



PAOLA PENNISI

ALLE ORIGINI DELL'ESTETICA FOTOGRAFICA: L'ARTE PER DIRITTO

The issue of photography's copyright was addressed several times in the courts and its importance is not limited to questions of historical-legal. In effect different possibilities of theoretical interpretations of the photography's nature spring from the way it was treated. It is believe necessary to illustrate the problem by displaying some of the most important processes for the conquest of this right.

1. Introduzione

Parafrasando lievemente una celebre affermazione di Wittgenstein (1953:30) potremmo dire: «la parola 'fotografia' caratterizza molti modi differenti, tra loro variamente imparentati, di usare una parola». Le fotografie che gli adolescenti condividono sui *social networks*, quelle che i padri scattano ai figli neonati, la ritrattistica di Nadar e tutte le altre manifestazioni dell'universo fotografico sono egualmente percorse da quell'"ininterrotto sovrapporsi di fibre" (Wittgenstein, 1953:47) che permette a oggetti tanto eterogenei di dichiarare antenati comuni.

Il termine 'fotografia' non evoca soltanto i ritratti della Arbus, i paesaggi di Ansel Adams e ogni altra opera che attesti la portata artistica del mezzo; evoca anche le foto segnaletiche allineate negli schedari della polizia, le fotografie che documentano i danni degli incidenti stradali per le polizze assicurative, gli orrori e le gioie immortalate nel sinistro obitorio dove giacciono le miserande spoglie di un'innocente barbaramente trucidata e nella più festosa delle atmosfere in una gita domenicale tra amici.

La scoperta che annuncio al pubblico è una delle pochissime che per i principi, i risultati, la benefica influenza sulle arti, possono essere annoverate fra le invenzioni più utili e straordinarie (Arago, 1839:20).

così Louis Daguerre presentò la sua invenzione nel 1839. Essa era uno strumento utile alle arti:



signori, riteniamo di dover anticipare il volere del Parlamento proponendovi di acquisire, in nome dello Stato, la proprietà di una scoperta tanto utile quanto inaspettata e che – è importante – nell'interesse delle arti e delle scienze, deve essere resa pubblica (Id.:22)

François Jean Dominique Arago – il deputato che propose un premio economico per l'invenzione di Daguerre – aggiunse a ciò l'interesse che la fotografia avrebbe destato nelle scienze. Daguerre era un artista, Arago un matematico, dunque non c'è da stupirsi ch'egli avesse colto quest'altro aspetto. Ma la fotografia non fu solo una grande invenzione tecnologica, essa fu una nuova categoria della conoscenza sociale; una categoria che va immaginata come una valanga che si ingrandisce man mano che procede nel suo cammino, che interessa sempre nuovi concetti ed estende sempre più quelli precedentemente coinvolti. Ben presto non fu più possibile considerare la fotografia come l'innocua ancella delle arti e delle scienze: con straordinaria rapidità essa pervase così tanti ambiti sociali da rendere inevitabile una riformulazione della sua stessa ontologia.

Non è possibile in un breve saggio ricostruire il complesso fenomeno di graduale ampliamento del concetto di fotografia avvenuto dagli esordi sino ad oggi; si tratta infatti di una complessa concatenazione di eventi eterogenei difficilmente cristallizzabile in una sintesi storica perfettamente esaustiva. È tuttavia possibile ripercorrere parte di una piccola ma importante fase di questo processo: la ricerca di un'autonomia del fotografico in ambito giuridico.

Già nel XIX secolo, quello della fotografia – con un po' di fortuna per chi vi si cimentava – poteva costituire un mercato alquanto promettente: spesso (ma non sempre) gli studi fotografici si rivelavano delle vere e proprie miniere d'oro.

I guadagni potevano essere ricavati in diversi modi: dalla vendita al dettaglio di fotografie su commissione del soggetto, a quella di immagini di personaggi noti, dalla registrazione di brevetti scientifici per nuovi procedimenti attraverso cui realizzare effetti altrimenti impossibili, alla riproduzione meccanica di opere d'arte a scopi illustrativi, etc. L'entità dei guadagni in gioco destò nei fotografi l'esigenza di essere riconosciuti giuridicamente come veri e propri *autori* d'immagini, dunque come i legittimi *proprietari* di queste ultime o, nel caso della vendita dei brevetti per nuovi procedimenti, come i legittimi *inventori* della nuova miglioria tecnologica.

In quest'ultimo caso, l'azione legale a disposizione del fotografo era quella concernente le innovazioni scientifiche; si trattava di una strada già battuta in passato



e non era necessario dimostrare che la fotografia fosse un'invenzione scientifica. