai primi materiali fotosensibili. Mediante la semplice somma di momenti accidentali, essi riuscirono a catturare il carattere durevole e la bellezza superindividuale dei loro modelli. Una preferenza per le fotografie "pittoriche" sopravvive fino ad og-

gi; ma è diventato altrettanto chiaro che il medium fotografico trova la sua massima realizzazione nei lavori che conservano ed esaltano le qualità specificamente fotografiche dell'esposizione istantanea, la rivelazione momentanea catturata dal fotografo attento cacciatore. Invece di concentrarsi sull'autenticità, nella sua seconda accezione di composizione pittorica, i fotografi più bravi ottenevano ora i migliori risultati deliberatamente esibendo l'attimo fuggente.

Ciononostante, il loro esponente più dotato, Henri Cartier-Bresson, non dimenticò mai quanto aveva appreso da pittore: ossia, che nessuna immagine trasmette il suo significato e la sua espressione senza essere stata attentamente costruita.³ Affidandosi a ciò che poteva inquadrare con l'obiettivo della sua macchina fotografica, insisteva: "l'atteggiamento" del fotografo «richiede concentrazione, disciplina mentale, sensibilità, e un senso della geometria». La sapiente unione delle due autenticità divenne l'obiettivo programmatico dei due media fotografici: la fotografia fissa e il cinema.

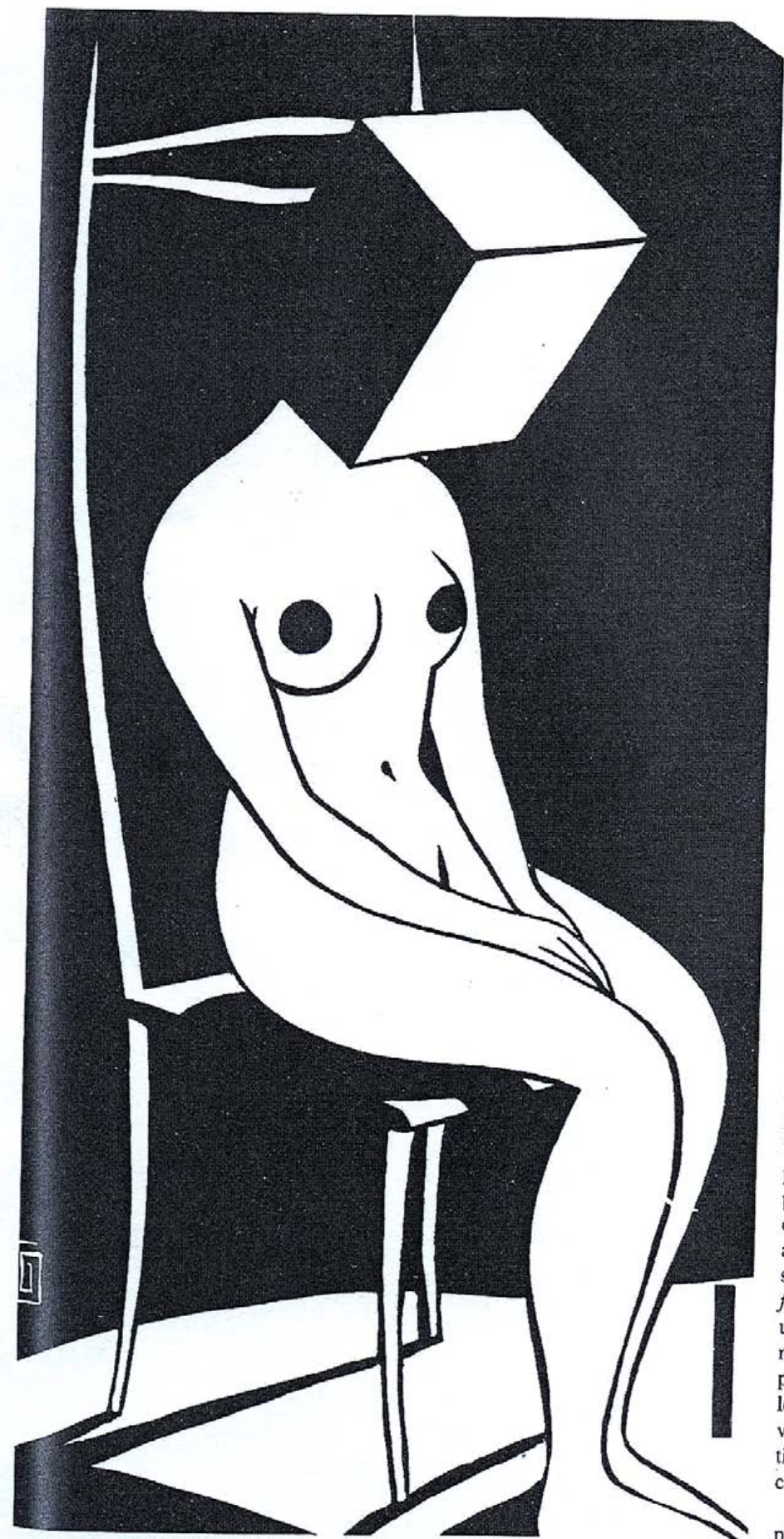
La nuova attenzione per il momento transitorio provocò un interesse per la dimensione temporale, esplicitamente introdotta nel medium fotografico dalla pellicola cinematografica. Non solo la nuova invenzione rese enormemente più vasta la gamma dei fenomeni accessibili all'arte visiva, ampliando così il primo tipo di autenticità, la veridicità; ma essa spostò anche l'enfasi estetica. La pellicola cinematografica arricchì l'autenticità del secondo tipo concentrandosi sull'azione. Questa nuova visione del mondo fu la tesi principale formulata da Siegfried Kracauer nel 1960 nel suo *Theory of film*.⁴ Questo testo sottolineava l'affinità del medium fotografico con il transitorio, l'indefinito, il fortuito e l'indeterminato. La vastità dell'aspirazione filosofica di tale approccio divenne ancor più evidente quando Kracauer, in un la-

