

La metropoli in uno sguardo: Broadway-Boulevard des Capucines

di
Giovanni Fiorentino

Premessa. Sulla scorta di McLuhan

L'immagine, nel particolare la fotografia, tecnologia caratterizzante della seconda parte dell'Ottocento e materializzazione mediale di un atto di "decostruzione visuale", costruisce la metropoli e il mondo moderno. La fotografia consente di fare esperienza dell'universo metropolitano nel cuore dello spazio privato in costruzione – la casa borghese –. L'esperienza del *pittore moderno* di Charles Baudelaire, diventa la prima e fondante esperienza dello spettatore ottocentesco, slitta dalla luce della strada all'ombra della casa, seduto in poltrona accanto al caminetto, per "vedere il mondo e restargli nascosto".

Reti connettive

Sullo sfondo, per il lettore ideale, appunto le pagine sul *pittore della vita moderna* di Baudelaire, ma anche quelle di Benjamin su Parigi, di Georg Simmel e di Robert E. Park sulla metropoli, una serie infinita di racconti metropolitani, tra *Wakefield* di Hawthorne e *Bartleby* di Melville, e naturalmente una bibliografia sempre più corposa che insiste sulla genealogia ottocentesca dei media e potrebbe oramai collocarsi tra gli esempi consolidati e offerti ad esempio da Alberto Abruzzese e Armand Mattelart.

Questione di sguardi

L'oggetto del discorso si costruirà innestando uno sguardo sull'altro: integrando il dettaglio allo sfondo, il contesto al particolare, facendo la spola attraverso l'oceano Atlantico, tra due margini temporali, il 1861 e il 1874, due grandi paesi, gli Stati Uniti e la Francia, due città, New York e Parigi, due strade borghesi – tra le principali del tempo – Broadway e Boulevard des Capucines, due testi giornalistici di impronta metropolitana, pubblicati l'uno sull'*Atlantic Monthly* l'altro sul *Paris Journal*, infine due immagini, una fotografica l'altra pittorica, l'una prodotta dalla macchina industriale, l'altra dalla mano dell'uomo, serialità e avanguardia, l'una ambiente, e impronta, per l'altra.

Uno. Broadway

Città, strade, stereografie, giornali, scritture della mente e della luce. Sguardi che insistono sulla metropoli, vivono della metropoli, appartengono e costruiscono la metropoli. Nel 1859 l'azienda di Edward Anthony, una vera e propria macchina industriale – lavoro parcellizzato e serializzato, catena di montaggio, sede naturalmente a Broadway, New York – realizza, produce e distribuisce una serie di stereografie istantanee delle strade di New York, alcune sono realizzate in condizioni meteorologiche precarie, una giornata di pioggia. Nel 1861, Oliver Wendell Holmes, medico e scrittore, grande collezionista e consumatore di immagini, descrive per l'*Atlantic Monthly* una di queste immagini tridimensionali. Il soggetto è appunto una strada di New York, *la strada*, dove si concentra luce artificiale ed esposizione, fotografia e spettacolo, teatro e cabaret, musical e immagine, naturalmente atelier fotografici che occupano intere palazzine, bar e vetrine. Oliver Wendell Holmes:

Here we are in the main street of the great city. This is Mr. Anthony's miraculous instantaneous view in Broadway, (No.203) before referred to. It is the Oriental story of the petrified city made real to our eyes. The character of it is, perhaps, best shown by the use we make of it in our lectures, to illustrate the physiology of walking. Every foot is caught in its movement with such suddenness tha

it shows as clearly as if quite still. We are surprised to see, in one figure, how long the stride is, - in all, how singularly the body is accommodated to the action of walking. The facts which the brothers Weber, laborious German experimenters and observers, had carefully worked out on the bony frame, are illustrated by the various individuals comprising this moving throng. But what a wonder it is, this snatch at the central life of a mighty city as it rushed by in all its multitudinous complexity of movement!¹

