

Vilém Flusser in Italia una testimonianza di Angelo Schwarz
(professor emeritus di Fotogiornalismo dell'Accademia Albertina
delle Belle Arti in Torino) sollecitata da Valentina Bonizzi

VB - Oggetto di questa memoria è la presenza di Vilém Flusser in Italia. La sua testimonianza potrebbe iniziare dando conto di quando e come vi siete incontrati.

AS - Il mio primo incontro con Vilém Flusser fu in Place de Forum, ad Arles, nel luglio del 1984, nella tarda serata, in uno dei primi quindici giorni dei *Rencontres internationales de la photographie*. Flusser a quel tempo abitava a Robion - un piccolo villaggio a circa 50 chilometri da Arles - ma non penso ci saremmo mai conosciuti se Andreas Müller-Pohle non mi avesse proposto di incontrarlo, precisandomi che il personaggio avrebbe avuto di che intrigarmi sul piano intellettuale. La prima conversazione con Flusser avviene nella piazza, seduti intorno a un tavolino di uno dei bar, sotto la statua di Mistral, il poeta occitano. La conversazione procede poi in un piccolo ristorante che dà sulla piazza. Parliamo in francese, ambedue con toni, diciamo così, vivaci, sotto gli occhi curiosi di Müller-Pohle che si limita a osservare...i duellanti. Se la memoria non mi inganna, uno degli argomenti del contendere era che Flusser sosteneva una ontologia della fotografia ed io gli obiettavo che, come apprendista storico, non potevo non considerare che nel nostro universo esistono tempi e spazi non intercambiabili, ovvero: il filosofo ha i suoi problemi, lo storico, quand'anche solo apprendista, altri. Un nodo, come la fotografia, è sempre il prodotto di incroci dati da un insieme in cui ritroviamo «materiali», «attività», «funzioni»; a fronte di possibili commistioni del tipo di quelle precedentemente citate, non ci possono essere riserve di caccia disciplinari. Da quella prima conversazione con Flusser sono passati trenta anni, ma rispetto a quell'oggetto del contendere non sono riuscito a trovare ulteriori obiezioni probanti.

VB - Lei ha incontrato Flusser in Francia, ma poi il confronto culturale tra voi ebbe pure dei momenti forti e significativi in Italia.

AS - Dare testimonianza della presenza di Flusser in Italia vuol pure dire precisare le modalità di

quella presenza. Attorno agli anni Settanta/Ottanta del secolo trascorso, in Europa, c'era una sorta di *peregrinatio* accademica per cui uno studioso, un ricercatore - più, o meno, o punto strutturato - cercava i suoi interlocutori e i suoi complici in occasione di momenti di aggregazione sociale disciplinarmente deputati e, al contempo, provvisori. Uno di questi momenti di aggregazione furono, per un certo numero di anni, i *Rencontres internationales de la photographie* di Arles. Un altro importante momento di aggregazione fu, per tutti gli anni Settanta del Novecento, la sezione culturale della *Photokina* di Colonia, magistralmente curata dal dottor L. Fritz Gruber. Negli stessi anni in Italia un ruolo simile a quello della sezione culturale della *Photokina* lo ebbe, a Milano, la sezione culturale del *SICOF* (Salone Internazionale Cine Ottica Foto) diretta da Lanfranco Colombo. Negli Stati Uniti, negli stessi anni, un riferimento culturale di assoluto rilievo, nell'ambito di quelli che oggi vengono chiamati *visual studies*, era rappresentato dai Visual Studies Workshop, la scuola-officina-laboratorio fondata e diretta da Nathan Lyons a Rochester (NY). Altri momenti di aggregazione importanti, in quegli anni, furono riviste come «Popular Photography Italiana» (poi «Il Diaframma Fotografia Italiana») in Italia, «Afterimage» (un'altra creatura di Nathan Lyons) negli Stati Uniti, «Creative Camera» in Gran Bretagna, «Contrejour» e l'attività editoriale di Claude Nori in Francia, «European Photography» e l'attività editoriale di Müller-Pohle in Germania. In Francia, ancora in quegli anni, un ruolo significativo ebbero i non pochi *colloques* che avevano per soggetto la fotografia indetti e/o patrocinati da istituzioni accademiche (*universités, écoles des beaux-arts*), associazioni culturali, istituzioni pubbliche (come, ad esempio, le *maisons de la culture*).

In altre parole, meno casualmente di quanto di primo acchito potrebbe sembrare, ci si incontrava qua e là e, se ne avevi l'occasione e la possibilità - per simpatia più che per necessità - coinvolgevi l'altro in qualche tua impresa per dargli un'occasione - possibilmente remunerata (visto che anche gli intellettuali hanno il problema di sbarcare il lunario) - di annunciare la sua "buona novella" e, talvolta, continuare o riprendere nel tempo un confronto intellettuale e culturale personale.

Quando Flusser se ne partì dal Brasile, il primo paese in cui si stabilì fu l'Italia, nel 1972, nei dintorni di Trento. Guarda il caso, la Regione Autonoma Trentino-Alto Adige/Südtirol è bilingue, cosicché nella Provincia Autonoma di Trento la lingua ufficiale e parlata è l'italiano, nella Autonome Provinz Bozen - Südtirol (Provincia Autonoma di Bolzano - Alto Adige) la lingua ufficiale è il tedesco, fieramente (diciamo così) parlato dall'etnia sudtirolese. Tanto per capirci: la distanza tra Trento e Bolzano è di circa 59 chilometri, pari a circa 40/50 minuti, che è il tempo utile per coprire il percorso con un'automobile.