voro postumo, applicò le stesse categorie alla storia.⁵

L'intenzione di Kracauer era chiaramente espressa nel sottotitolo del suo libro sul cinema, che chiedeva «la redenzione della realtà fisica». Questa richiesta, pur essendo molto opportuna, risultava unilaterale in quanto dimenticava l'indispensabile contributo della forma interpretativa.⁶ Del mio libro, pubblicato per la prima volta nel 1932, si poteva dire il contrario. Consacrato al "cinema come arte", era scritto per confutare la credenza che il medium fotografico altro non fosse che la copia meccanica della proiezione ottica della natura.⁷ Mostrai come esso, attraverso l'inquadratura dell'immagine, la profondità ridotta, la limitazione al bianco e nero, e altre qualità, utilizzava le restrizioni proprie dell'immagine ottica come virtù estetiche. Rivendicai per il cinema le qualità tradizionali dell'arte. E così facendo trascurai del tutto gli aspetti "documentari" enfatizzati da Kracauer. In realtà, qualsiasi fotografia o film partecipa di tutte e due le autenticità poiché, come disse il poeta Alphonse de Lamartine, «è un fenomeno solare, dove l'artista collabora con il sole».⁸

Entrerò ora nel merito dei mezzi con cui i media fotografici si adoperano per rendere leggibili le loro immagini. Mezzi grazie ai quali essi rispondono ai criteri di qualsiasi comunicazione, sia essa estetica, o puramente informativa, come ad esempio in campo scientifico. Per essere leggibile, l'immagine deve limitarsi a quanto richiesto dal messaggio, deve essere organizzata in modo ordinato, e tutto ciò va fatto in modo da comunicare il significato voluto. Nel caso della scienza, questo significato fa riferimento semplicemente all'informazione fattuale; per i fini delle arti figurative l'informazione è esposta in modo da comunicare l'espressione desiderata.