[Siamo nella strada principale della grande città. Questa è una miracolosa istantanea di Broadway realizzata da Mr. Anthony (numero 203). Sotto i nostri occhi si materializza la leggenda orientale della città pietrificata. La sua essenza, forse, è rivelata meglio dall'uso che ne facciamo per illustrare la fisiologia del camminare. Ogni piede è fissato nel suo movimento con una repentinità tale da sembrare fermo. In una, ci sorprende la lunghezza della falcata; in un'altra, la curva del ginocchio; in un'altra ancora, come il tallone tocca il terreno prima del resto del piede; insomma, tutte le particolari posizioni nell'atto del camminare. Ciò che i fratelli Weber, laboriosi osservatori e sperimentatori tedeschi, hanno attentamente scoperto sull'ossatura, è illustrato dalle differenze di questa folla in movimento. È un vero miracolo poter catturare un frammento vitale del cuore di una possente città che scorre nel più complesso andirivieni!]

Lo scrittore di Boston è sprofondato nella poltrona del suo salotto, accanto al camino, vive una sorta di viaggio virtuale attraverso la fotografia. Partenza da New York per arrivare in Europa, nell'Italia del Grand Tour, fino allo spazio esotico delle Piramidi. Le stereografie consentono una sorta di immersione potente – tridimensionale – nella città, tangibilità, navigazione interattiva dell'occhio all'interno della stessa singola immagine. Holmes fa esperienza della realtà *mediata* attraverso il dispositivo stereoscopico.

Hundreds of objects in this picture could be identified in a court of law by their owners. There stands Car No.33 of the Astor House and Twenty-Seventh Street Fourth Avenue line. The old woman would miss an apple from that pile which you see glistening on her stand. The young man whose back is to us could swear to the pattern of his shawl. The gentleman between two others will no doubt remember that he had a headache the next morning, after this walk he is taking. Notice the caution with which the man driving the dapple-gray horse in a cart loaded with barrels holds his reins, – wide apart, one in each hand. See the shop-boys with their bundles, the young fellow with a lighted cigar in his hand, as you see by the way he keeps it off from his body, the *gamin* stooping to pick up something in the midst of the moving omnibuses, the stout philosophical carman sitting on his cart-tail, Newman Noggs by the lamp-post at the corner. Nay, look into car No.33 and you may see the passengers; – is that a young woman's face turned toward you looking out of the window? see how the faithful sun-print advertises the rival establishment of "Meade Brothers, Ambrotypes and Photographs". What a fearfully suggestive picture! It is a leaf torn from the book of God's recording angel. What if the sky is one great concave mirror, which reflects the picture of all our doings, and photographs every act on which it looks upon dead and living surfaces, so that to celestial eyes the stones on which we tread are written with our deeds, and the leaves of the forest are but undeveloped negatives where our summers stand self-recorded for transfer into the imperishable record? And what a metaphysical puzzle have we here in this simple-looking paradox! Is motion but a succession of rests? All is still in this picture of universal movement. Take ten thousand instantaneous photographs of the great thoroughfare in a day; every one of them will be as still as the *tableau* in the "Enchanted Beauty". Yet the hurried day's life of Broadway will have

¹ Oliver Wendell Holmes, "Sun-Painting and Sun-Sculpture" in *Atlantic Monthly*, Boston, vol.8, 1861, pp.17-18. Cfr. Oliver Wendell Holmes, *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, a cura di Giovanni Fiorentino, Genova, Costa & Nolan, 1995, pp.41-43.

been made up of just such stillnesses. Motion is as rigid as marble, if you only take a wink's worth of it at a time².

