

Angelo Pietro Desole

L'articolo tratta dell'irrompere della fotografia nella cultura tecnica e visiva ottocentesca e di come questa irruzione abbia impattato profondamente sulle modalità di costruzione della conoscenza del mondo.

La notizia che stava circolando nei primissimi giorni del 1839 aveva per molti dell'incredibile. Si diceva che nella capitale francese Louis Daguerre, noto ai più come pittore tutt'altro che eccelso, avesse presentato una stupefacente invenzione nella sede dell'Accademia delle Scienze. Si trattava di una scatola di legno – completamente vuota al suo interno, si badi bene – che era in grado di riprodurre su una lastra argentata qualsiasi oggetto illuminato dal sole le venisse messo davanti. La cosa era di per sé già sufficiente a lasciare chiunque a bocca aperta, ma ancora più stupefacente era però la qualità di queste riproduzioni. Si parlava di una fedeltà al reale che non aveva eguali, una precisione fin nel minimo dettaglio che faceva sembrare Leonardo e Michelangelo come due acquerellisti della domenica. L'inventore, dando prova di una non trascurabile immodestia, aveva dato all'invenzione il suo nome: dagherrotipo; sebbene l'invenzione fosse destinata a durare a lungo, quel nome non si sarebbe invece tramandato, restando legato alla specificità del processo e non tanto all'invenzione in sé. Per i posteri di Daguerre, con un suggestivo grecismo, sarebbe stata semplicemente la *fotografia*. È difficile per noi anche solo immaginare quale fu lo sconvolgimento portato da quel 'prodigio' sulla società dell'epoca, quale lo shock per la cultura visuale del tempo. Difficile, ancora oggi, quantificare l'impatto di quell'invenzione sulla civiltà occidentale e del resto del mondo.

La notizia dell'invenzione si diffuse rapidamente in tutta Europa. In Italia ne parlò per la prima volta la "Gazzetta privilegiata di Milano" il 15 gennaio del 1839, giusto il "tempo allora necessario per raggiungere, a cavallo, Milano da Parigi, attraversando le nevi e i ghiacciai delle Alpi"¹. Da lì in poi fu un rincorrersi di notizie via via sempre più dettagliate nei contenuti e meravigliate nei toni. Una delle prime – se non la prima – descrizione completa del procedimento della dagherrotipia in Italia, la diede una rivista napoletana specializzata in arte, il "Poliorama pittoresco" in un numero appositamente dedicato del 21 dicembre 1839 ricco di articoli, spiegazioni tecniche, disegni e con una serie di componimenti dedicati all'invenzione di Daguerre: due poemi di Domenico Anzelmì e Cesare Malpica e due sonetti di Giuseppe Campagna e Francesco Ruffa. Quello di Ruffa faceva così:

*Iddio creò la luce, ed età molta
Chi sua bell'opra comprendesse attese.
Newton venne, e quant'era ei la comprese,
E fu la luce in sette forme sciolta.
Lavoiser, chi'l seguì, come sia volta
A commercî d'amor fecer palese:
Daguerre a lungo gli spiò, gli apprese,
E ne' lacci di amore alfin l'ha colta.
Emulo al duce ebreo che arresta il sole,
Chimica rete a la sua luce ei tende,
E siccom'uomo che imperioso vuole,
Par che le dica, fermati, e la prende;
E le riflesse immagini, che suole
Ella pinger fugaci, eterne rende.²*

¹ I. Zannier, *Il sogno della fotografia*, Milano, Skira, 2006, p. 13.

² F. Ruffa, *Il dagherrotipo*, in "Poliorama Pittoresco", n. 19, 1839, 21 dicembre, p. 151.

