

Prefazione all'edizione italiana

Prima di ogni altra cosa *Un desiderio ardente* è una riflessione sulla questione delle origini. Affronta quindi un problema che interessa ogni forma di sapere. Dopotutto, come ha evidenziato Jacques Derrida, la ricerca delle origini non è «solo un gesto metafisico tra gli altri, è l'esigenza, la richiesta metafisica più continua, quella che è stata la più costante, più profonda e più potente». ¹ In tal senso l'indagine sulle origini della fotografia potrebbe essere considerata un ulteriore esempio della perenne ricerca di origini di ogni tipo nella cultura occidentale. È parte di uno sforzo ininterrotto per cogliere l'essenza delle cose, per esperire l'essenza in se stessa. Equivale, in altre parole, alla ricerca di Dio.

L'opera di Derrida ribadisce continuamente il rischio che si corre: stabilire un'origine significa, secondo lui, porre le basi di una gerarchia che tende sempre a privilegiare il primo elemento su tutti quelli che seguono. La ricerca delle origini è un gesto non solo metafisico, pertanto, ma anche politico. Egli riconosce, però, che la questione non si può semplicemente evitare o rifuggire: è una necessità storica. Per dirla senza mezzi termini, si deve pur cominciare da qualche parte. E se fallisce il tentativo di eludere il problema delle origini, il compito diventa particolarmente impegnativo, in quanto dobbiamo chiederci non solo da dove, ma anche come iniziare.

Nel 1997, in *Un desiderio ardente*, ho fatto coincidere i racconti sulle origini divulgati dagli studiosi formalisti e da quelli postmoderni con i loro rispettivi programmi ideologici, constatando che entrambi presupponevano di conoscere l'identità fondamentale della fotografia di cui discutevano pur evitando la complessità di una simile pretesa. Nel tentativo di analizzare a fondo le ramificazioni dell'opera di Derrida e di Michel Foucault, ho suggerito un altro approccio. Il contesto romantico in cui nacque l'idea della fotografia nel tardo Settecento ha dato al mio saggio un pretesto per spostare l'attenzione da un momento originario ben definito allo sviluppo di una genesi discorsiva più diffusa e difficile da datare che ho chiamato un "desiderio di fotografare".

Ho cercato di spostare la discussione dalla nascita della fotografia, solitamente associata all'annuncio della sua invenzione a Parigi e a Londra nel gennaio del 1839, al processo prolungato e nebuloso del suo concepimento, sviluppatosi nel corso dei trenta o più anni precedenti. In sintesi, ho trasferito la questione delle origini da un punto nel tempo, un particolare pioniere o una prima fotografia – secondo il modo in cui si è affrontato questo problema nelle storie della fotografia – a quello che ho chiamato “un ambito problematico di differenze storiche variabili”.

Questo lavoro, per buona parte risultato del dibattito intellettuale degli anni ottanta del Novecento (periodo in cui il libro fu concepito come tesi di dottorato), aveva una serie di interessanti conseguenze. Sottintendeva, per esempio, che la fotografia fosse considerata più uno strumento di conoscenza che una particolare tecnologia, una conoscenza che verosimilmente si riscontra nei dipinti di cieli di John Constable o nella poesia di Samuel Taylor Coleridge così come nell'opera dei più noti inventori del medium. Il “desiderio di fotografare” divenne così un imperativo culturale non esclusivamente finalizzato alla produzione di vere e proprie fotografie. Per lo più, l'obiettivo del mio testo era mostrare come questo significativo momento storico fosse davvero un punto di svolta accompagnato da cambiamenti epocali nel modo di sentire il tempo, lo spazio e la soggettività in Europa.

10

Consideravo tali cambiamenti di importanza cruciale per l'emergere di quelle che potrebbero essere chiamate le condizioni di possibilità della fotografia. Secondo la mia tesi, le esigenze rappresentative che accompagnavano questi mutamenti spinsero gli sperimentatori a mettere insieme le componenti basilari, alcune delle quali disponibili già prima del 1839, che alla fine costituirono un'accettabile attrezzatura fotografica. Sostenni, inoltre, che tale attrezzatura andasse intesa come prodotto di una congiunzione specifica e del tutto moderna di potere-sapere-soggetto. L'ideazione della fotografia, in altre parole, andrebbe considerata come un fenomeno tanto politico quanto figurativo.