[In questa immagine centinaia di oggetti potrebbero essere riconosciuti dai loro legittimi proprietari perfino in tribunale. Ecco la vettura numero 33 della linea Astor House – 27a Strada – 4a Avenue. La vecchietta riconoscerebbe una mela dal mucchio che luccica sul suo banchetto. Il giovanotto che vediamo di spalle sarebbe in grado di giurare sulla fantasia della sua sciarpa. Quel signore in mezzo ad altri due ricorderà perfettamente che il giorno dopo questa passeggiata ebbe il mal di testa. Notate con quanta abilità quel carrettiere regge le redini del suo cavallo attaccato ad un carroccio pieno di barili: braccia aperte, una redine per mano. Osservate i garzoni con i loro pacchi, il giovanotto col sigaro acceso tra le dita della mano che, prudentemente, mantiene distante dal corpo, il *monello* che si ferma a raccattare qualcosa tra gli omnibus in movimento, il robusto carrettiere seduto in atteggiamento filosofico sul bordo del suo veicolo, Newman Noggs vicino al lampione all'angolo. Ecco, provate ad osservare all'interno della vettura numero 33 e vedrete i passeggeri: una fanciulla si è voltata verso di voi e guarda fuori dal finestrino. Notate com'è accurata la stampa fotografica che pubblicizza la ditta concorrente 'Meade Brothers, Ambrotypes and Photographs'. È una scena che intimidisce e suggestiona! Una pagina strappata dal registro dell'angelo di Dio. Come se il cielo fosse un solo grande specchio concavo che riflettesse ogni azione umana e fotografasse tutto ciò che accade sulla superficie della terra: in modo tale che agli occhi celesti le pietre sulle quali camminiamo fossero impresse con le nostre azioni e le foglie dei boschi fossero come negativi ancora vergini dove le stagioni dell'uomo vengono fissate per essere poi trasferite nel registro eterno. Davanti a quale enigma metafisico ci troviamo con un paradosso apparentemente così semplice! Il movimento è soltanto un succedersi di immagini statiche? Tutto è fermo in questo ritratto dal movimento universale. Scattate in un solo giorno diecimila istantanee della grande arteria stradale: ognuna apparirà come un tableau dalla 'Bellezza incantata'. Eppure la frettolosa vita quotidiana di Broadway sarà stata resa solamente da immagini fisse: il movimento è rigido come il marmo se lo imprigiona attimo per attimo].

Diversi anni prima delle esperienze fotografiche di Muybridge e Marey che rimbalzeranno tra le vetrine metropolitane e i giornali di New York e Parigi, appena nel 1859, è possibile prendere istanti metropolitani, frammenti miracolosi e vitali della città che scorre, di un'arteria stradale pulsante di energia. Lo sguardo, lo specchio, il caleidoscopio provvisto di coscienza dell'uomo immerso nella folla si arresta³. Il protagonista della proiezione tridimensionale è lo sfondo, la folla, il complesso andirivieni di mezzi e corpi diversi tra loro e in movimento, l'indescrivibile quantità casuale di cose e persone, non ultima l'immagine nell'immagine, il particolare della fotografia che vende pubblicitariamente se stessa. Lo sguardo attivo dell'utente esplora una raccolta di definiti e illimitati particolari ordinari: Holmes sceglie anche in base agli interessi scientifici, lo sguardo si concentra sulla fisiologia del camminare⁴. La mobilissima vita quotidiana di Broadway si traduce in uno spazio artificiale che registra e produce l'interruzione del tempo, il movimento universale reso eternamente statico, istantaneamente fermo e rigido, appunto, come il marmo. La grande circolazione dello stereoscopio nelle case borghesi assicura la diffusione dell'istante fotografico a basso costo nella vita quotidiana molto presto, prima della gelatina bromuro d'argento. L'interruzione fotografica del tempo genera un'eterocronia potente, l'istantanea determina un

² *Ibidem*.

³ È inevitabile accostare ancora un testo di Holmes allo sguardo del *pittore della vita moderna* di Baudelaire: "L'osservatore è un *principe* che gode ovunque dell'incognito... Così l'innamorato della vita universale entra nella folla come in un'immensa centrale d'elettricità. Lo si può magari paragonare a uno specchio immenso quanto la folla; a un caleidoscopio provvisto di coscienza che, ad ogni suo movimento, raffigura la vita molteplice e la grazia mutevole di tutti gli elementi della vita. È un *io* insaziabile del *non-io*, il quale, ad ogni istante, lo rende e lo esprime in immagini più vive della vita stessa, sempre instabile e fuggitiva". Charles Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne", *Figaro*, 1863; tr. it. "Il pittore della vita moderna", in *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981, p.286.

⁴ Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960; tr. it. *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p.57.

nuovo modo di abitare il mondo in relazione all'istante, al paradosso della sua impossibilità materiale e assieme dell'assurda veridicità della fotografia⁵. Lo sguardo comune deve relazionarsi con il flusso metropolitano e non solo. Deve rapportarsi con la riappropriazione nello spazio privato, artificiale, fotografica e spettacolare dello stesso. È la condizione migliore per abitare il mondo, controllare ciò che è incontrollabile, appunto – direbbe Baudelaire – “vedere il mondo, esserne al centro e restargli nascosto”⁶.