Del suo primo periodo in Italia non mi sembra che con Flusser ragionammo più di tanto anche

se al proposito non ho dimenticato in specifico due risposte e, più vagamente, un inciso, nel corso di una conversazione, su uno dei suoi interlocutori italiani. Alla domanda sul perché avesse lasciato il Brasile, mi rispose più o meno così: «A un certo punto diventa intollerabile sedersi per una volta, una sera, al tavolo di un ristorante e sapere che fuori, alla porta, c'è qualcuno che la graffia per gli spasmi della fame». Alla domanda sulle ragioni per cui dopo un primo soggiorno in Italia se ne fosse ripartito, mi disse: «In Italia quasi niente funziona come dovrebbe: l'occasionalità, l'approssimazione, gli aggiustamenti in corso d'opera sono la regola; la discutibile qualità del servizio postale in Italia non è una metafora, piuttosto un modello su come funziona il paese». In occasione di una conversazione tra noi, che aveva per oggetto i rapporti tra «naturale», «artificiale» e «vivente», mi accennò a dei contatti con il Museo Tridentino di Scienze Naturali e, mi sembra di ricordare, che ebbe come interlocutore Bernardo Bagolini, eccellente curatore del museo a partire dal 1970. A parte altre considerazioni, e a mio parere, se Flusser lascia l'Italia e prende residenza in Francia (nel 1976), è anche perché in quel paese trova interlocutori più interessati al suo filosofare (comunque più di quanti ne aveva trovati in Italia). Ad esempio, non è difficile trovare l'informazione che Flusser ha insegnato all'*École Nationale de la Photographie* di Arles, anche se non è precisato in che qualità, così come noto è il suo sodalizio con Louis Bec, curatore dell'esposizione *Le Vivant et l'Artificiel*, presentata al Festival d'Avignone nel 1984, alla quale collabora, se non prendo lucciole per lanterne, lo stesso Flusser. Ancora una volta, guarda il caso, il nostro abita a Robion, ovvero a 50 chilometri da Arles, a 33 chilometri da Avignone, a 12 chilometri da Sorgues dove vive e lavora Bec.

Per quanto mi riguarda, a seguito dell'incontro ad Arles nel 1984, c'è tra me e Flusser una serie di scambi epistolari concernenti, ad esempio: che cosa si intende con il vocabolo «fotografia» (la prima delle immagini tecniche, o meglio, tecnologiche); sulla paventata, da parte di Flusser, fine della civiltà della scrittura; su alcune eventualità che si vanno profilando e che lo potrebbero interessare. Questi scambi epistolari furono, diciamo così, integrati da qualche mia visita a Robion, da una sua visita, con sua moglie Edith, a casa mia, oltre alle ore e alle giornate passate insieme in occasione di attività in cui lo coinvolsi. A questo punto è però necessaria qualche sommaria informazione sul sottoscritto.

Ex proletario acculturato (o autodidatta, secondo la più comune vulgata), dal 1970 mi guadagno di che vivere come giornalista. Proprio nel 1970 incomincio a lavorare a «Popular Photograpy Italiana» (che nel maggio del 1972, con il n° 172, proseguirà l'attività editoriale con la nuova testata «Il Diaframma Fotografia Italiana», per un banale, ma economicamente significativo, problema di *royalty*), prima come segretario di redazione, poi come redattore, poi, dal 1975, come capo redattore, fino al 1979 quando la rivista sospende le pubblicazioni. Come capo redattore mi inventai tutta una

serie di numeri monografici con temi del tipo: venticinque anni di fotografia politica in Italia (n° 197, novembre 1977); le fotografie delle vacanze al mare (n° 206, agosto 1975); la fotografia tra arte e merce (n° 207, settembre 1975); cristianesimo e fotografia antropologica (n° 208, ottobre 1975); centotrentacinque eroine della società maschilista (n° 209, novembre 1975); la cronaca fotografica del genocidio delle nazioni indiane d'America (n° 210, dicembre 1975); la fotografia e la rappresentazione delle guerre (n° 213, aprile 1976); la fotografia e le montagne e il primo dizionario dei fotografi delle montagne (n° 217, agosto 1976); l'illustrazione con le fotografie delle favole (n° 218, settembre 1976). Non soltanto, tra il 1977 e il 1983 conduco una ricerca transdisciplinare sulla fotografia, avvalendomi della collaudata tecnica della intervista giornalistica, cosicché tra i miei interlocutori avrò, tra gli altri, Gisèle Freund e Herbert Marshall McLuhan, Helmut Gernsheim e Roland Barthes, Cesare Zavattini e Pierre Schaeffer, Ernst Hans Gombrich e Alain Robbe-Grillet, Mario Giacomelli e Lisette Model, Nathan Lyons e Emilio Vedova, Veruschka (Vera von Lehndorff-Steinort) e William Klein. Queste interviste sono state pubblicate prima nella rivista «Il Diaframma Fotografia Italiana», poi nel volume *Trenta voci sulla fotografia* (Gruppo Editoriale Forma, Torino 1983). Dal 1978 affianco al lavoro giornalistico quello di insegnante, prima nella Scuola a Fini Speciali di Scienze Arti della Stampa del Politecnico di Torino, poi nella Accademia delle Belle Arti di Urbino (dove sarò poi professore nel ruolo ordinario di Teoria e metodo dei mass media), poi nel 1984 nell'Accademia di Belle Arti di Venezia (dove sarò professore nel ruolo ordinario di Fotografia). A partire dal 1984 sono anche *chargé de cours* all'Université de Vincennes - Paris VIII e all'Université de Picardie ad Amiens. Nel 1980 fonda la «Rivista di storia e critica della fotografia» che, insieme a «History of Photography» che la precede, è, al tempo, nell'ambito internazionale, una delle due uniche riviste dedicate espressamente alla storia della fotografia. Ed è proprio sulla «Rivista di storia e critica della fotografia» che pubblico due saggi di Rudolf Arnheim al quale chiedo l'autorizzazione per la pubblicazione, attraverso i buoni uffici di Renata Aldrovandi, redattrice della rivista nonché moglie dell'editore Giulio Einaudi. Questo tanto per dire.

