

Foucault, l'invisibile e la fotografia *

Stefano Righetti *

Résumé

Les deux brefs textes qui Foucault a dédié à la photographie représentent, dan sa pensée, deux parenthèses qui ont le ton propre de l'événement. Foucault avait dédié plusieurs pages, à commencer de ses débuts, et d'*Histoire de la folie*, à la littérature et à l'art (l'un des textes plus célèbre, pour ce qui concerne l'art, est certainement celui sur Magritte), mais il ne s'était jamais attardé sur la photographie comme champ d'études propre, ni sur les possibles questions que la photographie peut adresser à la pensée. La raison principal de ce manque d'intérêt c'est probablement que la photographie, surtout dans les années d'*Histoire de la folie* et de *Les mots et le choses*, c'est pour Foucault encore lié à un réalisme prévu, et incapable pour ça de s'approcher à les formes du *dionysiaque*, qui l'art a au contraire la tâche d'interpréter. Dans les années suivants, sa position ne changera pas; mais dans l'œuvre de Fromanger et (d'un façon différente) dans celle de Michals, Foucault entrevoit pour la première fois (en façon très semblable à ce que Magritte avait réalisé en peinture) la possibilité d'une photographie qui va s'émanciper du réalisme, et qui en conteste au même temps l'automatique nécessité. La lecture de ces textes, outre à évidencier un aspect de la pensée de Foucault resté plutôt marginal, permet d'en retrouver l'originale réflexion sur la photographie, et de découvrir ses rapports ou distances avec un champ du pensée (celui justement de la philosophie de la photographie) qui allait à se

* Un ringraziamento particolare a Manlio Iofrida per i consigli, i suggerimenti e le lunghe discussioni.

• Assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filosofia e Discipline della Comunicazione dell'Università di Bologna. È dottore di ricerca in Filosofia e studioso del pensiero di Foucault e della filosofia francese contemporanea. Suoi saggi sono apparsi su riviste specializzate, fra le quali «Iride», «Dianoia» e «Millepiani». Ha fondato e diretto la rivista «La Stanza Rossa», una delle prime pubblicazioni in Italia a occuparsi in modo organico del rapporto fra arte e nuove tecnologie (*La Stanza Rossa. Trasversalità artistiche e realtà virtuali negli anni Novanta*, Costa&Nolan, Milano, 2007). Nel 2007-2008 ha ricoperto l'insegnamento di Iconologia presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna; dal 2009 al 2012 l'insegnamento di Filosofia della fotografia, e nel 2013-2014 l'insegnamento di Estetica dei new media, presso la stessa Accademia.

definir dans ce moment-là, ainsi qu'avec les expériences plus significatives à ce regard, comme celles de Benjamin et de Barth.

Abstract

Foucault devoted a lot of pages, since his debuts, and since the times of *History of madness*, to literature and art (one of his most famous tests, about art, is that about Magritte), but he has never dwelled on the photography as a specific field, and on the possible issues with which photography can turn on thought. In the successive years his position will not change; but in Fromanger's work and (various) in that of Michals, Foucault sees for the first time (in way very similar to what Magritte has realized in his painting) the possibility of a photography that emancipates itself from the realism. Even if nevertheless it allows us to recover his original reflection about photography, and to discover the relations or the distances with a field of thought (that note about philosophy of the photography) that had then been defining. In order, to evaluate its relation with some significant experiences of this field, like those of Benjamin and Barth.

Il testo che Foucault scrive nel 1975 su Fromanger, per la mostra presso la Galleria Jeanne Bucher, e quello del 1982 su Duane Michals, per il catalogo dell'esposizione che egli tiene a Parigi in quell'anno, rappresentano – nel pensiero di Foucault – due parentesi che hanno il sapore dell'evento. Foucault aveva dedicato diverse pagine, fin dai suoi esordi, fin dai tempi di *Storia della follia*, alla letteratura e all'arte (al rapporto con l'esperienza del dionisiaco e con quel «di fuori» che rimane – per definizione – sempre inafferrabile al discorso della *ratio*, e che il linguaggio poetico, lo «scoppio lirico», l'arte riescono invece a esprimere al di là di ogni ragione), ma non si era mai soffermato sulla fotografia come campo specifico, e sulle possibili questioni che la fotografia può rivolgere al pensiero.

Nelle forme del dionisiaco, l'esperienza artistica, il linguaggio si svincolano, per Foucault, da ogni necessità “costruttiva” (compresa quella che va sotto il nome classico di Opera) per affermarsi invece come un al di là e come un fuori assoluto. «Arte» è ciò che apre su uno spazio di differenza, come insegnava il Surrealismo; per questo il suo linguaggio rimane incomprensibile a chi cerca di coglierlo e di interpretarlo con la lingua della ragione. O il suo significato sfugge inesorabilmente; oppure esso è decodificato in modo forzoso e riportato entro i limiti della “norma”, a un senso condivisibile. In

entrambi i casi, l'arte è tradita e, come già per la follia, costretta a una doppia possibilità: richiudersi nel non-senso, o adattarsi alla ragione.

C'è un altro nome per questa «ragione» ed è quello di *realtà*. Ma, anche in questo caso, come per la follia, l'esperienza dell'arte rappresenta per Foucault una pura alterità. Non cerca di stabilire un patto (più o meno esplicito) col reale; semplicemente lo sovverte, rifiutando il realismo e ogni possibile accomodamento con le sue convenzioni. Si diverte a disgregarne i segni, a scompigliare i valori di ciò che definiamo «il reale» e, così facendo, a contraddirne la “verità”; poiché la verità di ciò che chiamiamo «reale» fonda la propria autorità sull'esclusione da sé di tutto ciò che non appartiene all'orizzonte stabilito della ragione e del razionale. Così, in *Storia della follia*, l'interpretazione dell'arte di Bosch, di Brueghel e di Goya. Ma, a partire da *Le parole e le cose* e dai testi critici della seconda metà degli anni 60, il valore dell'arte, nella riflessione di Foucault, si complica e si approfondisce. La raffigurazione del dionisiaco (che le immagini di Goya potevano ancora esprimere nel XIX secolo, perpetuando un'immagine della follia derivata da epoche precedenti), già nel XVII secolo aveva lasciato il posto a una rappresentazione che mirava invece a suddividere lo spazio pittorico in termini razionali e assoluti. L'arte (in particolare quella pittorica) non è più, in questo caso, il segno manifesto di una negazione del reale, ma quello opposto della sua affermazione o della sua costruzione, secondo l'ordine – epistemologico – che ne governa lo sguardo.

Di fronte a questo nuovo valore, il linguaggio letterario rimane estraneo, e linguaggio e pittura si dividono. Non perché la parola non possa di per sé afferrare il visibile della rappresentazione; ma perché parola letteraria e rappresentazione sono ormai «irriducibili l'una all'altra»: impossibile trasportare nel linguaggio ciò che si vede, perché ciò che si vede non è mai in ciò che si dice; così come, d'altra parte, non può che rimanere estraneo alla parola il tentativo opposto: quello di trasferire in immagine e in metafora ciò che il linguaggio esprime¹.