La fotografia è l'impronta eterna sul caotico, l'effimero, il frammentario della vita moderna. Nei primi anni Sessanta, la ditta Ferrier & Soulier fotografa in diapositive stereografiche i *boulevards* parigini, la London Stereoscopic Company ferma il moto infinitesimo delle strade di Londra. Holmes avrebbe potuto descrivere allo stesso modo Boulevard des Italiens o Regent Street, ma anche via Toledo a Napoli. Il privilegio è iscritto nella tecnologia e dovuto al piccolo formato del negativo, le lenti di un apparecchio di ripresa stereografico possono avere lunghezza focale relativamente bassa e ciò consente di fermare oggetti in movimento. La “pagina strappata dallo specchio concavo del cielo” provoca paura e seduzione.

Due. Boulevard des Capucines

1874, tredici anni dopo, si tiene la prima mostra collettiva dei pittori impressionisti nell'atelier del fotografo Nadar, al numero 35 di Boulevard des Capucines: la firma dalla N svolazzante splende illuminata dalle luci a gas sulla facciata appositamente dipinta di rosso. Siamo nel cuore della vita borghese, nell'area di Parigi più frequentata e ricca di negozi, teatri, caffè, in una strada vetrina che accoglie numerosi stabilimenti fotografici alla moda, basti citare tra gli altri e prima di Nadar, almeno Le Gray e i fratelli Bisson.

Ernest Chesneau, nemico dichiarato della fotografia, descrive sul *Paris Journal* il quadro di Monet *Boulevard des Capucines* presentato all'esposizione:

Jamais, l'animation prodigieuse de la voie publique, le fourmillement de la foule sur l'asphalte et des voitures sur la chaussée, l'agitation des armbres du boulevard dans la poussière et la lumière; jamais l'insaisissable, le fugitif, l'instantané de mouvement n'a été saisi et fixé dans cette extraordinaire, dans cette merveilleuse ébauche que M. Manet a cataloguée sous le titre de *Boulevard de Capucines*. A distance, dans ce ruissellement de vie, dans ce frémissement de grandes ombres plus forte set de lumières plus vives, on salue un chef-d'œuvre. Vous approchez, tout s'évanouit; il reste un chaos de râclures de palette indéchiffrable.

Evidemment, ce n'est pas là le dernier mot de l'art, ni de cet art lui-même. Il faut qu'il en arrive à transformer l'esquisse en œuvre faite. Mais quel coup de clairon pour ceux qui ont l'oreille subtile et comme il port loin dans l'avenir!⁷

(La straordinaria animazione della strada, il brulichio della folla sui marciapiedi, le carrozze sul selciato, gli alberi del viale che ondeggiavano nella polvere e nella luce – la qualità elusiva, sfuggente, istantanea del movimento, non è mai stata catturata e fissata nella sua incredibile fluidità, come nella straordinaria, meravigliosa scena che Monet ha intitolato *Boulevard des Capucines*. Da lontano si riconosce un capolavoro in questo flusso di vita, nel tremolio di grande ombra e luce, scintillante di ombre più scure e luci più brillanti. Ma appena ti avvicini, tutto svanisce. Rimane solo un caos indecifrabile di frammenti colorati. Ovviamente non è l'ultima parola in arte, e giammai di questa tendenza artistica. È necessario andare avanti e trasformare il bozzetto in una

⁵ Cfr. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge-London, The MIT Press, 1997; Giovanni Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Palermo, Sellerio, 2007.

⁶ Charles Baudelaire, “Le Peintre de la vie moderne”, cit., p.285.

⁷ Ernest Chesneau, “Le plein air”, *Paris Journal*, 6 aprile 1874, p.2. Cfr. Aaron Scharf, *Art and Photography*, London, Penguin; tr. it. *Arte e fotografia*, Torino, Einaudi, 1984, pp.174-176.

scena finita. Ma quale richiamo per coloro che ascoltano attentamente, come risuona lontano nel futuro.)