Questa condizione soddisfa i requisiti di ciò che ho indicato come l'autenticità del secondo tipo. Ho mostrato come essa



può solo in parte essere soddisfatta dal medium fotografico. Più precisamente, fa differenza se i mezzi scelti dal fotografo o dal cineasta sono derivati dal medium stesso o se essi sono presi a prestito dalle tecniche pittoriche. Il primo metodo funziona in modo abbastanza soddisfacente, il secondo è più rischioso.

Il primo procedimento è divenuto familiare grazie al lavoro svolto dal "cameraman" e dal montatore cinematografico. Le riprese della macchina sono composte e selezionate; il montatore combina poi le sequenze adatte nell'ordine appropriato. Il pubblico può e deve essere al corrente di queste interferenze formative che, comunque, non nuociono all'integrità del materiale scelto. Quasi altrettanto compatibili con i media fotografici sono le combinazioni di più scatti fatti combaciare per formare un'unica immagine coerente. Queste appaiono come possibili documenti della realtà fisica, anche se non lo sono. Non sono dunque autentiche nella prima accezione. Ne è uno dei primi esempi la "combination printing", o *stampa combinata* di Oscar G. Reijlander, il quale inseriva più negativi in un'unica immagine.⁹ Più abilmente, Jerry N. Uelsmann ha creato misteriosi mondi fatati di paesaggi e interni perfettamente convincenti, dove pellicola positiva e negativa, ingrandimenti e riduzioni si amalgamano alla perfezione. In queste opere il medium fotografico domina imperturbato su reami onirici che appaiono del tutto attendibili, e solo la consapevolezza degli osservatori permette di capire che non lo sono.

Le tecniche usate per queste opere sono autentiche nella seconda accezione, poiché creano immagini convincenti; ma esse non interferiscono con la natura del medium. La nostra analisi dei media fotografici mostra come il materiale video presentato al processo citato in apertura partecipa per alcuni versi al secondo tipo di autenticità. Esso chiarisce alcuni aspetti dell'episodio violento in discussione al processo usando il *ralenti* e il *fermo immagine* - accorgimenti spesso usati nelle interpretazioni artistiche o nelle dimostrazioni scientifiche come, per esempio, *i filmati al rallentatore* delle piante che crescono. Ma quelle riprese video hanno anche modificato altri aspetti della scena, interferendo con l'autenticità del primo tipo.

Fin qui ho trattato delle tecniche per plasmare il materiale ripreso dalla mac-

china in uno dei due modi, ossia, facendo il loro approccio dalle possibilità del medium fotografico stesso. Altre procedure formative sono prese a prestito dalle tecniche pittoriche, tra le quali la più antica e la più ovvia è il *ritocco*. L'uso più legittimo del *ritocco* elimina delle imperfezioni accidentali per ottenere immagini che presentino gli elementi essenziali del soggetto nel modo più chiaro, ad esempio in fotografie di macchinari o dissezioni anatomiche. Il *ritocco* è anche usato, per il più discutibile abbellimento di ritratti o paesaggi per ottenere dozzinali effetti di leggiadria e falsa perfezione. L'autenticità del secondo tipo dipende dalla validità dell'interpretazione ottenuta – una validità determinata da criteri documentari o artistici: quanto pienamente è stata resa l'interpretazione degli elementi essenziali, poniamo, da parte di un illustratore di una rivista scientifica? Quanto forti e significative sono le immagini create dall'artista?