Pur in quell'Ottocento giustamente reputato il secolo per eccellenza delle invenzioni, la fotografia arrivò come una rivelazione a lungo attesa, preparata da decenni di sperimentazioni e ricerche, ma non per questo meno sbalorditiva; ne dava così testimonianza Antonio Fazzini sulla medesima rivista di sopra: "il secolo nostro, così avvezzo alle meraviglie, che vide nascere e cadere il gigante della Corsica, gli uomini navigar per l'aria, solcar le onde contra i venti, e trasportati dalla forza del vapore percorrere in poco d'ora le più grandi distanze, pur rimase attonito al sentire un ritrovato, che promette eguali benefici che quelli della stampa all'uman genere"³. Quali fossero i potenziali benefici della nuova invenzione appariva da subito chiaro al Fazzini: "l'architettura, la topografia, l'arte nautica, la geologia, e tutte le scienze naturali, tutte le arti industriali potranno con prontezza e perfezione, di rado congiunte insieme, ritrar le cose con la massima precisione, soprattutto quando sia manifestato il metodo di produrre incisioni sulle lamine, e trasportarne i disegni sulla carta"⁴. In questa frase era già *in nuce* la dicotomia che, lungo tutto l'Ottocento, attraverserà la fotografia, cioè quella tra arte e tecnica, quel porsi ambiguo del nuovo *medium* a cavallo tra due mondi allora fieramente distinti. Non era facile vedere al tempo il potenziale della fotografia come forma espressiva e al tempo stesso come strumento tecnico. Al *medium* si chiedeva di schiarirsi, di definire in modo univoco la propria natura: strumento chimico-fisico di riproduzione del reale o volgare mezzo di riciclo per pittori mancati, come era lo stesso Daguerre. In questo senso la feroce invettiva di Baudelaire segnò uno spartiacque destinato a influenzare il dibattito per quasi un secolo. Com'è noto il poeta rinfacciava alla fotografia la sua natura meccanica, la sua irriducibile fedeltà al "vero". Baudelaire stigmatizzava la "folla idolatra" che si prostrava alla natura, che credeva che l'essenza dell'arte stesse nella verosimiglianza: "un Dio vendicatore ha esaudito i voti di questa moltitudine. E Daguerre fu il suo messia"⁵. La fotografia era per l'irriducibile esteta "il rifugio di tutti i pittori mancati, troppo poco dotati o troppo pigri per portare a piena esecuzione i loro studi"⁶; e ancora: "se si consente che la fotografia supplisca l'arte in alcune delle sue funzioni, in breve essa l'avrà soppiantata o completamente corrotta, in virtù della naturale alleanza che troverà nell'idiozia della massa"⁷; la soluzione era allora che la fotografia si dedicasse solo al "suo vero compito, che è quello di essere l'ancella delle scienze e delle arti, ma ancella piena di umiltà, come la stampa e la stenografia, le quali non hanno né creato né sostituito la letteratura"⁸. Sebbene il giudizio di Baudelaire fosse davvero ingeneroso verso quella magnifica invenzione, diverse sue considerazioni hanno tenuto banco nel tempo e certe frasi ancora oggi colpiscono nel segno; Baudelaire criticava i suoi contemporanei additandone con disgusto la vanità: "la società immonda si riversò, come un solo Narciso, a contemplare la propria immagine volgare sulla lastra"⁹; per sua fortuna, verrebbe da dire, gli è stato risparmiato di conoscere la moderna società del *selfie*.

Insomma la fotografia portava in campo uno sconvolgimento epocale: il passaggio da un'immagine sintetica – frutto della concezione e dell'interpretazione della realtà da parte di un autore – a un'immagine analogica – frutto di un sistema chimico-

fisico che permetteva di ottenere una fedele impronta del reale¹⁰. Ma l'accuratezza dell'immagine era solo la parte più appariscente della novità, quella destinata ad essere assimilata culturalmente nei tempi più brevi. La grande novità stava nella possibilità di infinita riproduzione, senza che la qualità ne degradasse, delle immagini fotografiche. Questo voleva dire che per le immagini esisteva una possibilità di circolazione finora sconosciuta, a costi decisamente abbordabili per chiunque. Il momento chiave si ebbe nel passaggio dal dagherrotipo di Daguerre al calotipo di William Henry Fox Talbot; questi è generalmente noto come 'il secondo arrivato' nella corsa alla fotografia, avendo presentato la sua invenzione solo pochi mesi dopo Daguerre. Ma mentre con la tecnica di Daguerre si ottenevano dei pezzi unici, con quella di Talbot, grazie all'invenzione del procedimento di inversione negativo-positivo, le immagini potevano essere riprodotte quante volte si voleva. Ne diede una dimostrazione lo stesso Talbot, pubblicando nel 1844 *The Pencil of Nature*, il primo fotolibro della storia¹¹. Si tratta di un passaggio fondamentale, perché la possibilità di far circolare le immagini fotografiche su larga scala, e non più come oggetti singoli, ne permette il loro utilizzo come veicolo di conoscenza. I grandi eventi del mondo sembrano essere a portata di mano di chiunque, grazie alla fedeltà della riproduzione fotografica che, rispetto al disegno, all'illustrazione, al bozzetto, trasmette davvero l'idea di essere sul luogo, nell'evento. All'inizio, a dire il vero, ci fu una forte resistenza a pubblicare le fotografie sui quotidiani, resistenza dovuta principalmente all'opposizione degli incisori, timorosi nei riguardi della nuova tecnica e ancora incerti sull'effettiva fattibilità pratica del processo¹². Ma il perfezionamento costante delle tecniche litografiche, che rapidamente diventarono litofotografiche, contribuì ben presto a far rompere gli indugi e a favorire, all'inizio degli anni '60, la diffusione dei primi rotocalchi illustrati con fotografie¹³. Non è però che le fotografie, per circolare massicciamente, avessero aspettato i quotidiani. Anzi l'inesorabile colonizzazione delle pagine dei giornali fu solo l'inevitabile presa d'atto di una circolazione delle immagini fotografiche che aveva già conquistato con sorprendente rapidità mezzo mondo. L'invenzione nel 1851 della tecnica del collodio permise di creare le prime matrici negative su vetro, aprendo

10 Cfr. P. Sorlin, *I figli di Nadar. Il "secolo" dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi, 2001.

11 W. H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London, [s.e.], 1844. Il volume è stato più volte ripubblicato in molte edizioni e in molti paesi. Segnaliamo qua solo l'ultima riedizione anastatica: New York, Kraus, 1989.