Per questo, come già per la rappresentazione pittorica, anche di una fotografia, come scrive Foucault nel testo su Duane Michals, non è conveniente parlare («il ne

¹ Come nota Michele Cometa, il rapporto tra dicibile e visibile (*l'ékphrasis*) è sempre, in Foucault, un confronto «agonale»; «[a]nzi è proprio l'*ékphrasis* a svelare l'eterna menzogna o utopia di una perfetta coincidenza di visibile e dicibile» (M. Cometa, *Modi dell'ékphrasis in Foucault*, in AA.VV., *Lo sguardo di Foucault*, a cura di M. Cometa e S. Vaccaro, Meltemi editore, Roma 2007, p. 43).

convient pas de raconter une photographie»²). Non perché la fotografia ricostruisca la realtà in una rappresentazione simbolica (e metaforica) estranea al linguaggio, come avviene nella pittura; ma per l'esatto contrario. Perché la fotografia mostra (al di là di ogni possibile dissimulazione) qualcosa che parla da sé, che non ha bisogno di alcuna interpretazione; e verso cui l'interpretazione si avvicina sempre con il rischio di essere smentita dalla realtà dell'immagine. La fotografia rimane saldamente ancorata all'apparenza. Anche senza volerlo, essa finisce per porsi come il documento di una verità che, in un certo luogo, in un certo tempo, è stata realmente visibile (anche se non è più esperibile come tale).

Dunque, la fotografia sembra celare in sé una differenza originaria rispetto alla pittura. In quanto riferibile all'universo del segni, la pittura può porsi effettivamente come il visibile dell'invisibile: come la rappresentazione dell'ordine che governa il sapere, lo sguardo e la costruzione dello spazio in una data epoca – e che un sapere critico si dà il compito di guadagnare a posteriori. La fotografia pretende al contrario di essere uno sguardo oggettivo. Nutre l'ambizione, o la certezza, di volersi più prossima alle cose e (solo apparentemente, se non consideriamo la sua pretesa oggettività come il risultato di un programma e, dunque, di un'organizzazione pre-definita dell'immagine) più lontana dall'*invisibile* che la governa. Detto in altri termini, la fotografia non sembra fare altro che ripetere, riaffermando ogni volta la propria origine, il mito moderno dell'oggettività scientifica che ne ha accompagnato la nascita.

Per questo, il confronto con la fotografia rimaneva forse, per Foucault, meno urgente. Certo, non sarebbero stati impossibili i raffronti con alcune esperienze della fotografia che hanno segnato la storia dell'arte e che tendono a dissolvere la realtà nell'atto stesso di rappresentarla – dai «rayogrammi» di Man Ray alle esperienze fotografiche di Marcel Duchamp. Ma la fotografia mantiene intatto un ostinato (e non eludibile) rapporto col reale, da cui l'arte e la letteratura prescindono più facilmente, se non perfino ontologicamente. È in questo senso, del resto, che André Bazin, direttore dei «Cahier du Cinéma», teorico di riferimento della *Nouvelle Vague*, ha potuto fare della fotografia (e del cinema) il culmine di una storia dell'arte interpretata come l'ostinata

² M. Foucault, *La pensée, l'émotion, Dits et Écrits II 1976-1988*, Gallimard, Paris 2001, p. 1062.

aspirazione dell'Occidente all'oggettività e al realismo e, contemporaneamente, all'auto-difesa dalla morte e dal tempo³.

Con l'avvento della fotografia, sostiene Bazin, l'antico desiderio di rappresentare la realtà e di sottrarla alla perdita del divenire si è finalmente reso possibile, decretando, allo stesso tempo, la liberazione dell'arte plastica dalla necessità di servire al medesimo scopo. La fotografia che si assume il compito della realtà, regala all'arte la possibilità di inseguire le libere espressioni della forma e del segno. Divisione di ruoli che, nonostante le deviazioni e i possibili esperimenti, sembra relegare l'immagine fotografica a una sorta di "utilità", e distinguerla dall'esperienza artistica tradizionalmente intesa – per quanto la posizione di Bazin, come dimostra la sua analisi sul cinema, implichi altri approfondimenti e successive complicazioni.

Ma questa è – potremmo dire – “solo” la storia ufficiale della fotografia. La ricostruzione accettata della sua funzione sociale e della sua differenza estetica, o della sua distanza dall'arte. In realtà, come ricorda Foucault nel saggio su Gérard Fromanger, la nascita e la diffusione della fotografia hanno coinciso con una follia e con una libertà dell'immagine, in cui tale distinzione di campo (o definizione ontologica) non si era ancora consolidata; e in cui fotografia e pittura potevano ancora intrecciarsi in una contaminazione reciproca, lasciando che le immagini oscillassero da una tecnica all'altra, dall'apparecchio fotografico al cavalletto, dalla tela alla lastra, senza un'appartenenza definita, o un confine determinato. In questo periodo originario, che per Foucault si racchiude grosso modo in un ventennio, fra il 1860 e il 1880, «[o]n aimait peut-être moins les tableaux e les plaques sensibles que les images elles-mêmes, leur migration et leur perversion, leur travestissement, leur différence déguisée. On admirait sans doute que [...] les images puissent si bien faire penser aux choses; mais on s'enchantait surtout qu'elles puissent, par des décalages subreptices, se tromper les unes les autres»⁴. Il che fa intravedere un percorso più complesso, e meno scontato, anche per quanto riguarda la specializzazione fotografica al realismo. In effetti, sostiene Foucault, «[l]a naissance du réalisme ne saurait être séparée de ce grand envol d'images multiples et similaires»⁵. E se l'affermarsi della fotografia non è certamente senza rapporti con l'imposizione del realismo (che il XIX secolo prescrive alle arti) questo periodo ci ricorda viceversa di un

³ A. Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, 1945, Éditions du Cerf, Paris 1958; trad. it. di A. Aprà, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti Editore, Milano 1973.

⁴ M. Foucault, *La peinture photogénique, Dits et Écrits I 1954-1975*, Gallimard, Paris 2001, pp. 1575-1576.

⁵ *Ibid.*, p. 1576.

diverso inizio e di un'altra possibilità: quella per cui «[l]a fidélité aux choses elles-mêmes était à la fois défi et occasion pour ce glissements d'images dont la ronde imperceptiblement différente et toujours la même tournait au-dessus d'elles»⁶.