Conformemente al pensiero di Derrida, *Un desiderio ardente* dava per scontato che la ricerca delle origini della fotografia equivalesse allo sforzo di definire l'essenza del medium. Ma dovrebbe essere chiaro che il libro non fu un tentativo di rifiutare tali sforzi: il suo obiettivo era invece di prenderli in esame e così complicarli. Come ho detto altrove, siamo tutti essenzialisti, che ci piaccia o no (e mai più di quando scioccamente dichiariamo di essere anti-essenzialisti).² Usare il termine “fotografia” è fare un'affermazione del tutto essenzialista; significa separare questa entità da tutte le altre. Significa supporre che la fotografia possieda una caratteristica in grado di conferirle un'identità tutta sua, anche se questa si incrocia al tempo stesso con quella di altre disci-

pline. I buoni storici della fotografia non dovrebbero cercare di eludere questo assunto (altrimenti che razza di storici della fotografia pretendono di essere?). Dovrebbero piuttosto affrontarlo esplicitamente. Riconoscendo che la storia è per forza un'impresa tanto filosofica quanto cronologica, dovrebbero dirci che cos'è la fotografia secondo loro, senza giri di parole. E mentre lo fanno dovrebbero dichiarare i loro interessi nelle scelte che hanno fatto.

I miei interessi sono sempre stati politici. Ciononostante non tutti sono stati persuasi dall'efficacia del tipo di politica avanzata in *Un desiderio ardente*. Steve Edwards, per esempio, sembra avere in mente questo libro quando si lamenta della "pirotecnica post-strutturalista" che ha contaminato gli studi recenti sulla fotografia. Dal punto di vista di Edwards, questo tipo di studio è colpevole di «separare la rappresentazione dall'interesse sociale», di abbandonare «il terreno delle persone storiche in favore di nozioni trascendentali del Soggetto», e di preferire le «grandi idee» alle «piccole storie sociali di cattivo gusto».³ È una critica abbastanza ragionevole, anche se vorremmo mettere in guardia dalla saggezza del semplice spostarsi da un polo (le grandi idee) all'altro (le piccole storie sociali), come se il secondo non fosse altrettanto limitante del primo. Quello di cui abbiamo bisogno non sarebbe una sorta di riverbero tra di loro?

Un desiderio ardente è stato un prodotto del suo tempo, un tempo in cui le critiche postmoderne delle origini e dell'originalità erano di primaria importanza e nel quale le preoccupazioni per la possibile morte della fotografia per mano della tecnologia digitale, da poco introdotta alla fine degli anni ottanta del Novecento, erano ampiamente dibattute. Quella fase è passata. La fotografia digitale è ora la prassi, incorporata nei mezzi di comunicazione multimediali che sono l'incarnazione stessa del capitalismo globale. Come si potrebbe rendere significativa una storia delle origini della fotografia in questa specifica congiuntura? Che genere di storia dovrebbe essere? Ecco una proposta: cosa ne dite se continuiamo a prendere sul serio un'affermazione di Foucault che è centrale in *Un desiderio ardente*? «Ciò che si trova al principio storico delle cose non è l'identità inviolabile della loro origine: è il contrasto delle altre cose. È la disparità».

Tenendo presente questo ammonimento, potremmo cominciare a tracciare una storia il cui fulcro narrativo sia l'attività di riproduzione e diffusione. Le origini della fotografia d'ora in poi potrebbero essere collocate non solo nella ridefinizione romantica di spazio, tempo e soggettività, ma anche nell'avvento della modernità industriale e del suo investimento nella logica e nell'apparato della produzione di massa. Sebbene sia racconto del passato, potrebbe anche essere una storia del presente, una storia della moltiplicazione e della dispersione delle immagini fotografiche piuttosto che della creazione della fotografia o di una particolare fotografia.