12 L. Moholy, *Cento anni di fotografia 1839-1939*, Firenze, Alinari 24 ore, 2000, pp. 110-112.

13 A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 95-108. In Italia uno dei primi trattati dedicati alle tecniche tipografiche applicate alla fotografia fu il *Manuale di fotografia contenente i processi per ottenere le immagini positive e negative. Corredato di un vocabolario di chimica fotografica e di un'appendice che tratta delle prove microscopiche e ampliate*, Livorno, Gio. Battista Rossi Editori, 1863, e che secondo Gilardi era "malamente scopiazzato da altri migliori francesi".

3 A. Fazzini, *Poche parole sul dagherrotipo*, in "Poliorama Pittoresco", n. 19, 1839, 21 dicembre, p. 150.

4 Ivi, p. 151.

5 C. Baudelaire, *Il pubblico moderno e la fotografia*, in Id., *Opere*, Milano, Mondadori, 1996, p. 1194.

6 Ivi, p. 1195.

7 Ivi, p. 1196.

8 *Ibidem*.

9 Ivi, p. 1194.

la strada a una riproducibilità davvero infinita delle immagini positive. La nascita a Firenze dello studio Alinari nel 1852 era stata la dimostrazione che esisteva un mercato per la fotografia figlio di una domanda pressoché illimitata di riproduzioni del mondo. “Gli Alinari, pur continuando saltuariamente a riprodurre in fotografia anche le tradizionali trascrizioni calcografiche di dipinti, diedero soprattutto impulso alla fotografia d’arte”¹⁴, cioè a quella che sarebbe stata una delle prime forme di una nuova conoscenza del mondo. Lo intuì bene Walter Benjamin, il filosofo della riproducibilità tecnica dell’opera d’arte, che a proposito della fotografia scrisse che era significativo che “il dibattito si sia maggiormente irrigidito quando concerneva l’estetica della *fotografia in quanto arte* e quando ometteva per esempio di gettare anche solo un’occhiata al fenomeno sociale, ben più ovvio, dell’*arte in quanto fotografia*”¹⁵. Il punto è che “i metodi di riproduzione meccanica costituiscono una tecnica della riduzione e sono d’aiuto all’uomo nel suo tentativo di dominare opere di cui, senza di essa, non sarebbe più possibile fruire”¹⁶. Ma non è solo per l’arte che sarebbe stato valido questo assunto; il mondo intero, grazie alla fotografia, è apparso simultaneamente conoscibile per chiunque anche nei suoi più reconditi anfratti, nei suoi più invisibili microuniversi, nei suoi costanti mutamenti. L’infinita riproducibilità delle fotografie è presto diventata un’infinita riproducibilità del mondo, che ha sostituito all’esperienza delle cose l’esperienza delle immagini, aprendo così le porte alla conoscenza come somma forma del vedere. •

Bibliografia

- C. Baudelaire, *Il pubblico moderno e la fotografia*, in Id., *Opere*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1191-1197.
- W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 57-78.
- A. Fazzini, *Poche parole sul dagherrotipo*, in “Poliorama Pittoresco”, n. 19, 1839, 21 dicembre, pp. 150-151.
- W. H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London, [s.e.], 1844.
- A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- L. Moholy, *Cento anni di fotografia 1839-1939*, Firenze, Alinari 24 ore, 2000.
- F. Ruffa, *Il dagherrotipo*, in “Poliorama Pittoresco”, n. 19, 1839, 21 dicembre, p. 151.
- P. Sorlin, *I figli di Nadar. Il “secolo” dell’immagine analogica*, Torino, Einaudi, 2001.
- I. Zannier, *Il sogno della fotografia*, Milano, Skira, 2006.
- I. Zannier, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni ’50*, Castel Maggiore, Quinlan, 2012.

14 I. Zannier, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni ’50*, Castel Maggiore, Quinlan, 2012, p. 50.

15 W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, p. 73. Corsivi nell’originale.

16 Ivi, p. 74.

Angelo Pietro Desole è tutor disciplinare presso l’Università eCampus. In precedenza ha svolto attività di ricerca e insegnamento in diversi atenei italiani. Si occupa di storia della fotografia e ha pubblicato due monografie (*La fotografia industriale in Italia 1933-1965* [2015] e *L’immagine oscena. Giurisprudenza della fotografia erotica nell’Italia del dopoguerra* [2020]) oltre che numerosi saggi in rivista e volume.