È nel contesto appena citato che va collocato non tanto il mio rapporto con Flusser (che fu non poco amicale, oltre che intellettuale), piuttosto la sua presenza in Italia. È in questo contesto che mi do da fare perché venga pubblicata la traduzione italiana di *Für eine Philosophie der Fotografie* (European Photography - Andreas Müller-Phole, Göttingen 1983). L'edizione italiana di *Per una filosofia della fotografia* sarà pubblicata nel 1987 da un piccolo editore, Agorá Editrice, di Torino. È stato il primo libro pubblicato da questa casa editrice che, in quanto tale, era un'emanazione dell'unica libreria italiana, l'Agorá, che poteva vantare due sezioni espressamente dedicate alla fotografia e alla grafica

(grafica li intesa come *visual design*). Ancora, fin dalle sue origini questa libreria, nei suoi locali, aveva dedicato uno spazio esclusivamente a esposizioni fotografiche (inizialmente da me curate e presentate), dove il volgo e l'inclita potevano rimirare le immagini di Franco Fontana, non meno di quelle di Mario Giacomelli, di Giancarlo Maiocchi alias Occhiomagico, non meno di quelle di Paolo Monti, di Tazio Secchiaroli o di Luigi Ghirri, ecc. È nel contesto citato che invito Vilém Flusser a partecipare a una tre giorni d'incontri (dal 17 al 19 giugno) sotto l'insegna *Fotografia & C.*, nell'ambito della *Biennale Internazionale Torino Fotografia 85*, che si è tenne, per l'appunto, nella capitale piemontese dal 15 giugno al 7 luglio del 1985. Due anni dopo, nel 1987, lo invito a tenere una lezione alla prima sessione del *Laboratorio Internazionale di Fenomenologia delle Immagini Fotografiche* di Erice (in Sicilia) da me diretto. L'altra lezione, prevista in quella sessione del laboratorio, la affido allo scrittore Daniele Del Giudice, l'autore di *Atlante Occidentale* (Giulio Einaudi Editore, Torino 1985), un romanzo che ha per oggetto una condizione nuova a fronte di ciò che è visibile e ciò che non è visibile. Nella mattina del 29 maggio, nell'Auditorium San Giovanni, Flusser tiene la sua lezione che ha come titolo «Verso una filosofia della fotografia»; dopo il consueto intervallo, Del Giudice tiene la sua lezione che ha come titolo, «La fotografia materia della vista». Nello stesso giorno, nel secondo pomeriggio, per circa tre ore Flusser e Del Giudice conversano in libertà con gli intervenuti alle lezioni del mattino.

In una occasione, nel 1990, la presenza di Flusser in Italia si concretò in una modalità virtuale quanto mai appropriata rispetto all'oggetto del suo filosofare. In quell'anno, a causa di una protesta diffusa concernente l'urgenza, in Italia, di una riforma universitaria dell'ordinamento degli studi impartiti nelle Accademie delle Belle Arti - come anche nell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica e nell'Accademia Nazionale di Danza, negli Istituti Superiori per le Industrie Artistiche e nei Conservatori di musica - l'Accademia di Belle Arti di Venezia (non diversamente da altre accademie) fu occupata dagli studenti per un lungo periodo, con conseguente sospensione delle lezioni e dei corsi. La protesta studentesca, inoltre, aveva un *pendant* nella protesta dei professori impegnati in convegni, assemblee, redazione di documenti vari, esasperati, gli uni e gli altri, da un immobilismo politico e culturale dato dalla permanenza di un ordinamento degli studi, concernenti le arti belle, che risaliva al 1923! Visto che l'anno accademico si era così consumato, qualche docente dell'accademia veneziana si pose il problema del "che fare", a fronte non tanto della sessione d'esame estiva (ormai compromessa), piuttosto per quella autunnale. Io, che ero docente di Fotografia, e un collega, il professor Carlo Montanaro, docente di Teoria e metodo dei mass media, decidemmo di proporre agli studenti una sorta di laboratorio *full immersion*, con una giornata tipo di otto ore di lavoro, da tenersi nella seconda metà del mese di luglio, così da recuperare, in qualche modo, le