Potremmo notare, per esempio, che gli esperimenti di Claude e Nicéphore Niépce erano iniziati grazie a una sovvenzione del governo francese finalizzata al miglioramento delle capacità riproduttive della litografia. In linea con questo incentivo, le prime fotografie ancora esistenti realizzate dai fratelli Niépce sono copie di incisioni impresse dalla luce (non la più nota lastra eliografica eseguita con la camera oscura attualmente conservata ad Austin presso l'Università del Texas). In modo simile, dobbiamo riconoscere che non appena fu annunciata l'invenzione del dagherrotipo, numerosi pionieri cercarono di trasformare queste fotografie in lastre incise che permettessero di stampare direttamente copie multiple delle loro immagini con inchiostro su carta (questi pionieri includevano Josef von Berres a Vienna, Alfred Donnè e Hippolyte Fizeau a Parigi e William Grove a Londra). Il desiderio di una simile possibilità era in linea con un mercato artistico che già stimava i "diritti delle incisioni" di un'immagine oltre la sua sostanza (negli anni quaranta dell'Ottocento il copyright di un dipinto valeva spesso il doppio del costo del dipinto stesso, tanto redditizio era il mercato delle riproduzioni incise).⁴ Di conseguenza i primi studi commerciali giunsero rapidamente a considerare la riproduzione dei loro dagherrotipi sotto forma di incisioni su legno o acciaio come una parte essenziale del business fotografico.⁵

12

"Facsimili" incisi su legno di disegni fotogenici erano stati pubblicati sulle riviste inglesi già nell'aprile del 1839. In quel mese *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction* pubblicò in copertina la versione incisa della stampa a contatto di un disegno fotogenico di tre rametti di felci, realizzata in color ruggine per imitare il look della fotografia originale. Queste immagini fungevano da illustrazioni per un articolo del Dr. Golding Bird intitolato *A Treatise on Photogenic Drawing* (Trattato sul disegno fotogenico). Il 27 aprile anche *The Magazine of Science* dedicò una delle sue copertine a "facsimili di disegni fotogenici" incisi su legno: due di campioni botanici e uno della stampa a contatto di un pezzo di merletto.⁶ Quest'ultima immagine, nelle sue ripetizioni fatte a macchina di motivi geometrici, era l'incarnazione stessa delle tecniche di produzione di massa, e perciò del capitalismo industriale.⁷ Questo è dunque il modo in cui la maggior parte delle persone ha incontrato per la prima volta un'immagine fotografica. Per loro la fotografia originale era prima di ogni altra cosa una riproduzione (riguardava la riproduzione).

Sembra in effetti che ci imbattiamo nella riproduzione ogni volta che cerchiamo di individuare con precisione le origini della fotografia. Del resto spesso è proprio così. *Un desiderio ardente* include un capitolo dedicato alle numerose prime fotografie che sono state ipotizzate nel corso degli anni e sottolinea il fatto che per diversi decenni molti libri sulla storia del medium hanno presentato come tale la lastra di Niépce, senza però riprodurre l'originale bensì

una versione colorata ad acquerello da Helmut Gernsheim, dipinta a memoria sulla base di una copia insoddisfacente stampata nel 1955. Molte altre pubblicazioni indicano come punto d'origine un dagherrotipo con natura morta di Louis Daguerre datato, sulla base di scarse prove, 1837. In realtà l'immagine è stata praticamente illeggibile per molti anni (e così, il punto di partenza finisce per non essere altro che un rettangolo vuoto).⁸ Quello che vediamo nei libri è invariabilmente la riproduzione di una copia stampata su gelatina d'argento eseguita o nel 1925 dallo storico Georges Pottonniée o nel 1936 da A. Dumas-Satigny per Beaumont Newhall (un'immagine di cui il Museum of Modern Art di New York detiene tuttora il copyright).