A questo punto non rimane che fare riferimento all'ultima innovazione tecnologica i cui effetti, sul carattere documentario ed estetico dei media fotografici, si faranno sentire a lungo. La fotografia digitale traduce con il computer l'immagine fotochimica in un mosaico di punti o "pixels", il cui colore e intensità luminosa possono essere alterati a volontà. Ciò scompone la forma dell'immagine, che può essere mantenuta o alterata in qualsiasi elemento. Accresce il potere formativo di chi crea le immagini, e applicata al suo grado più estremo, essa diviene una tecnica pittorica come disegnare o dipingere – con la differenza che si può anche avvalere delle tecniche della grafica computerizzata. Applicata solo in parte, però, la digitalizzazione sarà semplicemente un procedimento più sofisticato del *ritocco* tradizionale.

Quello che una tecnica pittorica, tradizionale o digitale che sia, non può fare è riprodurre le qualità "istantanee" dei media fotografici; ossia, quelle qualità

accidentali e fugaci riconosciute e apprezzate come specifiche della fotografia. Ho indicato che nei lavori tipici di un buon fotografo come Cartier-Bresson, l'autenticità del primo tipo è volutamente cercata e lasciata inalterata dai mezzi formativi di quella del secondo tipo, usati per ottenere una composizione adatta. Analogamente, osservatori perspicaci sanno che non possono aspettarsi un controllo formativo totale di tale immagine, ma che si trovano di fronte al prodotto della collaborazione tra natura e mente umana. Se la definizione tradizionale dell'arte deve essere ampliata fino ad includere tali opere o se queste devono prendere il nome di arte parziale è una decisione che può tranquillamente essere lasciata ai vari Beckmessers. L'importante è che la differenza tra i due tipi di autenticità sia rispettata.

Se la digitalizzazione si impone al punto che le qualità fotografiche spariscono, la distinzione tra le due fonti che contribuiscono al prodotto finito non può più essere fatta. Nel suo libro *The reconfigured eye*, che contiene anche la più esauriente documentazione in merito, William J. Mitchell dice: «l'immagine digitale sfuma la distinzione usuale tra pittura e fotografia, tra le immagini prodotte meccanicamente e quelle realizzate a mano» e conclude «siamo entrati nell'era dell'elettrobricollage».¹⁰

In ogni caso la digitalizzazione della fotografia aumenterà la mancanza di fiducia nell'informazione offerta dalla fotografia fissa e dal cinema. Il primo convincimento che il nuovo medium avrebbe garantito la fedeltà delle immagini dovette essere temperato da un crescente scetticismo. Più il materiale fotochimico della fotografia e del cinema diviene soggetto a modifiche di difficile individuazione, più i suoi fruitori impareranno a stare in guardia. Quanto di questa diffidenza verrà rafforzata dalla tecnica digitale solo il futuro lo dirà.

Rudolf Arnheim

note

¹ Greenfield, Patricia and Paul Kibbey, *Picture Imperfect*, in "The New York Times" 1° aprile 1993.

² Baudelaire, Charles, *Salon de 1859: "Le public moderne et la photographie"* *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1961.

³ Henri Cartier-Bresson, *Aperture*, New York 1976; Galassi, Peter, *Henri Cartier-Bresson. The Early Work*, Museum of Modern Art, New York 1987.

⁴ Kracauer, Siegfried, *Theory of film. The redemption of physical reality*, Oxford University Press, New York 1960. Traduzione italiana *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1960.

⁵ Kracauer, Siegfried, *History. The last things before the last*, Oxford University Press, New York 1969.

⁶ Arnheim, Rudolf, *Toward a psychology of art*, pp. 181-191: "Melancholy Unshaped", University of California Press, Berkeley 1967.

⁷ Arnheim, Rudolf, *Film as art*, University of California Press, Berkeley 1957. Traduzione italiana *Film come arte*, il Saggiatore, Milano 1960.

⁸ Newhall, Beaumont, *The history of photography*, Museum of Modern Art, New York 1964.

⁹ *Ibidem.* p. 59.

¹⁰ Mitchell, William J., *The reconfigured eye*, MAMIT Press, Cambridge 1992.