La fotografia ha un ruolo essenziale nella formazione di Claude Monet, e in questo contesto poco interessa ricostruire quanto questo quadro debba al dispositivo fotografico, alle stesse immagini stereografiche. Non è questo il punto. Bisogna dare per acquisito che la nuova rappresentazione fotografica sveli la distanza che esiste tra percezione e realtà e contribuisca a formare le idee del pittore sui problemi interni della natura e dell'arte⁸. E neppure per altri versi che una serie di riflessioni sullo spazio metropolitano, dal *pittore* di Baudelaire ai *passages* di Benjamin, all'estensione *nervosa* di Simmel, vengano tradotte e sintetizzate nel colpo d'occhio fotografico di Edward Anthony. Poi trasmigrino nell'espressione impressionista di Monet. Il dato è che per entrambe le immagini, manuali o artificiali, siamo di fronte a un frammento che è uno sguardo potentemente metropolitano.

Le categorie baudelairiane della modernità, sono a un tempo qualità fotografiche e impressioniste. Il pittore della vita moderna vive del *transitorio*, del *fuggitivo*, del *contingente*, eppure è teso all'incontro effimero con l'eterno e l'immutabile⁹. Ci si confronta con la qualità elusiva, sfuggente, istantanea del movimento, e allo stesso tempo con l'immagine industriale che genera e moltiplica sguardi fissi, nuovi punti di vista, che fanno la spola tra le strade della città e i salotti delle abitazioni private. L'artista – nonostante l'ostilità pregiudiziale e irriconoscente del critico d'arte – scende sul terreno della fotografia, si concentra sui soggetti ordinari della vita urbana. Congelando il tempo, trae dal limite l'illimitato, dal finito l'infinito. L'arte nuova affonda le sue radici nella metropoli moderna e rappresenta una svolta essenziale nella storia dell'arte occidentale, porta alla dissoluzione un percorso avviato con la visione statica medievale. Arnold Hauser: “L'impressionismo è arte urbana per eccellenza, e non solo perché scopre la città e alla città riporta, dalla campagna, la pittura di paesaggio, ma anche perché vede il mondo con gli occhi del cittadino e reagisce alle impressioni dall'esterno con l'ipertensione nervosa dell'uomo educato alla tecnica moderna. È uno stile urbano, perché ritrae la mutevolezza, il ritmo nervoso, le impressioni subitanee, nette ma labili, della vita cittadina. E appunto come tale rappresenta un'immensa espansione della percezione sensoriale, una nuova, acuita sensibilità, una nuova eccitabilità nervosa...”¹⁰.

L'esperienza del mondo diventa esperienza del tempo, il momento prevale sulla durata, il transitorio sulla stabilità, il colpo d'occhio fuggevole, apparentemente distratto esprime una realtà mobile, dinamica, continuamente in trasformazione. Lo sguardo del *flâneur* frantuma lo spettacolo della metropoli in frammenti, istanti soggettivi, l'occhio è usato alla maniera degli altri sensi, mobile e penetrante, la tecnologia fotografica – utilizzando le parole di McLuhan – diventa estensione della persona, produce in larga parte il distacco tra l'industrialismo puramente meccanico e l'era grafica dell'uomo elettronico¹¹. Diorami, panorami, fotografie e stereografie, poi il cinematografo daranno una struttura e costruiranno un dispositivo per questo meccanismo neuro antropologico. La macchina rende visibile infinite cose che l'occhio umano, più lento, meno preciso, non può afferrare: i movimenti della gamba di una ballerina, di un cavallo al galoppo, lo sguardo fotografico entra a far parte dell'esperienza visiva, dello spettacolo del mondo moderno, contribuisce all'artificializzazione dell'ambiente metropolitano.

Uno sguardo mediologico sull'arte impressionista, Luisa Valeriani: “Le proprietà ottiche di ripresa e stampa, l'accostamento improbabile di dettagli, il collage, il fotomontaggio, poi l'utilizzo giocoso

⁸ Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Paris, Macula, 1990; tr. it. *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, pp.62-65.

⁹ Charles Baudelaire, “Le Peintre de la vie moderne”, cit., p.288.

¹⁰ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, Beck, 1953; tr. it. *Storia sociale dell'arte, IV. Arte moderna e contemporanea*, Torino, Einaudi, 1956, p.260.