lezioni che non c'erano state. Inoltre, in quella atmosfera (tardo sessantottina) di contestazione, ci parve interessante proporre altre voci (almeno virtuali, vista l'indisponibilità di fondi per la bisogna), oltre le nostre. Detto, fatto. Il 4 luglio sono a Modena per fare una videointervista a Franco Vaccari. Due giorni dopo, il 6 luglio, sono a Robion con una telecamera e chiedo all'amico Vilém Flusser: «Tu sostieni che dopo l'invenzione della scrittura c'è stata soltanto un'altra invenzione di pari portata, quella delle immagini tecnologiche: fotografia, cinema, video, immagini digitali. Potresti dare, in questa occasione, ulteriore conto della tua tesi?». Con la risposta a quella domanda inizia così la lezione di Flusser nel suo simpatico italiano, diciamo così, fabbricato al momento: «Primo. Dire che sostengo è troppo forte. È una ipotesi, non una tesi. Secondo. Io ho riflettuto...».

VB - Potrebbe ricostruire il contesto entro il quale Flusser e Vaccari furono invitati a partecipare al ciclo di incontri *Fotografia & C.*, che si sono tenuti dal 16 al 19 giugno 1985, nell'ambito di *Torino Fotografia 85*?

AS - Avendo partecipato, più volte, come relatore, a convegni e *colloques* avevo potuto constatare che, non infrequentemente, i relatori proponevano una comunicazione che si sarebbe fruita con ben altra attenzione nella lettura del testo della stessa (non necessariamente desunto dall'esposizione orale, trascritta in un secondo tempo). Non soltanto. Avevo anche avuto modo di constatare che, solitamente, ogni comunicazione presentata era spesso consegnata (di fatto, più che intenzionalmente) a una sorta di bolla impermeabile a possibili, salutari contaminazioni, favorite, scatenate, liberate dalle comunicazioni che la precedevano e/o da quelle che la seguivano. Per soprammercato, anche quando, in coda alla comunicazione, era previsto un dibattito, non si aveva quasi mai (oltre alla constatazione del difficile, quanto consueto, decollo dello stesso) un confronto, non dico dialettico ma nemmeno critico. È un fatto scontato che in occasione di convegni il massimo della socializzazione la si ha negli incontri informali: nei locali adiacenti la sala dove si tengono le comunicazioni, nel corso degli intervalli, dei *coffee break*, nella pausa pranzo, eccetera.

Nell'occasione di *Fotografia & C.*, per favorire una migliore qualità dialogica degli incontri, cercai di recuperare, nell'esposizione dei contenuti da parte dei relatori, una modalità che aveva (almeno come *rêverie*, fantasticheria) qualcosa a che vedere con le *disputationes* medioevali. Questo lo schema e la tempistica, inizialmente prevista, di ciascuno dei tre incontri: 1) presentazione da parte del moderatore dell'incontro (vedi: Angelo Schwarz) del tema specifico in oggetto (vedi: *Fotografia & Filosofia*) e dei due correlatori (vedi: Vilém Flusser e Maurizio Mamiani), cinque minuti; 2) breve

relazione di uno dei due correlatori, dieci minuti; 3) breve relazione dell'altro correlatore, dieci minuti; 4) serie di domande poste dal moderatore a un correlatore o, contemporaneamente, ai due correlatori e relative risposte, quarantacinque minuti; (5) dibattito tra il pubblico, i correlatori e il moderatore, quarantacinque minuti; (6) conclusione dell'incontro da parte del moderatore, cinque minuti.

In quegli anni, la *visual culture* era ancora da venire e magari l'annuncio di una disputa sul tema fotografia & filosofia poteva facilmente essere frainteso come un confronto dialettico avente come oggetto la filosofia della fotografia, là dove due interlocutori davano conto del loro personale approccio. Nel caso di *Fotografia & C.*, le questioni, per esemplificare, erano altre: in che misura e con quale originalità, la filosofia, la storia, la scienza potevano interrogare l'universo fotografia? È per questa ragione che Flusser ha avuto come interlocutore Mamiani e non Vaccari. All'epoca, Flusser era un filosofo che aveva pubblicato un significativo contributo per una filosofia della fotografia, Mamiani era professore associato di Storia della filosofia moderna e contemporanea alla Università di Parma e aveva già pubblicato significativi contributi su Newton e sulle teorie dello spazio, sulle mappe del sapere e la classificazione delle scienze. Anni dopo, troveremo Mamiani professore ordinario di Storia del pensiero scientifico nell'Università di Ferrara e membro dell'Accademia dei Lincei. Stessa doppietta per *Fotografia e Scienza*. Interlocutore di Franco Vaccari, che aveva pubblicato, nel 1979, il bel saggio *Fotografia e inconscio tecnologico* (Edizioni Punto e Virgola, Modena 1979), fu Mario Biagioli, allora PhD in filosofia della scienza a Berkeley e già *teacher assistant* di Paul Feyerabend nell'università californiana. Anni dopo, troveremo Biagioli professore di *History of science* all'Università di Harvard. Idem come sopra per *Fotografia & Storia*. Giuseppe Papagno era professore associato di Storia contemporanea all'Università di Parma, nonché vice direttore dell'*Enciclopedia Einaudi*, consulente per le Grandi Opere dell'editrice einaudiana, autore di fondamentali studi sulla espansione coloniale portoghese nel XV-XVI secolo. Inoltre, sempre Papagno, anni dopo, nel 2000, con la pubblicazione del volume *Un modello per la storia. Materiale Attività Funzione* (Edizioni Diabasis, Reggio Emilia) offrirà una sorta di manuale su un suo nuovo e innovativo modello dinamico (epistemologico) utile per fare storia. Il dottor Piergiorgio Dragone era un ricercatore di ruolo di Storia dell'Arte dell'Università di Torino e critico d'arte.

