

INTRO: Marra non considera l'avvento del digitale in fotografia come una rivoluzione perché ritiene che essa continui a svolgere le stesse funzioni sociali del precedente sistema analogico.

Ritiene altresì, come riteneva Susan Sontag, che la fotografia abbia esplorato quasi tutti i problemi estetici, morali e politici a partire dal concetto stesso di modernità.

Con il suo testo Marra tenta quindi una analisi ragionata del medium dalle sue origini fino agli ultimi sviluppi concentrandosi sull'identità della fotografia attraverso gli usi, le pratiche, i contesti e le situazioni che contribuiscono (o contribuirebbero) a costruirne il senso.

CAP 1, OTTOCENTO 1.1: Marra comincia il suo libro mettendo subito in chiaro come la questione dell'origine della fotografia sia tutt'altro che elementare: se, almeno ufficialmente, l'invenzione della prima macchina fotografica - il dagherrotipo di Luis Daguerre - la si può datare 7 gennaio 1839 (25 gennaio 1839 per la Talbotipia di Henry Fox Talbot) è invece assai più complicato datarne l'invenzione non ufficiale.

La spiegazione tecnica limitata agli eventi e agli anni delle prime sperimentazione passa perciò in secondo piano, per dare invece spazio alla ricerca dei precedenti, delle motivazioni, delle idee e dei sogni che hanno condotto a quel risultato.

Quindi, pur ammettendo l'importanza della tecnica per esplorare la genesi e l'evoluzione della fotografia, Marra circoscrive la sua analisi all'apparato ideale che ne ha favorito l'avvento e accompagnato lo sviluppo, determinandone l'identità culturale.

Per fare ciò utilizza due concetti - hardware e software - capaci, etimologicamente parlando, di racchiudere in sé il concetto di tecnica e il concetto di cultura.

Se, dice Marra, è vero che l'hardware, ossia lo strumento fisico, nel corso dei suoi 160 anni di storia ha subito numerose e importanti modifiche, questo non è esatto per quanto riguarda il software, ossia l'apparato logico, che invece è rimasto sostanzialmente lo stesso di Daguerre e Talbot.

L'intreccio fra tecnica e cultura, fra hardware e software, però, continua Marra, non si esaurisce qui. Al contrario, l'idea che la fotografia sia al tempo stesso scienza e arte, verità e immaginazione, prodotto oggettivo e allo stesso tempo soggettivo, sta, dialetticamente, alla base dell'identità fotografica.

Un esempio su tutti gli altri è facilmente formulabile attraverso le biografie degli stessi inventori (riconosciuti ufficialmente come tali) della fotografia: se Daguerre era pittore e scenografo, Niépce, il suo socio, era invece uno scienziato; Talbot era sia un chimico/matematico sia, perlomeno

nell'intimo della sua anima, un pittore (l'aneddoto che egli racconta sulla scintilla che gli provocò il desiderio della fotografia è emblematico rispetto a quanto detto sull'anima artistica dell'inglese).

Altro esempio su quanto scienza e arte siano concetti binari in fotografia è dato dal fatto che questa, al momento di essere presentata al pubblico, utilizzò, per quanto riguarda il Dagherrotipo, l'Accademia delle Scienze di Parigi e l'Accademia di Belle Arti (sempre di Parigi), e per quel che riguarda la Talbotipia, la Royal Institution di Londra e la Royal Society, ovviamente sempre di Londra.

Ulteriore ed ultimo esempio sulla bipolarità della fotografia è dato dalla soluzione linguistica adottata da entrambi gli inventori, nelle rispettive sedi di divulgazione, per tentare di descrivere il mezzo da loro inventato.

OTTOCENTO, 1.2: Verificata nel primo paragrafo la tesi sulla dualità, in questo secondo paragrafo prova a fare una riflessione sugli effetti a lungo termine di questa condizione dualistica.

Marra ci dice subito che nel corso dell'ottocento prevale la deriva tecnico-scientifica, e che bisogna attendere i Futuristi, i Dadaisti e i Surrealisti per ottenere un qualche accreditamento artistico del medium fotografico.

La macchina fotografica, più che come nuova possibilità artistica, inizialmente prende forma come integrazione artificiale dell'apparato naturale di visione: una sorta di protesi capace di potenziare lo sguardo dell'uomo.

È un mondo che cambia, o almeno la visione che si ha di esso.

L'utilizzo principale che se ne fa inizialmente è tutto proteso in questo senso, e molte discipline scientifiche se ne appropriano, modificando irrimediabilmente il modo di fare e di intendere la scienza e di intendere la verità.

OTTOCENTO, 1.2.1.: Ma anche gli artisti ne sono affascinati. Uno scontro tra apocalittici e integrati si verifica fra le élite di benpensanti e intellettuali dell'epoca: Delaroché griderà che, con l'avvento della fotografia, "da oggi la pittura è morta"; Baudelaire, al contrario, sosterrà che arte e fotografia non avevano nulla da condividere a causa dell'eccessiva realistica e dell'assenza di un'effettiva dimensione autoriale.

Due modi di intendere la fotografia ancora una volta all'apparenza completamente agli antipodi l'uno dall'altro.

In realtà, il poeta francese, con la sua spietata sentenza, stava mettendo sul piatto esattamente "la questione" della fotografia.

Prima di vedere sgretolarsi (in parte) il pregiudizio sull'effettiva capacità del mezzo di fungere da medium tra il genio umano e la realtà della natura, come già detto, bisognerà attendere il Novecento.

In realtà, però, già verso la fine del XIX secolo, un movimento passato alla storia come "pittorialismo", tentò di diffondere un'identità artistica della fotografia, inseguendo però quei parametri tecnici, linguistici e operativi della pittura che, almeno in parte, continuavano a mettere legna sul fuoco degli scettici.

La tecnica del fotomontaggio, ad esempio, pur aggirando la critica di Baudelaire a proposito dell'eccessivo realismo e della mancanza di autorialità, di fatto imitava in qualche modo la pittura.

Nell'Ottocento, l'avventura artistica della fotografia è dunque tutta giocata su un adeguamento ai modi e alle forme della pittura.

L'idea che la fotografia sia un nuovo quadro, una nuova pittura, dice Marra, si è quindi radicata nel corso del XIX e XX secolo proprio a causa dei fattori sopra elencati.

OTTOCENTO, 1.3: L'ondeggiamento tra scienza e arte finirà per definire l'immaginario collettivo.

Basti pensare al dato, a mio avviso eloquente, del numero dei ritratti fotografici del XIX secolo: 4/5 di tutte le fotografie scattate.

La possibilità di prendere l'impronta della propria figura senza dover passare per la mano, e quindi dallo sguardo, e quindi dalla soggettività del pittore, e perciò meno affidabile proprio perché "non oggettiva", fece sì che un gran numero di uomini poté finalmente vedersi e vedere senza la mediazione di un altro dando così il via alla costruzione di un'identità immaginaria comune nuova, differente.

La fotografia, perlomeno per quanto riguarda la ritrattistica da cavalletto, divenne lo strumento principale per immaginarsi e farsi immaginare.

Al ritratto, per le medesime ragioni, si affiancò subito anche il paesaggio. La possibilità di riportare "a casa" immagini veritiere e non più mediate di luoghi lontani spinse molti ad intraprendere viaggi per documentare "in maniera scientifica" quanto la pittura aveva raccontato per secoli "in maniera artistica".

La fotografia era diventata "una prova inconfutabile del reale".

In realtà, come oggi sappiamo, lo sguardo del fotografo, inevitabilmente condizionato dalla sua soggettività, esattamente come il pittore, in forma magari più realistica grazie alla finezza dei particolari di cui è capace la fotografia, produceva esso stesso però prove dei suoi stessi stereotipi.

La fiducia cieca e incondizionata nella verità della fotografia si raggiunse già a metà Ottocento con i primi casi di fotografia spiritica coinvolgendo nomi e personaggi di primissimo piano come la vedova del presidente statunitense Abramo Lincoln.

OTTOCENTO, 1.4.: A questo punto Marra passa ad analizzare i concetti di massificazione e democratizzazione prodotti dalla fotografia sottolineando, come del resto ampiamente sottolineato dagli storici, la rapidissima diffusione della pratica fotografica.

L'evoluzione tecnica fu veramente rapidissima, sostiene.

Nel 1854 Disderi introdusse nella ritrattistica da studio la cosiddetta carte de visite: il mercato ne fu invaso.

La conseguenza più interessante, sempre secondo Marra, è l'emergere della necessità, per l'acquirente, di come e dove custodire quell'imponente numero di immagini.

L'album, solo all'apparenza una necessità meramente pratica, si dimostrò fin da subito uno strumento concettuale capace di esprimere valori e cultura.

L'album genericamente inteso divenne subito l'album di famiglia, custode dei sentimenti più intimi e dei ricordi più cari. La sua costruzione obbligava ad operare delle scelte, preferendo delle immagini a delle altre.

La seconda più importante data nel processo di massificazione e democratizzazione nella fotografia è il 1888, con la fondazione del marchio Kodak.

Il successo dei primi apparecchi Kodak fu strepitoso. Economica e semplice da usare, venne acquistata da un numero sempre crescente di persone. Ma fu anche l'inizio di quello che la Sontag definisce essere l'inizio dell'idea di un mondo trasformato in oggetto.

CAP2, NOVECENTO, 2.1.: Cominciando il secondo capitolo Marra sostiene che il ruolo svolto dalla fotografia nel campo dell'informazione durante il XX secolo è stato ridimensionato dall'avvento della televisione (e del cinema).

La lentezza di sviluppo delle immagini fotografiche messa a confronto con la velocità della messa in onda di queste attraverso la TV ha provocato una modifica sostanziale nell'utilizzo di queste da parte degli organi di informazione.

Con l'avvento del digitale lo svantaggio è stato recuperato.

Ciò non toglie però che, nel corso degli anni, la fotografia abbia dovuto ritagliarsi un ruolo diverso, più riflessivo: il reportage.

Passa poi ad analizzare la fotografia di moda, sottolineando come essa sia la perfetta esemplificazione della sua dualità arte/scienza e come, con essa, l'autorialità del fotografo rispetto alla fotografia ritorni (o diventi) centrale.

Per finire, Marra sottolinea come il termine "linguaggio" in relazione alle immagini sia in realtà termine di comodo, utile solo ad esprimere in modo generico un processo comunicativo, volendo con ciò dire che una singola lettura delle immagini (e perciò della fotografia) non è affatto possibile.

In tal modo introduce le due più celebri e in apparenza più opposte letture della critica fotografica: i formalisti, convinti che fotografia e pittura abbiano identità comuni, e i concettuali, i quali ragionano in maniera esattamente opposta, ritenendo del tutto ininfluenti il ruolo autoriale, l'aspetto materiale dell'immagine, la luce, il colore...

Per esemplificare cosa si intenda per foto concettuale, Marra fa l'esempio delle foto di famiglia (dove luce, colore, forma passano in secondo piano rispetto al concetto che si intende esprimere).

Conclude affermando che concetto e forma, in definitiva e in una certa percentuale, in realtà sono sempre presenti l'uno nell'altra.

CAP3, OLTRE IL DUEMILA, 3.1.: Nel terzo e ultimo capitolo Marra passa infine finalmente ad analizzare l'avvento del digitale in fotografia.

Parte affermando che il digitale non è il primo mutamento tecnico avvenuto, ma che è il primo a provocare una discussione sul POST e sull'AFTER (discussione per lui priva di senso).

Fatta questa premessa, ci illustra brevemente i motivi del contendere.

Analogico e digitale, spiega Marra, significano modi contrapposti di esprimere un'informazione: Analogico rappresenta la realtà in modo analogo, a specchio; nel Digitale, al contrario, la realtà verrebbe rappresentata in maniera opposta, non a specchio.

Ciò avrebbe provocato, questo il tema centrale del contendere, una rottura nel clima di fiducia incondizionata nei confronti della fotografia.

Col digitale, sostanzialmente, sarebbe più semplice e più efficace la modifica dell'immagine, rompendo in tal modo lo specchio e minando alla base il principio di Roland Barthes "è stato", facendolo saltare ("è stato" per Barthes significa che il fotografo, avendo instaurato con il soggetto fotografato una relazione nel momento dello scatto, la fotografia prodotta da quella relazione può testimoniare che l'evento "è stato" realmente, testimoniando in tal modo la "veridicità" della fotografia).

Ma Marra non concorda. Secondo lui la foto digitale non esiste e la discussione è solo frutto di un equivoco dovuto alla scarsa conoscenza dei meccanismi tecnici della foto digitale.

La registrazione chimica (lo specchio) è semplicemente stata sostituita dalla registrazione elettronica (un altro specchio, uguale all'altro).

Inoltre Marra sostiene che l'uso sociale che viene fatto della fotografia dal momento dell'avvento del digitale è identico all'uso che si faceva con l'analogico.

Oltre a ciò sottolinea come analogico non è affatto garanzia di veridicità e che anche con esso sia possibile mentire (fotomontaggio).

Conclude ribadendo ciò che va dicendo per tutto il libro fin dall'introduzione: il presunto realismo della fotografia è ed è sempre stato un paradigma culturale.

Marra però, non volendo negare che un qualche cambiamento in realtà c'è stato, ci informa che nel mondo dell'arte, l'avvento del digitale sia stato accolto con grande piacere, proprio perché esso permette al fotografo di mettere al centro la sua autorialità.

E ci informa anche che con la nascita degli smartphone il numero di immagini prodotte, e quindi l'attenzione posta in esse dall'osservatore, ha provocato una diminuzione dell'autocensura.

Se per McLuhan tutti i media erano estensioni della rete sensoriale naturale, oggi, non potendo più scegliere, come si faceva prima quando si usciva di casa con la fotocamera al collo, se tenere o non tenere con sé un apparecchio fotografico (presente nello smartphon e quindi sempre con noi) la scelta di avere la fotocamera si annulla, obbligandoci a non avere scelta... o a buttare il cellulare.