¹¹ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, New York, McGraw-Hill, 1964; tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967, pp.203-206.

della macchina da presa il ritmo del montaggio cinematografico, evidenziano le potenzialità antinaturalistiche della macchina, quindi antinarrative nel senso proprio di un utilizzo che mira innanzitutto all'azione-manipolazione-estensione di sé prima ancora che alla realizzazione di forme simboliche socializzanti»¹². L'impressionismo traduce la parzialità – “la decostruzione visuale”¹³ – della visione fotografica, i limiti e le semplificazioni della visualità piatta, l'immagine visiva sostituisce l'immagine plastica, il processo si fa analisi piuttosto che sintesi, non offre l'illusione del naturalismo, restituisce gli elementi singoli dell'oggetto piuttosto che l'immagine totale. Nel primato dell'istante, del divenire, del caso metropolitano, Arnold Hauser coglie la «coerente evoluzione del naturalismo»¹⁴ il prevalere dello stato d'animo sulla vita, la rinuncia all'esperienza e l'adattarsi alla parte di spettatore, di soggetto contemplante, in puro atteggiamento estetico. È il *I would prefer not to* dello scrivano Bartleby per Melville (1853), il sorriso artificioso, enigmatico e passivo del Wakefield di Nathaniel Hawthorne (1837)¹⁵.

Nella seconda metà dell'Ottocento, la domanda di partecipazione emotiva del pubblico spinge la pittura a confrontarsi con la fotografia, mette in rapporto diretto con il visibile, vive di un'ansia che contamina la sete di conoscenza e il voyeurismo, si nutre di smascheramento realista e perversioni dello sguardo, l'obiettivo fotografico rivela, condensa e analizza il particolare. Gli Impressionisti sono accomunati dallo stile di vita metropolitano piuttosto che da uno stile condiviso, spiega Valeriani¹⁶. Distanti dalla produzione ufficiale dei *Salon*, fanno largo consumo di immagini, proiettati “sui fori dello stereoscopio come sui lucernari dell'infinito”¹⁷. La metropoli in sé necessariamente ibrida i confini tra le arti e le forme espressive, il pittore moderno abita un mondo premediale e metropolitano che si avvia a preferire la copia all'originale, il simulacro alle cose in sé, l'immagine alla realtà. Il pittore della vita moderna evade il gusto dell'accademia, sceglie un punto di vista parziale, immerso nelle vibrazioni ottiche e fotografiche metropolitane. Visualizza la propria vita. La tecnica del pittore impressionista è un riflesso di esperienze divenute familiari all'occhio dell'abitante di una grande città¹⁸. Ancora Valeriani: “il pittore della vita moderna recepisce l'antinarratività della descrizione ed evita la narrazione. Coglie la velocità, la fuggevolezza, il dettaglio, l'attimo. Crea come la fotografia immagini analogiche e non naturalistiche che richiedono la partecipazione attiva di un sapere laterale integrativo dell'immagine. Lo spazio si frantuma, da narrativo alfabetico sequenziale visivo, diventa topologico acustico tattile”¹⁹.

La fotografia è parte dello sconvolgimento percettivo metropolitano, l'Impressionismo interpreta, esprime tale sconvolgimento. Entrambi oscillano tra lo sguardo panoramico che è l'ordinario spettacolo di una indistinta folla in movimento sulle strade metropolitane e lo sguardo ravvicinato che rivela punti di vista inediti, inquadrature e dettagli che scardinano la visione prospettica a favore delle possibilità infinite che corrispondono a lunghezze focali e angoli di ripresa altrettanto innumerevoli e indeterminati. Allo stesso tempo, scena e retroscena. Le inquadrature nei caffè di Manet, il movimento interrotto nelle istantanee di Degas, i nuovi punti di ripresa dall'alto, su ponti e vie, nei quadri di Monet e Pissarro²⁰. Rapidamente lo sguardo fotografico diventerà patrimonio

¹² Luisa Valeriani, “Attraverso lo schermo”, in *Dal romanzo alle reti*, a cura di A. Abruzzese e I. Pezzini, Torino, Testo & Immagine, 2004, pp.69-83.