Nel 1973, in un breve testo dedicato a Magritte, Foucault delinea, quasi con le stesse parole di Bazin, i temi essenziali del passaggio, verificatosi nell'arte occidentale, alla fine del XIX secolo, e che supera di fatto la rappresentazione moderna. Con Kandinskij, prima ancora che con Magritte, l'arte abbandona, in questo periodo, il dominio assoluto dello sguardo, che caratterizzava l'arte classica moderna, e all'interno del quale la realtà poteva dispiegarsi nella piena visibilità della rappresentazione. Ma a questo punto, a partire da Kandinskij, e poi ancora con Klee, scrive Foucault, l'arte si libera anche della verosimiglianza. Avrebbe potuto aggiungere, come Bazin, che ciò avviene perché la verosimiglianza ha infine trovato, verso la metà del XIX secolo, il suo mezzo di rappresentazione più efficace, la fotografia. Ma di questo Foucault non parla. Dice piuttosto che, «[c]acciata dallo spazio del quadro, esclusa dal rapporto tra le cose che rinviano l'una all'altra, la somiglianza scompare. Ma non per regnare altrove, là dove si troverebbe libera dal gioco indefinito della similitudine», come vuole Bazin. La somiglianza scompare dal quadro (continua Foucault) perché essa non appartiene all'immagine, ma soltanto al pensiero. E sarebbe questa – appunto – la scoperta di Magritte e, più in generale, del passaggio che si verifica nell'arte tra XIX e XX secolo.

«Spetta soltanto al pensiero» dice Magritte “di essere somigliante. Esso somiglia essendo ciò che vede, intende o conosce, esso diventa ciò che il mondo gli offre”. Il pensiero somiglia senza similitudine, divenendo esso stesso quelle cose la cui reciproca similitudine esclude la somiglianza. La pittura si trova indubbiamente nel punto in cui si separano verticalmente un pensiero modellato sulla somiglianza e delle cose che si trovano in relazione di similitudine»⁷. Ma se la pittura può essere forse il regno della similitudine, non può essere il regno della somiglianza. Non sarà mai possibile, per lo sguardo che indaga, cogliere nella raffigurazione pittorica gli elementi del reale. Perché questo avvenga, dice Foucault, occorre un passaggio ulteriore, un passaggio che appartiene solo al pensiero e che Magritte mette in scena scomponendo gli elementi plastici dell'immagine dai segni linguistici che ne esprimono il valore verbale – sottolineando, in questo gesto, anche la loro differenza, e la divisione che

⁶ *Ibid.*, p. 1576.

⁷ M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Paris 1973; trad. it. di R. Rossi, *Questo non è una pipa*, SE Studio Editoriale, Milano 1988, p. 69.

scinde la somiglianza del pensiero dalla similitudine della pittura. Eppure, se dopo Magritte, ogni raffigurazione non può che scomporsi, in modo anche soltanto implicito, in questo duplice valore, per altro verso, in Fromanger prima e, successivamente, nelle immagini di Michals, la fotografia svela per Foucault ciò che la distinzione affermata alla fine del XIX secolo non avrebbe forse dovuto consentire: un'autonoma possibilità estetica e una sua resistenza, o sottrazione, al realismo.

Occorreva pertanto l'incontro con Fromanger e con Michals (con qualcuno, cioè, che fosse in grado di fare della fotografia quello che Magritte e Bacon avevano fatto della pittura) perché la fotografia potesse diventare l'oggetto, anche per Foucault, di un'esperienza e di un'analisi del pensiero. Ma anche questa riflessione di Foucault non è senza rapporti con quanto egli andava elaborando in altri contesti. Sia per il possibile rimando ai temi del potere (a cui la rappresentazione è inevitabilmente connessa), sia per come questi si articolano all'interno del sapere e, di conseguenza, in rapporto alla visione⁸. A partire da *Le parole e le cose*, come abbiamo detto, Foucault avvia una diversa riflessione circa il rapporto tra visibile e invisibile. Diversa, soprattutto, rispetto a *Storia della follia*. Ne *Le parole e le cose* l'invisibile cambia in parte statuto: non è più semplicemente l'originario della follia, che si agita (incompreso e respinto) al di sotto della visibilità della *ratio*; ma lo sfondo nascosto, e mai in primo piano, dell'*episteme* e dell'*ordine*. Nella sua raffigurazione, l'arte classica moderna è dunque la rappresentazione di questo ordine invisibile, che impone a sua volta quel preteso dominio dello sguardo, che dal XVII secolo si afferma come visibilità assoluta, e poi come oggettività e verità nella scienza.

Tuttavia, se – dopo Kandinskij – l'arte pittorica abbandona definitivamente ogni residuo legame con la rappresentazione e con lo spazio ordinato del visibile, così come questi erano stati derivati dall'arte classica moderna, in questi testi sulla fotografia Foucault può estendere al fotografico la stessa possibilità anti-realista che egli aveva attribuito all'arte tra XIX e XX secolo. E il centro del discorso di Foucault diventa, a questo punto, la nozione di *immagine*. Dal momento che la pittura si è allontanata, come abbiamo detto, dal realismo, non era affatto scontato che essa dovesse rifiutare anche

⁸ Su questo tema, anche se su prospettive spesso centrate sui soli temi foucaultiani, o con letture che confondono a volte i diversi periodi del lavoro di Foucault, cfr.: G. Shapiro, *Archaeologies of Vision. Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*, University of Chicago Press, Chicago 2003; D. Defert, *Vedere o sapere*, in M. Cometa e S. Vaccaro (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, cit., pp. 9-18; M. Jay, *Parresia visuale? Foucault e la verità dello sguardo*, in M. Cometa e S. Vaccaro (a cura di), *Lo sguardo di Foucault*, cit., pp. 19-38; M. Malandra, *Michel Foucault e le immagini*, in «Materiali foucaultiani» n. 2, pp. 205-221.

l'immagine; eppure, «la peinture [...] a entrepris de détruire l'image, non sans dire qu'elle s'en affranchissait»⁹; e il simbolico, l'ordine sintagmatico, la cesura del segno hanno avuto in fine la meglio sulla follia della somiglianza e del simulacro («[o]n a essayé de nous convaincre que l'image, le spectacle, le semblant et le faux-semblant, ce n'était pas bien, ni théoriquement ni esthétiquement. Et qu'il était indigne de ne point mépriser toutes ces fariboles»¹⁰). Viceversa, come dimostra il periodo tra il 1860 e il 1880, il legame della fotografia con l'immagine non la costringe per forza di cose al realismo. E il gioco dell'immagine, che Fromanger intende riattivare contro le distinzioni che si sono successivamente consolidate, deve allora richiamarsi a quella confusione originaria tra fotografia e pittura, che per Foucault vale ancora come il dionisiaco dell'immagine – ma anche come critica al realismo e alle sue implicazioni epistemologiche.

La fotografia ha senz'altro svolto un compito di rilievo nei processi disciplinari della modernità; il che non è certamente sfuggito a Foucault. Il ritratto fotografico, utilizzato dalle analisi fisiognomiche del positivismo per fissare, nei tratti visibili di un volto, i caratteri interiori di un'anima (e adottato nelle procedure scientifiche per ordinare i soggetti in ragione della loro immagine oggettiva, secondo un catalogo della devianza, in ogni parte sovrapponibile allo spazio circoscritto dell'asilo e del carcere) derivava senz'altro la sua funzione dal preteso oggettivismo attribuito al dispositivo fotografico¹¹. L'importanza dei lavori di Fromanger e di Michals è allora quella di mettere in discussione (seppure in modo diverso) questa pretesa "utilità" della fotografia – che comprende, certo, anche la sua utilità disciplinare.