Il Vaccari di *Fotografia e inconscio tecnologico* e il Flusser di *Per una filosofia della fotografia* procedono, pur con accenti e motivazioni diverse, su binari paralleli, binari la cui stazione di origine è la macchina come prodotto della rivoluzione industriale. *Fotografia & C.* non intendeva offrire un confronto a partire da due tesi con un approccio disciplinare comune, piuttosto indagare, attraverso un confronto dialettico, quali fossero gli strumenti e i modi utili per interrogazioni sulla fotografia a partire da una

disciplina specifica. Gli studi di filosofia di Flusser risalgono a quando era studente nell'Università Carlo IV di Praga. Franco Vaccari ha compiuto studi regolari a indirizzo scientifico e ha conseguito una laurea in Fisica. Ciò che distingue questi ultimi dagli altri interlocutori è che ambedue si erano misurati operativamente, in modi diversi ma concretamente, con le immagini tecnologiche; ma questa diversità non fu la causa della loro partecipazione alla disputa: «testo» e «contestato» non sono sinonimi. Cosicché, riassumendo e secondo il mio parere, il loro incontro nell'ambito di *Torino Fotografia 85* fu, al contempo, in margine alla manifestazione e quanto mai occasionale. È vero che Flusser fu un ospite partecipe nelle tre giornate di *Fotografia & C.*, ma è altrettanto vero che l'intervento di Vaccari si tenne nell'ultima delle tre giornate e che lo stesso arrivò a Torino nel primo pomeriggio. Nell'audiocassetta in cui è registrato il dibattito tra il pubblico, i correlatori e il moderatore della sessione dedicata a *Fotografia & Scienza*, ho potuto ancora recentemente riscontrare che, in quell'occasione, il confronto di Flusser fu con Mario Biagioli e non con Franco Vaccari. Flusser e Vaccari, se non ricordo male, erano ospitati a Torino nello stesso albergo e che abbiano conversato, magari fino a tarda notte, è nell'ordine delle cose. Il loro incontro fu un incontro privato e non necessariamente un incontro, privato o pubblico che sia, è oggetto di illuminazioni o di misteri in attesa di svelamento. Controprova? La seconda edizione di *Fotografia e inconscio tecnologico* (Agorà Editrice, Torino) viene pubblicata nel 1994. In questa edizione Vaccari aggiunge, a quello originale, quattro brevi testi a mo' di «eventuali aggiustamenti di tiro e spostamenti del punto di vista» (cfr. op. cit. p. 11), ma in questi quattro testi non viene mai citato il nome di Vilém Flusser. Nel 2004 viene pubblicata la traduzione italiana di un'antologia di testi di Vilém Flusser, *La cultura dei media* (Bruno Mondadori, Milano). La stragrande maggioranza dei testi lì pubblicati è stata scritta da Flusser dopo il 1985 (ovvero dopo il citato incontro torinese), ma nell'indice dei nomi che chiude il volume il nome di Franco Vaccari non compare.

VB - «Cosa legittima la fotografia?», è una delle domande che lei ha inviato ai relatori per la preparazione di *Fotografia & C.*, nell'ambito della manifestazione Torino Fotografia 85. Su quali basi è stata posta questa domanda nel 1985 e come la riformulerebbe oggi?

AS - Per ogni sessione di *Fotografia & C.* avevo preparato un certo numero di questioni (esprese come domande) che avevo inviato in anticipo ai correlatori per dare modo agli stessi di rifletterci in anticipo, visto che, come moderatore, le avrei riproposte nel corso della "disputa" (si veda lo schema e la tempistica prevista per ogni incontro, al punto 4). Inoltre, la domanda «Cosa legittima la

fotografia?» era stata espressamente e unicamente prevista per la sessione dedicata a *Fotografia & Filosofia*. Dopo questa precisazione va detto che, malgrado siano passati nel frattempo trenta anni, la questione, o la domanda che dir si voglia, non ha la necessità di essere riformulata, almeno per quanto mi riguarda. Semmai, ciò che potrebbe essere ulteriormente utile è qualche puntualizzazione. Il verbo «legittimare», in questo caso, non è da me impiegato, oggi come allora, nell'accezione di una legittimazione contrattuale, convenzionale (forense), piuttosto nella accezione dell'identificazione di qualità proprie (costituenti, interne) dell'oggetto puntualmente individuato e assunto, certe e verosimili; qualità certe e verosimili non in assoluto, ma ipoteticamente e provvisoriamente, ovvero rispetto a un modello. Una questione o una domanda equivalente potrebbe essere: «cosa è fotografia e/o cosa non è fotografia?». E un apporto non irrilevante alla riflessione su «cosa è fotografia», come da decenni vado ripetendo, potrebbe scaturire dal confronto con le teoriche del film, con modalità concettuali di approccio declinate da un *medium* come il cinema (*medium* alquanto trascurato rispetto a mode culturali, come fu, tempo addietro, una, per altro discussa e discutibile, semiologia della fotografia). Per fare un esempio: ancora negli anni Sessanta del secolo appena trascorso, tra i cultori della settima arte, non erano assenti riflessioni e riferimenti inerenti lo «specifico filmico» che ebbe, tra gli altri, come primi maestri, (a partire dalla metà degli anni Venti del Novecento): Vsevolod Pudovkin, Sergěj Michàjlovič Ejzenštéjn, Bela Balazs. Cosicché se, in soldoni, oggetto dello «specifico filmico» sono le qualità peculiari, specifiche, originali, non intercambiabili, proprie del cinema, qualcosa di simile può essere identificato nel sistema fotografia. Controprova. L'«inconscio tecnologico» di Franco Vaccari è in parte debitore (come il Vaccari stesso dichiara) dell'«inconscio ottico» di Walter Benjamin il quale, nell'occasione, lo declina dal cinema, non dalla fotografia (vedi: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Paris 1936).