¹³ In tale prospettiva è utile rimandare almeno a Geoffrey Batchen, *Burning with Desire*; Jonathan Crary, *Techniques of the Observer on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Boston, MIT Press, 1990.

¹⁴ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, cit., p.263.

¹⁵ Alberto Abruzzese, *Lo splendore della tv. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*, Genova, Costa & Nolan, 1995, pp.63-75.

¹⁶ Luisa Valeriani, “Attraverso lo schermo”, cit.

¹⁷ Charles Baudelaire, “Salon de 1859”, 1859; tr. it. “Salon del 1859”, in *Scritti sull'arte*, cit., p.220.

¹⁸ Cfr. Walter Benjamin, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1926; tr. it. *Angelus Novus. saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, p.108.

¹⁹ Luisa Valeriani, “Attraverso lo schermo”, cit., pp.81-82.

²⁰ Si veda anche Franco Speroni, *Sotto il nostro sguardo. Per una lettura mediale dell'opera d'arte*, Genova, Costa & Nolan, 1995, pp.65-66.

comune per un pubblico che assume i contorni della massa. L'occhio fotografico scardina le regole della tradizione accademica, la prospettiva naturalista viene spappolata dalla fotografia. La tela del pittore assume una nuova dimensione spaziale, immagina secondo regole non pittoriche, assume deformazioni, ineleganza realistica, banalità, trivialità, progressione cinematografica. La fotografia esonera dal rapporto analogico con il reale, libera il colore dalle griglie che riproducono i contorni delle cose.

Il legame si manifesta intensamente. New York e Parigi, Boulevard des Capucines e Broadway, Edward Anthony e Claude Monet, paradossalmente, da una parte Oliver Wendell Holmes dall'altra Ernest Chesneau. Ancora nel 1874 e proprio in riferimento al quadro *Boulevard de Capucines*, il critico d'arte ortodosso, come i tanti, è almeno disorientato.

Jules Antoine Castagnary scrive su *Le Siècle*:

M. Monet a des emportements de main qui font merveille. A la vérité, je n'ai pu trouver le point d'optique pour voir son *Boulevard de Capucines*; il m'eut fallu, je crois, traverser la rue et regarder le tableau des fenêtres de la maison d'en face²¹.

«Monet maneggia meraviglie. Ma in verità, non sono mai riuscito a trovare il punto ottico dal quale guardare il suo *Boulevard de Capucines*. Penso che avrei dovuto attraversare la strada e guardare il quadro attraverso la finestra della casa di fronte».

Nella seconda metà dell'Ottocento, la domanda di partecipazione emotiva del pubblico spinge la pittura a confrontarsi con la fotografia, mette in rapporto diretto con il visibile, vive di un'ansia che contamina la sete di conoscenza e il voyeurismo, si nutre di smascheramento realista e perversioni dello sguardo, l'obiettivo fotografico rivela, condensa e analizza il particolare. Nell'esplorare i rapporti arte fotografia, a lungo la riflessione si è attardata su un problema teorico, evitando di approfondire la realtà storica dei rapporti reciproci, gli sconfinamenti metropolitani che vedono sovrapporsi contenuti e pubblici diversi, cultura dei pochi e immaginario dei molti, consumo d'élite e pulsioni del soggetto di massa, produzione seriale e creatività individuale. L'evidenza della matrice fotografica di Courbet trova conferma nell'uso di rozzi studi naturalistici dello sconosciuto fotografo commerciale Julien Vallou de Villeneuve. Nell'esplorazione ottica dell'ambiente che usualmente rappresenta il retroscena della vita privata c'è un filo rosso che si dipana da Courbet e attraverso Manet arriva a Degas, poi a Bonnard e Vuillard. Lo sguardo si muove sui territori

²¹ Jules Antoine Castagnary, "Les impressionistes", *Le Siècle*, Parigi, 29 aprile 1874, p.3.