Cosa può dirci una sottolineatura della riproducibilità, qui appena segnalata, riguardo alle origini e alla persistente identità della fotografia? Parecchio, penso. Nel 1859 il critico culturale americano Oliver Wendell Holmes fu indotto a descrivere la fotografia come «il divorzio di forma e sostanza». Come conseguenza della fotografia, Holmes affermava:

La forma d'ora in poi ha divorziato dalla materia. Di fatto la materia in quanto oggetto visibile non è più granché utile, tranne come stampo sul quale la forma è modellata. Dateci alcuni negativi di una cosa che vale la pena vedere, presa da diversi punti di vista, e questo è tutto ciò che ne vogliamo. Tiratela giù o bruciatela, per favore [...]. La materia in grandi masse deve essere sempre fissa e costosa; la forma è economica e trasportabile [...]. Ogni oggetto concepibile della Natura e dell'Arte presto si libererà della sua superficie per noi [...]. La conseguenza di questa volontà sarà a breve una collezione talmente immensa di forme che bisognerà classificarle e ordinarle in grandi biblioteche, come accade attualmente per i libri.⁹

Holmes constata che la fotografia comporta la separazione dell'immagine dal suo referente, rendendo la “forma”, tra le altre cose, più economica della “materia” e pertanto più facilmente trasformabile in una merce. Le leggi in materia di diritto d'autore tengono conto proprio di questo aspetto e dichiarano che l'immagine fotografica e la fotografia fisica sono due entità separate che possono essere vendute a soggetti diversi. Possiamo ora compiere un ulteriore passo in avanti, mostrando come la fotografia sia un processo continuo di separazioni di questo tipo, prima della forma dalla materia e poi della forma dalla forma, con quest'ultima scissione – quella dell'immagine fotografica dalla fotografia – dettata soprattutto dalle esigenze consumistiche del mercato. Sebbene venga spesso associata all'avvento delle tecnologie digitali, suggerisco che questa duplice dislocazione sia sempre stata centrale nella nostra esperienza della fotografia, fin dalle sue origini.

Ecco un modo per associare l'identità della fotografia a un tipo di storia delle origini che insiste nell'essere politicamente percorribile. In questo racconto le origini della fotografia sono ben inserite nell'economia politica in cui si trova. Questa storia della fotografia vorrebbe affrontare il tema della sua subordinazione o deviazione dalle logiche e dai sistemi di valore tipici del capitalismo. Questa ricostruzione ci dice che per un posto remunerativo all'interno di quei sistemi lo scotto da pagare per la fotografia era la sua dislocazione in favore dei processi della sua riproduzione, facendo così in modo che essa perseguitasse la modernità come entità simultaneamente assente e presente. In altri termini, una volta che è stata sfruttata per la macchina della riproducibilità, la fotografia non ha potuto fare a meno di essere costantemente confrontata con la spettrale presenza del suo altro: è diventata un'entità per sempre alienata da se stessa. E si può dire lo stesso per quei soggetti che si sono sottomessi alla fotografia, vale a dire tutti. Tra tutte le sue conseguenze la fotografia ha mercificato il rapporto dell'individuo con se stesso, istituendo una modalità di rappresentazione che allo stesso tempo rassicura e aliena, salvaguarda e divide tutti coloro che vi sono assoggettati a essa. In breve, l'esperienza fotografica incarna i processi e gli effetti del capitalismo nella loro interezza.

14

La storia della riproducibilità della fotografia avvalorava dunque non solo il complesso commento di Walter Benjamin sulla riproduzione e il feticismo delle merci, ma anche l'identificazione da parte di Derrida della diffusione con una dinamica che circoscrive e dissolve in ugual misura; essa mette in scena «una cancellatura che lascia leggere ciò che sopprime», «rende possibile proprio ciò che rende impossibile».¹⁰ Per quanto riguarda la questione delle origini della fotografia, ciascun punto di partenza è indissolubilmente collegato a molti altri e così non è per niente unico. Per parafrasare Roland Barthes, la storia della fotografia diventa un discorso che «traccia un campo senza origine – o che, per lo meno, non ha altra origine che il linguaggio stesso, ovvero proprio ciò che rimette costantemente in discussione qualsiasi origine».¹¹ Questa versione delle origini della fotografia ne destabilizza l'identità anziché garantirla, facendo vacillare ogni certezza e dichiarando, ancora una volta, che “fotografia” è il nome di un problema piuttosto che di una cosa. Scrivere una storia delle origini degna di questo problema – una storia *per la fotografia* piuttosto che una storia *delle fotografie*: questa è la sfida che abbiamo di fronte.