Rispetto alla riflessione sul «cosa è fotografia», nel Vaccari di *Fotografia e inconscio tecnologico* e nel Flusser di *Per una filosofia della fotografia*, c'è una concordanza di rilievo: che la fotografia è una immagine tecnica (Flusser) o tecnologica (Vaccari), prodotta con un apparato (Flusser) o una macchina (Vaccari). Questa concordanza non è di poco conto ed è bel passo in avanti, rispetto all'annoso e inconcludente dilemma se la fotografia sia arte o meno! Non così scontata (tanto più negli anni a cavallo del 1980) è l'evidenziazione di un mutamento di paradigma epocale nell'universo delle immagini; ben più che un distinguo tra due sistemi locali: quello delle immagini fatte a mano e quello delle immagini fatte a macchina. Ma se a un ipotetico alzo zero le nominazioni si equivalgono (tecnica/tecnologia, apparato/macchina), alzando il tiro possono rivelare possibili, quanto inaspettate, significative differenze. «Tecnica» non è necessariamente sinonimo di «tecnologia» così

come «apparato» non lo è di «macchina». Le macchine poi, come fanno anche i bambini, non soltanto possono essere «semplici» o «complesse» (quando si ha l'unione di due o più macchine semplici), piuttosto: una cosa sono le macchine degli ingegneri del Rinascimento, come Brunelleschi e Leonardo, un'altra cosa sono le macchine seriali della prima rivoluzione industriale, come il telaio meccanico. E se nel 1801 Joseph-Marie Jacquard brevetta il suo telaio meccanico, è tra il 1816 e il 1827 che Joseph-Nicéphore Niépce mette a punto l'*héliographie*. Qualche anno dopo, tra il 1834 e il 1839, William Henry Fox Talbot metterà a punto prima la tecnica del *photogenic drawing* poi il *calotype*. Con il procedimento negativo-positivo di Talbot inizia una lunga stagione della storia della fotografia la quale, negli anni a cavallo del 1990, cede il passo alla proliferazione della fotografia digitale (la quale, per altro, non annichilisce una parallela permanenza, più marginale che residuale, della fotografia analogica). Una stagione durata più di cento e cinquanta anni: un tempo più che sufficiente per stabilizzare uno stato dell'arte inerente la fotografia analogica. Cosicché, più di un secolo e mezzo di fotografia analogica è il contesto dominante di tutta la riflessione culturale sulla fotografia tout court, dalle origini fino ai primi tre lustri del XXI° secolo.

La questione è antica: il punto di partenza è la cosa o l'idea della cosa? Ma anche l'idea della cosa ha avuto origine da qualcosa: spesso da uno o più effetti concernenti quella cosa. Partire dagli effetti più che dalla cosa può fare velo o portare del tutto fuori strada rispetto a ciò che è causa di quegli effetti. Il telaio meccanico di monsieur Jacquard è una macchina complessa, apparati sono invece gli strumenti ottici impiegati da Nicéphore Niépce e da Talbot, il che non esclude che anche gli apparati possono avere una complessità, visto che il vocabolo apparato sta anche per «un insieme di congegni che svolgono una funzione». Nella cultura materiale (una disciplina afferente, tra le altre, alla storia e all'antropologia) i reperti sono per lo più dei manufatti, come un utensile non meno che un apparato o una macchina. Non soltanto: i manufatti, in quanto oggetti artificiali, sono anche esteriorizzazione materiale di saperi. Ciò, se vale per una punta di selce del paleolitico, vale pure per il telaio di monsieur Jacquard e gli strumenti ottici impiegati da Nicéphore Niépce e Talbot. Ancora, in un sistema complesso si hanno interazioni non lineari tra le parti, le quali offrono possibilità nuove rispetto a quelle offerte dalle parti isolatamente. Per soprammercato sarà utile non dimenticare il contesto nel quale si ha l'invenzione della fotografia ovvero quello della prima rivoluzione industriale, con macchine seriali, produzione seriale e divisione del lavoro. Domandarsi «cosa è fotografia?» vuol anche dire ricordare criticamente la storia culturale e tecnologica del fare fotografia.