contaminati della conoscenza e dell'evasione, positivismo e voyeurismo assieme, le ballerine e le bagnanti di Degas sono repertorio sterminato di istantanee fotografiche, presupposti formali e iconografici alla tela, corpi iconoclasticamente rivelati, impronte fisiologiche raccontate da Muybridge. Franco Speroni, che ha dato sapiente prova di lettura mediale dell'opera d'arte, scrive: «Le ballerine come le bagnanti colte nell'intimità domestica, trasportate dalla naturalezza "classica" del *plein air* negli interni spiabili attraverso il "buco della serratura" dell'inquadratura pittorico-fotografica, sono i soggetti di sguardi episodici su frammenti di realtà. La fatica del corpo spiata nelle naturali disarticolazioni dei movimenti, pose sgraziate per rimanere in equilibrio precario nell'atto di entrare od uscire da una vasca, gesti pesanti e stanchi come l'asciugarsi o lo stirarsi, sono il ribaltamento voyeuristico e realista di una tradizione. Lo spettacolo vero, per Degas, inizia quando si abbassano le quinte o si assiste ad una prova, appunto, dal buco della serratura» (Speroni 1995: 65-66). Contingenza e voyeurismo trasformano il senso della rappresentazione, le ballerine, espressione di grazia e leggerezza, diventano corpi affaticati dall'esercizio. Il pubblico della fotografia è appostato fuori campo, la patologia del guardare si tira fuori della scena, la messa a fuoco dello sguardo isola un'inquadratura, è distrazione attenta del *flâneur*, esperienza fotografica di frammenti di spazi e tempi, causalità arbitraria, effimera. «Un pubblico dallo sguardo dettagliante sull'oggetto della sua visione. Trionfa il *genere* come gusto del pubblico, come sguardo moderno sul frammento nel tempo breve della messa a fuoco, nell'angolatura parziale. E con esso il quadro come oggetto *parziale*: dettaglio e merce» (Ib.: 66; Scharf 1968: 188). Gli otturatori degli apparecchi fotografici sono sempre più veloci, le proprietà ottiche espressive del movimento vengono studiate da Seurat, da neo e postimpressionisti, le esperienze di Muybridge e Marey anticipano quanto nel giro di pochissimi anni diventa patrimonio comune di una sterminata schiera di fotografi professionisti e di un pubblico che assume i contorni della massa. L'occhio fotografico scardina le regole della tradizione accademica, la prospettiva naturalista viene spappolata dalla fotografia, le bagnanti di Degas, ma anche le *trance de vie* di Renoir, i caffè di Manet, aprono a Cezanne, agli espressionismi, ai percorsi molteplici delle Avanguardie artistiche del primo Novecento, acquisiscono lo sguardo laterale della eterogenea gamma di obiettivi fotografici, assumono le possibilità dell'inconscio tecnologico e le rendono consapevolezza manuale, inglobano spazi laterali, tagliano gambe, braccia e teste, forzano i limiti delle cornici. La tela del pittore assume una nuova dimensione spaziale, immagina secondo regole non pittoriche, assume deformazioni, ineleganza realistica, banalità, trivialità, progressione cinematografica. La fotografia esonera dal rapporto analogico con il reale, libera il colore dalle griglie che riproducono i contorni delle cose. Come si legge nel «Paris Journal», «Rimane solo un caos indecifrabile di frammenti colorati... Ma quale richiamo per coloro che ascoltano attentamente, come risuona lontano nel futuro».

A partire dal 1877 Edouard Manet, come Degas d'altronde, dipinge scene di caffè. *La serveuse de bocks* viene dipinto tra il 1878 e il 1879, rappresenta una scena del caffè concerto Reichshoffen che è in Boulevard Rochechouart. L'occhio fotografico porta in una sorta di primo piano tre personaggi di spalle concentrati su un palcoscenico fuori campo a sinistra, casualmente, metropolitanamente, accostati tra loro nella fruizione dello spettacolo, lo chignon e i pizzi del vestito di una donna, l'immancabile cilindro dell'uomo borghese, l'operaio in tuta blu. Lo sguardo del consumatore moderno è proiettato altrove, oltre i limiti della cornice convenzionale, i margini del quadro tagliano a sinistra il braccio e il vestito di una cantante, a destra due boccali di birra, consumo di beni materiali e immateriali. Sopra tutti la cameriera, lo sguardo deliberatamente rivolto verso lo spettatore del quadro, presenza e assenza a un tempo. L'istantanea attende di assumere la vita e lo sguardo del fruitore.