Il distacco dal realismo imposto all'immagine fotografica è dato in Fromanger anche attraverso la contaminazione della fotografia con altre tecniche artistiche, prime fra tutte quelle pittoriche. Ma questa contaminazione, che privilegia il particolare sottraendolo alla visione d'insieme (e, dunque, al significato o alla rappresentazione) per farne solo l'immagine di se stesso, non ha nulla a che vedere con una pittura impegnata a ricercare, come avveniva in quel periodo, una purezza del segno, «il gesto intransitivo», una tensione formale. E neppure si tratta di rimarcare, sotto altre forme, la

⁹ M. Foucault, *La peinture photogénique, Dits et Écrits I*, cit., p. 1578.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1578.

¹¹ Nel 1973 Susan Sontag scriveva su questo argomento alcune graffianti considerazioni: «In una versione della sua utilità, il documento fotografico incrimina. A partire da come se ne servì la polizia parigina nel giugno del 1871 per il sanguinoso rastrellamento dei comunardi, le fotografie sono diventate un utile strumento degli stati moderni per sorvegliare e controllare popolazioni sempre più mobili» (S. Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York; trad. it. di E. Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi 1992, p. 5).

tradizionale differenza tra arte e fotografia, utilizzando la pittura come negazione di un automatismo fotografico destituito di ogni valore artistico, come pensava Baudelaire. Si tratta, al contrario, per Fromanger, di liberare l'immagine nella sua autonomia assoluta: di assumerla come un fine in sé, grazie alla sua capacità di contaminarsi contro ogni purismo linguistico e ogni definizione di campo – come avveniva, appunto, in quegli anni originari (compresi tra il 1860 e il 1880), e come la Pop-art e l'Iperealismo stavano allora ricominciando a praticare. Sta dunque in questa intenzione tutto il valore e il significato della «pittura fotogenica» di Fromanger.

Giocare l'immagine contro le sue codificazioni stabilite – sia che si tratti della codificazione sociale (con il suo universo di valori) veicolata dalla cultura di massa, come di quella (tanto autonoma, quanto controllata e inerte) di una pretesa “purezza” dell'arte o di una pretesa oggettività del fotografico. Soprattutto a metà degli anni 70, quando la capacità pervasiva dei media si è ormai affermata come un nuovo livello di disciplinamento e di controllo, e la libertà originaria delle immagini (e di quelle fotografiche in particolare) è stata definitivamente sottomessa alle diverse funzioni del potere, e l'arte ha abbandonato l'immagine per rifugiarsi nel concetto. È in questo momento, infatti, che, «privés de la possibilité technique de fabriquer des images, astreints à l'esthétique d'un art sans image, pliés à l'obligation théorique de disqualifier les images, assignés à ne lire les images que comme un langage, nous pouvions être livrés, pieds et poings liés, à la force d'autres images – politique, commerciales – sur lesquelles nous étions sans pouvoir»¹². Viceversa, volendo valorizzare l'immagine, Fromanger si diverte a confondere fotografia e pittura: «[c]haque tableau est un passage; un instantané qui, au lieu d'être prélevé par la photographie sur le mouvement de la chose, anime, concentre et intensifie le mouvement de l'image à travers ses supports successifs. La peinture comme fronde à images»¹³.

In modo simile, questa valorizzazione anti-realista è riaffermata da Foucault nel testo su Michals. Anche se in questo caso il gioco dell'immagine si concentra all'interno della fotografia, mentre la presenza della pittura, nei suoi lavori, sembra assumere il significato di un confronto dialettico e competitivo fra tecniche eterogenee. Quella istintiva complicità (o confusione) tra pittura e fotografia, che permetteva a Fromanger di spezzare il realismo del fotografico e di liberarne l'immagine, in Michals è giocata

¹² M. Foucault, *La peinture photogénique, Dits et Écrits I*, cit., p. 1578.

¹³ *Ibid.*, p. 1581.

diversamente. È la fotografia a pretendere ora un affrancamento dal realismo, avvicinandosi al luogo del sogno, e prendendosi gioco del tentativo opposto: quello, per esempio, dell'iperrealismo pittorico (richiamato ancora in termini positivi nel testo su Fromanger), che vorrebbe invece intensificare il reale fino a renderlo estraneo a se stesso, come a presupporre che l'immagine fotografica non possa mai evadere dalla bassa intensità di ciò che appare meramente oggettivo¹⁴. Per questo, pittura e fotografia sembrano porsi in Michals come due polarità in tensione costante fra di loro.

Del resto, scrive Foucault, a proposito di Michals, «[d]ans l'histoire maintenant séculaire du rapport entre peinture et photographie, il était de tradition de demander à la photographie la forme vive du réel; et à la peinture, le chant ou l'éclat, la part de rêve qui pouvaient s'y cacher. Duane Michals, dans le jeu avec la peinture qu'il a commencé au cours de ces dernières années, inverse ce rapport; il prête à la photo, à l'acte de photographier à la scène soigneusement composée qu'il photographie, et au rite compliqué qui permet de photographier une telle scène, la puissance du rêve et l'invention de la pensée. Je ne peux pas m'empêcher de voir dans ces photos peintes comme un rire adressé à l'hyperrealisme une ironie à l'égard de toute tentative pour porter jusqu'à l'incandescence de la peinture le réel proposé à l'œil du photographe. Comme si ce n'était pas la photo qui fait échapper le réel à lui-même, alors que la peinture est sans autre secret que l'habileté a la produire»¹⁵.

Potrebbe sembrare – per quanto riguarda la fotografia – un semplice spostamento di campo, un'annessione del fotografico alla sfera dell'estetico: una sua implicita svalutazione o rivalutazione. Ma non è così. Basta soltanto invertire i poli della nostra abituale significazione delle immagini: ciò che la fotografia di Michals mette in scena è un'esperienza che appartiene, per Foucault, soltanto alla fotografia. Allo stesso tempo, si tratta di un'esperienza propriamente artistica. Anche nel suo dialogo con Magritte. Ma rispetto a Magritte, il procedimento di Michals introduce alcuni specifici aggiustamenti. Per rendere la differenza tra pittura e pensiero a Magritte bastava scindere l'immagine pittorica dal suo significato linguistico, e mettere in crisi, con

¹⁴ Non è pertanto condivisibile l'interpretazione di Malandra (*Michel Foucault e le immagini*, in «Materiali foucaultiani» n. 2, cit., p. 217) secondo cui il riferimento della frase di Foucault sarebbe, in questo caso, un preteso canone della fotografia iperrealista. Il riferimento di Foucault è invece proprio all'iperrealismo quale esso è stato: una corrente pittorica della fine degli anni 60 che intendeva realizzare una pittura altamente realistica, in “competizione”, a suo modo, con la stessa fotografia, e a cui Michals lascia volentieri l'incombenza di rappresentare il reale, mentre la sua fotografia ne prende volutamente le distanze.

¹⁵ M. Foucault, *La pensée, l'émotion, Dits et Écrits II*, cit., p. 1064.

questa semplice mossa, il processo automatico di riconoscibilità e di attribuzione di significato all'immagine disegnata, come nel famoso lavoro di *Ceci n'est pas une pipe*. Michals usa lo stesso meccanismo, ma in modo diverso. Ciò che la pittura evoca, la fotografia lo riproduce per impronta diretta – sarebbe questa, dunque, la sua originaria garanzia di realtà. Per cui lo sdoppiamento tra immagine e linguaggio deve agire, prima di tutto, sul riconoscimento di realtà provocato dalla foto.

Ceci n'est pas une pipe mette in atto tra l'immagine pipa e la sua didascalia una serie di aperture verso i diversi elementi classificabili come pipa, e richiamati dal dipinto in quanto simulacro. Da qui la differenza fra l'immagine dipinta e la pipa reale. Quasi direttamente, lo scarto della pittura dall'oggetto reale, sottolineato dalla didascalia, rinvia a una differenza fra il segno e la realtà. Per la fotografia la questione è invece meno immediata e, a questo scopo, il testo che accompagna l'immagine deve uscire anche dalla semplice funzione di didascalia e assumere un ruolo più ampio, fino a condensarsi in un messaggio autonomo. Solo così essa è in grado di produrre quel particolare effetto di spaesamento, che sospende anche la certezza automatica nell'oggettività della fotografia, rivelandone l'impropria determinatezza e l'ontologica ambiguità.

I testi con cui Michals accompagna alcuni lavori hanno in questo senso una funzione precisa: quella di aprire l'immagine al di là di ciò che essa rappresenta sulla sua superficie. Come per Magritte, il compito del testo scritto non è quello di «fixer l'image, non pas l'amarer, mais l'exposer plutôt à des souffles invisibles; au lieu d'une ancre, tout un grément pour qu'elle puisse naviguer. Ce que Duane Michals demande à ces textes écrits, c'est d'ôter ce qu'il juge lui-même 'étouffant' dans la photographie; ils doivent faire circuler l'image dans la pensée – dans la sienne, et de la sienne à celle des autres»¹⁶.

La pittura produce il reale, scrive Foucault; la fotografia di Michals, al contrario di ogni pretesa realista, permette di far «échapper le réel a lui-même»¹⁷; di fare apparire ciò che si nasconde dietro la nitida superficie della sua immagine: un'inconfessabile incertezza, il confondersi della sua presunta "verità". È vero, continua Foucault, «[s]aisir le réel, prendre sur le vif, capter le mouvement, donner à voir, pour Duane Michals, c'est le piège de la photographie: un faux devoir, un désir maladroit, une illusion sur soi-même. [...] La métaphore du regard, longtemps, a capté la pratique du photographe et

¹⁶ *Ibid.*, pp. 1066-1067.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1064.

lui a imposé une loi: être un œil, un œil impeccable et impérieux qui prescrit aux autres ce qu'ils auraient dû voir»¹⁸.

Al contrario, Michals «entreprend de d'annuler ce qu'on pourrait appeler la fonction oculaire de la photographie»¹⁹. E deriva proprio da questa intenzione, afferma Foucault, la «série de jeux plus ou moins complexes, où l'objectif, sans cesse, laisse échapper le visible, tandis que l'invisible, indûment, surgit, passe et laisse ses traces sur la pellicule»²⁰. Ma come definire questo *invisible* che la fotografia (quella di Michals) si ostina a ricercare oltre l'immagine e la sua realtà? Più o meno come ciò che mette in discussione la forma definita e chiara del suo realismo; che ne mostra (a noi che tentiamo di osservarne l'impronta luminosa come se fosse la realtà) soltanto la sua aleatoria provvisorietà: la precarietà, o l'indecisione della sua apparenza.

Rispetto a *Le parole e le cose*, l'invisibile assume quindi in questo contesto un significato ulteriore. Là l'invisibile corrispondeva all'ordine che definisce la rappresentazione classica, inaugurata nel XVII secolo; qui l'invisibile rimanda a ciò che a lato, o dietro, la superficie dell'immagine ne confonde l'apparente verità: l'altro lato del reale e, in qualche modo, la confusione originaria da cui esso stesso prende forma, prima di imporsi nell'*evidenza* nella sua presunta verità. E, infine, la messa in discussione del primato dello sguardo, e del suo dominio «oggettivo», che l'invenzione fotografica si è vantata di aver realizzato nella forma più esatta. Del resto, il reale può imporsi come tale solo negando e escludendo da sé questa origine magmatica da cui esso stesso proviene e che, come la follia nei confronti della ragione, può in ogni momento ripresentarsi contro ogni ordine stabilito, e scomporre nuovamente la nitida superficie del visibile. È appunto questo, ancora ne *Le parole e le cose*, il compito che Foucault attribuisce al dionisiaco, nelle sue tante manifestazioni.

Questo ruolo ha ovviamente anche una valenza politica. La messa in discussione del reale in quanto condizione oggettiva sembra un controsenso nell'autore di *Sorvegliare e punire* e nel freddo genealogista delle relazioni di potere; invece traduce la lezione nietzschiana sulla genealogia della morale. Se si assume il reale come un dato oggettivo, ontologico, la possibilità del suo cambiamento viene meno. Se invece il reale è concepito come una "costruzione", come una prospettiva che è possibile indagare nei

¹⁸ *Ibid.*, p. 1065.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1065.

²⁰ *Ibid.*, p. 1065.

suoi meccanismi di dominio e di assoggettamento, allora è possibile concepirne la critica e cercare di modificarne gli assetti.

Vero che l'estetico (e in particolare la parola poetica e letteraria) aveva progressivamente perso, per Foucault, già nel corso degli anni 70, la capacità di offrire una risposta, sul piano politico, all'assoggettamento del potere e al suo sistema disciplinare. Per un motivo, innanzitutto: con lo sviluppo dell'industria culturale di massa, l'efficacia degli atteggiamenti trasgressivi, con cui la letteratura supportava la lotta politica, vengono meno o perdono la loro funzione, si banalizzano; oppure, trovano un'inattesa legittimazione proprio da parte del sistema di cui volevano essere la critica, e verso cui si esprimeva la loro provocazione. Un esempio di ciò è quanto è avvenuto con la trasgressione sessuale, che la borghesia ha ormai fatto propria, dopo averne depotenziata la funzione, e il "valore liberatorio", in un'innocua forma di intrattenimento sociale²¹.

Ma questa perdita di efficacia (anche politica) per Foucault non sembra coinvolgere, in modo analogo, l'arte. E il testo su Fromanger ne è in un certo senso la testimonianza. Il gioco dell'immagine conserva la sua funzione liberatoria, all'opposto di quello letterario (riaffermando così, anche su questo piano, quella divisione fra immagine e linguaggio più sopra richiamata, e che contraddistingue il sapere occidentale a partire dal XVII secolo) perché è innanzitutto libero dai vincoli della letterarietà – ossia, dalla necessità e dall'autoreferenzialità del significante, come confessa Foucault in questo testo. Ecco perché è necessario all'immagine, prima di tutto, «[b]annir l'ennui de l'Écriture, lever les privilèges du signifiant, congédier le formalisme de la non-image, dégeler les contenus, et jouer, en toute science et plaisir, dans, avec, contre les pouvoirs de l'image»²².

Vero che il testo su Michals appartiene a un periodo diverso del pensiero di Foucault, in cui il fascino del dionisiaco, quale momento di confusione e di potenzialità originarie, ha ormai lasciato il posto a una maggiore attenzione verso le possibilità critiche della ragione, e alla ripresa dei temi della soggettività e dell'etica antica. È però difficile vedere – come vorrebbero alcuni commentatori – una corrispondenza diretta fra i temi della *cura di sé*, che Foucault stava in quel periodo sviluppando, e il testo su

²¹ Cfr. "Folie, littérature, société", 1970, intervista con T. Shimizu e M. Watanabe; «Bungei», 47, 1970/12, pp. 266-285; trad. it. di G. Costa, *Follia, letteratura società*, in *Archivio Foucault* vol. 1, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 262-286; e M. Foucault, "Préface à la transgression", «Critique», 17, 1963/195-196; trad. it. di C. Milanese, *Prefazione alla trasgressione*, in M. Foucault, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2004 (1° ed. 1971), pp. 55-72.

²² M. Foucault, *La peinture photogénique, Dits et Écrits I*, cit., p. 1578.

Michals. Senza tentare disinvolti collegamenti (che rischiano a volte una certa improvvisazione), si deve tuttavia riconoscere che, nella lettura dell'opera di Michals, Foucault mette l'accento su un superamento del realismo realizzato con modalità diverse da quelle messe in luce per l'opera di Fromanger.

Per mettere in discussione la pretesa assolutezza del reale, Michals utilizza una serie di procedure che tendono a cancellare il dato leggibile (e oggettivabile) dell'immagine, o a confonderne l'evidenza, sia attraverso lo sfregamento o l'incisione, o impressionando più volte una lastra con lo stesso soggetto, oppure cercando di togliere alla rappresentazione qualsiasi familiarità. Si tratta di procedure che permettono, in ogni caso, di evidenziare gli aspetti evanescenti dell'immagine fotografica, e di sfumarne il realismo verso un'invisibile che la fotografia non potrebbe mai – per definizione – contenere e che coincide, in questo caso, come si diceva a proposito delle funzioni del testo, con l'immaterialità e con l'astrazione del pensiero. Il che corrisponde, certamente, anche a un atteggiamento meno istintivo e più meditativo di quello di Fromanger e, contemporaneamente, a una nuova attenzione ai principi formali dell'arte, di contro a una certa "casualità" rivendicata dal gioco dell'immagine di Fromanger²³.

Ma, al di là delle differenze, il valore di questi testi sembra risiedere nella loro sottile continuità. Nel fatto, cioè, che all'inizio degli anni Ottanta (in un periodo in cui l'analisi di Foucault è ormai orientata all'etica della cura di sé e all'estetica dell'esistenza, invece che all'estetica propriamente artistica) l'idea di cosa l'arte debba essere (nei confronti del reale e delle relazioni di potere che lo sostanziano) per Foucault è rimasta intatta: l'arte deve mettere in discussione la visione codificata dell'esistente e la sua funzione disciplinare. Il che riguarda, evidentemente, anche la fotografia e la sua funzione all'interno dell'industria culturale di massa: il suo ruolo di depositaria dei valori precostituiti dell'oggettività e del realismo – garantiti, a loro volta, dal principio tecnico del suo automatismo.

Ma vi è però un altro aspetto, in questi testi di Foucault, che occorre considerare: quello del rapporto tra fotografia e filosofia. Nell'ambito (pur vasto) della riflessione filosofica, quello della fotografia può infatti considerarsi un argomento relativamente "nuovo", e apparso solo in tempi recenti. Se escludiamo alcune

²³ «polir, [...] parfaire une forme jusqu'à son plus haut point d'accomplissement, puis [...] la vider de toute réalité et [...] la soustraire à son champ de visibilité familière par des effets de contexte» (M. Foucault, *La pensée, l'émotion, Dits et Écrits II 1976-1988*, cit., p. 1066).

significative anticipazioni, le riflessioni di Kracauer del 1927²⁴ e quelle di Benjamin del 1931 e del 1936²⁵, o quella di poco successiva di Bazin (a cui si deve il merito di un'ontologia della fotografia come introduzione al cinema), le analisi esplicitamente filosofiche sulla fotografia, fino alla fine degli anni 70, sono per lo più sporadiche, anche se in continua crescita, già dalla fine degli anni 50. Fanno certamente parte di questo percorso le riflessioni di Adorno e di Horkheimer in *Dialettica dell'Illuminismo*²⁶, quelle di Merleau-Ponty²⁷, alcune analisi semiotiche, come per esempio quelle di Roland Barthes del 1957 sui *Miti d'oggi*²⁸ e quelle del 1960, seguite dal lavoro più espressamente ontologico de *La camera chiara*²⁹ del 1980, e dalle riflessioni de *L'ovvio e l'ottuso*³⁰ del 1982; ma anche le riflessioni di Susan Sontag del 1973, di Dino Formaggio e di Denis Roche del 1981 e '82, fino a la *Philosophie de la photographie* di Henry Van Lier, uscito per i «Cahier de la Photographie» nel 1983 e che dà compiutamente il via, potremmo dire (dopo le analisi semiotiche sul tema e quelle sociologiche), a una serie di riflessioni sulla fotografia in senso dichiaratamente filosofico, confermate dalle contemporanee analisi di Dubois su *L'atto fotografico*³¹ e da quelle di Flusser che, anche nel titolo (*Per una filosofia della fotografia*³²), riafferma il progetto di studi proposto da Van Lier³³.

²⁴ S. Kracauer, *Die Photographie*, in «Frankfurter Zeitung», 28 ottobre 1927; in *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1963; trad. it. di M. G. Amirante Pappalardo e F. Maione, *La massa come ornamento*, Prismi, Napoli 1982, pp. 111-127.

²⁵ W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in «Die Literarische Welt», 1931, ora in *Gesammelte Schriften*, Band II-1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974; trad. it. di E. Filippini, *Piccola storia della fotografia*, Einaudi, Torino 1966; qui nella trad. it. di M. C. Coldagelli e B. Venturi, Skira Edizioni, Ginevra-Milano 2011; e W. Benjamin, *Das Kunstwerke im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955; trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi 1966.

²⁶ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Social Studies Ass. inc.; S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1969; trad. it. di R. Solmi, *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1966.

²⁷ Su questo tema Cfr., M. Carbone, *Merleau-Ponty, la chiara des images: entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin 2011.

²⁸ R. Barthes, *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1957; trad. it. di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, 1994.

²⁹ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions Gallimard-Seuil, Paris 1980; trad. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, 2003.

³⁰ R. Barthes, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Éd. du Seuil, Paris 1982; trad. it. di C. Benincasa, G. Battiroli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lanzi, G. Mariotti, *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985.

³¹ P. Dubois, *L'acte photographique*, Éditions Labor, Bruxelles 1983; trad. it. a cura di B. Valli, *L'atto fotografico*, QuattroVenti, Urbino 1996.

³² V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography Andreas Müller-Pohle, Berlin 1983; trad. it. di C. Marazia, *Per una filosofia della fotografia*, Agorà Editrice, Feltre 1987; Bruno Mondadori, Milano 2006.

³³ È peraltro difficile separare nettamente il campo generico e ampio, anche per la ricchezza dei contenuti, della teoria della fotografia da quello più strettamente filosofico. In ambito teorico sono molti gli autori che occorrerebbe menzionare, da Ernst Mach a Ernst Jünger, da Marshall McLuhan a Rosalind Krauss, da Gisèle Freund a Pierre Bourdieu e a Jean Baudrillard (solo per rimanere entro le date dei testi di Foucault su Fromanger e su Michals) e, in Italia, i saggi di Umberto Eco, Bonito Oliva, Franco

Con una qualche prudenza (vista l'occasionalità del tema) possiamo allora ascrivere anche questi due testi di Foucault all'emergere di una nuova attenzione filosofica nei confronti della fotografia. Ed è bene, rispetto ai riferimenti appena elencati, sottolineare la tempestività con cui Foucault si inserisce (se pure occasionalmente) in questo dibattito. Ma se le posizioni di Foucault hanno avuto evidenti richiami nel testo di Dubois, e mostrano alcune convergenze con le analisi di Flusser, esse si mostrano invece sorprendentemente in contrasto con le posizioni di Barthes. Nelle conclusioni de *La camera chiara*, Barthes sembra ben consapevole della banalizzazione che l'immagine fotografica ha subito nelle società avanzate, e di come il suo utilizzo (ormai largamente diffuso) abbia contribuito alla costruzione di un «immaginario generalizzato», privo di valore, che ha depotenziato inevitabilmente la stessa trasgressione. Banalizzazione, del resto, già denunciata da Adorno e da Horkheimer in *Dialettica dell'Illuminismo*³⁴. Ma la soluzione che Barthes propone, per sfuggire a questa condizione, non consiste nello spostare ulteriormente il gioco dell'immagine al di là del suo realismo, ma nel riaffermare, all'opposto, il valore ontologico dell'immagine fotografica (la certezza del suo «è stato»).

«Esempio estremo», scrive Barthes, «provate a entrare in un locale porno di New York; non ci troverete il vizio, ma soltanto quadri viventi (da cui Mapplethorpe ha tratto lucidamente alcune sue fotografie); si direbbe che l'anonimo individuo (niente affatto un attore) che vi si fa incatenare e frustare concepisca il suo piacere solo se questo piacere coincide con l'immagine stereotipata (logora) del sado-masochista: il godimento passa per l'immagine, ecco il grande mutamento.

«Un simile rovesciamento mette necessariamente in ballo la questione etica: non perché l'immagine sia immorale, irreligiosa o diabolica (come taluni hanno affermato

Vaccari, Ugo Volli e, certamente, l'importante lavoro di Francesca Alinovi e di Claudio Marra del 1981. Del resto, il saggio della Alinovi, *La fotografia: l'illusione della realtà*, contenuto nel lavoro dell'81, inizia proprio con una citazione di Duane Michals, e pone esplicitamente il problema del realismo attribuito all'immagine fotografica (F. Alinovi, C. Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, il Mulino, Bologna 1981, Editrice Quinlan 2006). Per una esauriente bibliografia sul tema si vedano anche i lavori di C. Marra, *Pensare la fotografia*, Zanichelli, Bologna 1992 e *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano 2001; quello di R. Signorini, *Alle origini del fotografico*, Clueb, Bologna 2007; e l'antologia a cura di M. Guerri e F. Parisi, *Filosofia della fotografia*, Cortina Editore, Milano 2013, che ha il particolare pregio di dare conto anche dei lavori (contemporanei) della Filosofia analitica.

³⁴ «[...] la falsità dello stile come tale, celebra oggi il suo trionfo nel gergo canoro del *crooner*, nella grazia colta a puntino della stella, e, infine, nel magistrale scorcio fotografico della capanna miserabile del peone» (M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, cit., Torino 2010⁵, p. 137); «L'ideologia si scinde nella fotografia della realtà bruta e nella nuda menzogna del suo significato, che non è formulata esplicitamente, ma suggerita e inculcata. A dimostrazione della divinità del reale ci si limita a ripeterlo cnicamente all'infinito» (*Ibid.*, p. 158).

all'avvento della Fotografia), ma perché, se generalizzata, essa derealizza completamente il mondo umano dei conflitti e dei desideri, mentre invece vuole illustrarlo. Ciò che caratterizza le società cosiddette avanzate, è che oggi tali società consumano immagini e non più, come quelle del passato, credenze; esse sono dunque più liberali, meno fanatiche, ma anche più “false” (meno “autentiche”) – cosa che, nella coscienza comune, noi traduciamo con l'ammissione di un'impressione di noia nauseante, come se, universalizzandosi, l'immagine producesse un mondo senza differenze (indifferente), da cui può quindi levarsi qui e là solo il grido di anarchismi, marginalismi e individualismi: aboliamo le immagini, salviamo il Desiderio immediato (senza mediazione)»³⁵.

Dunque, se a Barthes non sfugge l'irrealtà e l'insignificanza che grava sulla fotografia divenuta spettacolo, proprio per questo, tuttavia, egli rifiuta all'immagine fotografica ogni funzione artistica, dal momento che questa non farebbe altro che negare la particolare follia, che la fotografia è invece in grado di affermare, qualora si colga il significato ontologico della sua raffigurazione. E ciò che la fotografia minaccia (ciò «che minaccia ad ogni istante di esplodere in faccia a chi la guarda»³⁶), secondo Barthes è unicamente la follia del suo «è stato»: il precipizio che essa dischiude davanti al nostro sguardo, e che può farci precipitare, come in preda a un'allucinazione, nella distanza temporale che ci separa dalla sua raffigurazione; e «la Pietà» con cui ci dispone ad accogliere tra le braccia ciò che è morto, ma di cui la fotografia conserva intatta la presenza. Solo questa follia, per Barthes, mantiene in sé una forza etica per opporsi all'immagine spettacolo – all'immagine che non evoca più alcuna pietà e che è diventata, possiamo aggiungere, un banale spettacolo della “morte”.

La società ha elaborato due modi, secondo Barthes, per far «rinsavire la Fotografia» e annullare la forza comunicativa della sua follia. Il primo è quello di banalizzarla in un modello precostituito di visione, come avviene nell'attuale civiltà dell'immagine; il secondo è quello di trasformare la follia del suo «è stato» in arte: «Di qui l'insistenza del fotografo a rivaleggiare con l'artista, uniformandosi alla retorica del quadro e al suo modo sublimato di esposizione. In effetti, la Fotografia può essere un'arte: quando in essa non vi è più alcuna follia, quando il suo noema è stato

³⁵ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma – Éditions Gallimard – Seuil, Paris 1980; trad. it. di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, 2003, pp. 118-119.

³⁶ *Ibid.*, p. 117.

dimenticato e, di conseguenza, la sua essenza non agisce più su di me: credete forse che davanti alle “Promeneuses” del comandante Puyo, io mi turbi ed esclami: “È stato?”³⁷. Ma si tratta di una trasformazione di cui Benjamin, nel 1931, aveva sottolineato a sua volta la possibilità, insieme al pericolo: «I fotografi che sono passati dall’arte figurativa alla fotografia non per considerazioni opportunistiche, per caso o per comodità costituiscono oggi l’avanguardia tra i colleghi perché, grazie alla loro evoluzione, sono in qualche misura assicurati contro il più grande pericolo della fotografia attuale: lo scadimento nel decorativismo. “La fotografia come arte”, dice Sasha Stone, “è un terreno molto insidioso”³⁸.

E quasi prevedendo, in un certo senso, i temi della Pop-art, Benjamin qualifica allora come immagine feticcio qualsiasi immagine fotografica che non arrivi a dire «qualcosa sulla realtà»: quel particolare atteggiamento della «fotografia capace di collocare una scatola di conserva nel tutto cosmico, ma totalmente incapace di cogliere i contesti umani in cui opera»³⁹. E a Benjamin non sfugge neppure il significato ontologico della fotografia, così come Barthes verrà poi a definirlo⁴⁰. Ma sul piano del confronto col potere Benjamin non nutre alcuna speranza sulla forza politica di una «semplice “resa del reale”». L’immagine realista rimane muta se deve, in un semplice ritratto, dire «qualcosa sulla realtà»: sui meccanismi e sulle relazioni produttive che ne condizionano il funzionamento. La “ripresa” del reale non è di per sé sufficiente a questo scopo; occorre aggiungere ad esso un artificio, pur senza utilizzare i meccanismi tipici della suggestione o della sensazione puramente estetica. Ed è a questo punto che l’esempio del Surrealismo è richiamato da Benjamin, insieme a quello del cinema russo. Del resto, scrive Benjamin, citando Brecht, «[u]na fotografia delle officine Krupp o della AEG spiega poco o nulla su queste istituzioni. La realtà vera è scivolata nella dimensione funzionale. La reificazione delle relazioni umane, la fabbrica ad esempio, non rimanda più alle relazioni stesse. È dunque necessario “costruire qualcosa”,

³⁷ *Ibid.*, p. 117.

³⁸ W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, cit., pp. 40-41.

³⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁰ «Nel caso della fotografia [...] ci si imbatte in qualcosa di nuovo e singolare: in quella pescivendola di New Haven che guarda per terra con ritrosia tanto languida e seducente, rimane qualcosa che non si riduce alla testimonianza dell’arte del fotografo Hill, qualcosa che non è possibile far tacere e reclama a gran voce il nome di colei che là ha vissuto, che qui è ancora reale e che mai potrà ridursi tutta nell’“arte”» (W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, cit., p. 14).

qualcosa di “artificioso”, “congegnato”. È merito dei surrealisti avere preparato la strada a questo genere di costruzione fotografica»⁴¹.

Seppure in modo diverso fra loro, ma in evidente continuità con il Surrealismo, questa necessità è quella che ritroviamo anche in Fromanger e in Michals. Essi rifuggono dalla pretesa di ritrarre come “dal vero” i conflitti o i desideri. Fromanger perché ricerca nel gioco tra fotografia e pittura una libertà dell’immagine in grado di farla sfuggire a una mera funzione di riconoscibilità (e aprendola, contro il suo preteso realismo, a ogni possibile «transposition», «déplacement», «transformation», «ressemblances» e «faux-semblants», «reproduction», «redoublement», «truquage»⁴², ecc. – anche se nel fare ciò si avvicina all’estetismo della Pop-art, che qui mantiene comunque, per Foucault, il valore di un gioco liberatorio dalle funzioni del realismo); Michals perché sa che questa illustrazione “del vero” sarebbe un falso: essa non potrebbe che affermare ciò che si tratta invece di eludere e di contestare. Non perché la fotografia non sia un documento, ma perché facendone il semplice documento della realtà non si fa altro che confermare il sistema di valori che fonda (e legittima) quella definizione di «reale». Invece, perché l’immagine abbia il significato della differenza occorre, per Foucault, che essa giochi contro il realismo stesso; che crei una messa in prospettiva della realtà, secondo le possibilità critiche e ironiche di quel «linguaggio del di fuori» che solo l’arte (col suo artificio) può effettivamente elaborare. Dunque, che la fotografia si liberi dal dichiarare il reale, dal farne spettacolo, per provare a contestarlo (e a contrastarne il dominio), aprendo così a un diverso orizzonte di senso.

Più che documentare un «essere stato» nel tempo e nello spazio, la fotografia va quindi essere assunta come l’esperienza di uno spaesamento, che procede (come in Fromanger) per alterazioni o per sovrapposizioni successive – nella serie infinita delle sue possibili combinazioni; o che apre l’immagine (come in Michals), grazie al gioco dell’ironia, verso il lato invisibile, e perciò nascosto, alla sua presunta oggettività. Due

⁴¹ *Ibid.*, p. 42. Nel saggio *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Benjamin ha ulteriormente specificato il proprio pensiero affermando che il carattere tecnico dell’arte cinematografica permette di creare, attraverso il montaggio, una natura di secondo grado, capace, per questo, oltre che di inventare nuovi mondi di fantasia, di assumere anche una valenza politica: «Una delle funzioni rivoluzionarie del cinema sarà quella di rendere riconoscibile come identici l’utilizzo artistico e quello scientifico della fotografia, che prima in genere divergevano. Mentre il cinema, mediante i primi piani di certi elementi di repertorio, mediante l’accentuazione di certi particolari nascosti di sfondi per noi abituali, mediante l’analisi di ambienti banali, sotto la guida geniale dell’obiettivo, aumenta da un lato la comprensione degli elementi costrittivi da cui è governata la nostra esistenza, riesce dall’altro a garantirci uno spazio di manovra enorme e imprevedibile» (W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit, pp. 29-30).

⁴² M. Foucault, *La peinture photogénique, Dits et Écrits I*, cit., p. 1575.

modi possibili, e che altri stavano o avrebbero ulteriormente approfondito, attraverso cui la fotografia si affranca dalla “semplice” documentazione, per rivelarsi invece (in modo diverso dall’immagine «pensosa» di Barthes e dall’idea di risalire, attraverso il *punctum*, al momento in cui il soggetto si è trovato lì, davanti all’obiettivo, nella sua piena evidenza) come una messa in discussione, o un allontanamento dalle categorie del “reale”, e in fine – come nel lavoro di Michals – come un’emozione e come un’esperienza del pensiero.