Il tempo in cui i nostri eroi, Nicéphore Niépce e Talbot, si misero all'opera non era più quello di quando, come si racconta nella Genesi, le tenebre ricoprivano l'abisso. Quando cercarono di

realizzare delle immagini con la tecnica (come sarà chiamata poi) della «stampa a contatto», per riprodurre stampe tratte da incisioni il primo e campioni botanici il secondo, ricorsero a conoscenze, tecniche, strumenti e pratiche precedenti. Il bisogno di riprodurre immagini è antico: la monetazione a martello risale al primo millennio BCE. Il che non vuol dire che il toreuta (τορευτής) greco e il *caelator* latino, alle prese con le incisioni dei conii delle monete, abbiano posto le premesse della calcografia. Semmai, la tecnica, praticata soprattutto nel Medioevo e in auge sino ai primi del XV secolo, che, secondo taluni, ha posto i presupposti per la stampa calcografica è, indirettamente, quella del niello con le cosiddette «paci». Nella stampa calcografica l'impiego dell'asfalto o bitume giudaico, come componente di vernici necessarie per la preparazione della lastra per l'acquaforte, è in uso più di due secoli prima di quando si scoprirà che può essere utilizzato per preparare delle lastre con le quali riprendere, con una camera oscura, dei *points de vue d'après nature*. Gli studi e gli esperimenti che hanno prodotto l'invenzione della fotografia non hanno potuto non misurarsi con due scogli: quello dell'apparato ottico e quello dell'elemento fotosensibile. L'apparato ottico qui chiamato in causa, inizialmente, consta di un locale buio, con almeno una superficie piana da un lato e un orifizio sul lato opposto. A partire dal XVI secolo verrà vivamente consigliato di inserire nell'orifizio della camera oscura una lente di vetro, un vetro, per dirla con Daniele Barbaro, di «un'occhiale da vecchio, cioè che abbia alquanto corpo nel mezzo, e che non sia concauo, come gli occhiali dei giouani». La camera oscura, che fino allora era stata impiegata esclusivamente per osservazioni astronomiche (l'osservazione di quella stella che è il Sole richiede qualche accorgimento), grazie alla lente e all'adozione del diaframma ha un cambio d'uso: offre «modi naturali di mettere in prospettiva», utili per l'architetto, il pittore e assimilati, lo scultore.

Tra la camera oscura descritta da Daniele Barbaro (*La pratica della prospettiva*, Appresso Camillo & Rutilio Borgomieri fratelli, in Venetia 1569, pp. 192-193) e l'armamentario utilizzato da Nicéphore Niépce e da Talbot, stanno, malcontati, duecentocinquanta anni, anni di commistioni, di incroci di saperi, tra fisica, chimica, matematica, ottica, tra le teorie dei *savants* e le pratiche dei tecnici e/o «dimostratori», un tempo segnato da una rivoluzione scientifica. La celebrazione di Talbot, inventore della calotipia, ha finito per relegare alla citazione frettolosa la sua autorevolezza, sia nell'ambito degli studi classici sia nell'ambito dell'attività scientifica, quella stessa che gli procurò nel 1832 l'elezione a membro della *Royal Society*, la più antica istituzione scientifica dell'Inghilterra, l'equivalente della *Académie des sciences* in Francia. Tutt'altro personaggio è Nicéphore Niépce, un borghese che vive in provincia, benestante, con proprietà terriere, il quale consumerà, insieme al fratello Claude, una considerevole parte delle risorse di famiglia, nel tentativo di produrre invenzioni dalle quali trarre

quelle rendite economiche che prometteva l'affermazione della nuova società industriale. Scorrendo l'epistolario di Nicéphore Niépce si legge in una lettera al fratello del 19 maggio 1816: «*J'ai lu dans l'Abbé Nollet que pour pouvoir représenter un plus grand nombre d'objets éloignés, il faut des lentilles d'un plus grand foyer, et mettre un verre de plus au tuyau qui porte l'objectif*». Ora, Jean-Antoine Nollet fu uno dei fisici sperimentali e dei dimostratori più abili del Settecento; il suo contributo alla diffusione della fisica come insegnante, come autore di trattati, come inventore di molti strumenti utilizzati a scopo didattico, fu notevolissimo e godette di enorme popolarità. Le sue *Leçons de physique*, pubblicate in sei volumi tra il 1743 e il 1748, furono più volte ristampate, ma è nel frontespizio de *L'art des expériences*, un'opera in tre volumi pubblicata nel 1770 (in due edizioni, una pubblicata a Parigi e l'altra ad Amsterdam) che si comprende meglio il rapporto di Nicéphore Niépce con il sapere scientifico del tempo. Recita il frontespizio dell'opera appena citata: «*L'art des expériences, ou avis aux amateurs de la physique, sur le choix, la construction et l'usage des instruments; sur la préparation et l'emploi des drogues qui servent aux expériences*». Il vocabolo *amateurs* non aveva ieri la stessa valenza che ha oggi, soprattutto rispetto alla questione del profitto economico perseguibile con l'attività amatoriale. Niépce, infatti, ricorre non soltanto a testi, diciamo così, di alta divulgazione, ma pure a testi per fisici e chimici *tout court* come la traduzione in francese del *Dictionnaire de chimie* (Chez J. Klosterman fils, Paris 1810) del chimico tedesco Martin Heinrich Klaproth (a cui si deve la scoperta dell'uranio e dello zirconio) o della memoria di M. Vogel, *De l'action de la lumière solaire sur le phosphore* (*Annales de chimie*, Chez J. Klostermann fils, Paris 1813, tome LXXXV, pp. 225-261). Il riferimento ai testi di Klaproth e di Vogel lo si trova, pur senza riferimenti bibliografici, per fare un esempio, in una delle lettere di Nicéphore Niépce, del 20 aprile 1817, a suo fratello Claude. Per arrivare alla sua invenzione Nicéphore Niépce procede per tentativi, se non a tentoni, mettendo insieme saperi, secondo il caso e la necessità. Nel 1828 acquista dall'ottico parigino Vincent Chevalier, oltre a un obiettivo acromatico a tre lenti, un obiettivo (costituito da una sola lente concavo-convessa più un diaframma) appositamente progettato da Thomas Wollaston, per essere usato con una camera oscura. Dopo alcuni mesi di esperimenti, il nostro constatò che quello di Wollaston era decisamente superiore al tripletto acromatico, anche se l'evenienza poteva essere altrimenti prevedibile: chi realizzò per primo un sistema ottico acromatico (sulla base di esperienze che contraddicevano quelle di Newton) fu, nel 1757, l'ottico inglese John Dollond il quale, tre anni più tardi, mise in vendita i primi telescopi acromatici.

Nel frontespizio(?) di *The Pencil of Nature* (Longman, Brown, Green, & Longmans, London 1844) come esergo vengono proposti al lettore due versi: *sjuvat ire jugis qua nulla priorum / Castaliam*

mollis devertitur orbita clivio». I versi sono di Publio Virgilio Marone, sono tratti dalle *Georgiche* (libro III, 292-93) e in lingua italiana potrebbero essere ridati così: «giova andare per quei crinali / dove nessuna traccia precedente / svia dal dolce pendio verso la fonte Castalia (sacra ad Apollo e alle Muse)». Che Talbot usi una citazione da un classico latino in apertura del *The Pencil of Nature* non deve stupire, visto che, tra l'altro, fu anche, nel 1859, vicepresidente della *Royal Society of Literature*. Ciò detto, la risposta alla domanda che «cosa è fotografia?» potrebbe, anche ma non soltanto (evidentemente!), proprio partire da qui, da questo primo libro in cui il testo rimanda alle immagini fotografiche e viceversa. A partire dal testo. Già il titolo, «la matita della natura», pone tutta una serie di problemi, proprio perchè il suo autore non ci propone questa dizione come metafora. Anche la dotta citazione latina dell'esergo meriterebbe qualche riflessione: a che cosa l'autore allude, rispetto alla sua ricerca che ebbe come esito prima il disegno fotogenico e poi il calotipo? Nelle *Introductory Remarks*, Talbot osserva che, vista la notorietà che già allora godeva il vocabolo «fotografia», è forse superfluo darne spiegazione. Eppure, prima dell'annuncio pubblico dell'invenzione di qualsivoglia processo fotografico, si può leggere, al di là della Manica, nel supplemento di un vocabolario il lemma: «Photographie. s. f. Description de l'histoire naturelle qui traite de la lumière (F. Raimond, *Supplément au Dictionnaire de L'Académie Française*, Gustave Barba, Paris 1836, p. 619) Di conseguenza, «che cosa è fotografia?», rispetto a: naturale / artificiale, rappresentazione / conoscenza; caso / necessità, innovazione / invenzione; passato / presente, significante / significato. Senza dimenticare che *The Pencil of Nature* conta ventiquattro *plates* dove le immagini, le fotografie, sono il testo e le parole, che commentano le fotografie, l'extratesto.

Se il vocabolo «invenzione» ha qualcosa a che vedere con la locuzione «mutamento di paradigma», risalire alle origini può essere utile quanto metodologicamente corretto. Risalire alle origini può permettere di stabilire, per quanto provvisoriamente, l'emergenza di quell'insieme che si è materializzato in un mutamento, di un nuovo che non è dato dalla mera somma delle parti. La comparsa di un nuovo paradigma presuppone altri paradigmi, altre specificità, altre differenze materiali e concettuali. Risalire all'indietro vuol anche dire ricontrollare interpretazioni, proprio grazie al senno di poi. Quello stesso senno di poi che ci permette, a partire da un punto dato, di misurarci con prospettive diverse, nuovi obiettivi che chi ci ha preceduto non ha colto o ha pensato ininfluenti, non perchè meno intelligente ma perchè il genere umano non può astrarsi più di tanto: dalla collocazione in uno spazio, dalla freccia del tempo, dalla cultura a lui coeva.

A chiusa, può essere utile rimandare alla menzione che precedentemente era stata fatta dell'invenzione del telaio Jacquard che, Wikipedia *docet*: «Per essere stata la prima applicazione ad aver

utilizzato una scheda perforata è considerato l'antenato del calcolatore» (www.wikipedia.org/wiki/Telaio_Jacquard). Se si aggiunge, per soprammercato, che grazie a questo telaio meccanico si ha la possibilità di ottenere disegni complessi, non stupirebbe se qualcuno cogliesse l'occasione di collocare il telaio Jacquard nella pre-fotografia digitale. Se gli studiosi della settima arte si sono inventati il «pre-cinema», allo stesso titolo gli studiosi di fotografia potrebbero rivendicare la «pre-fotografia», anche senza dover necessariamente rivendicare (come spesso si fa) il mito della caverna di Platone. Ma, nell'eventualità, sarebbe un risalire alle origini del mutamento di paradigma o cogliere l'occasione per mettere in piedi una credibile favola del lupo?

© 2015 text by Angelo Schwarz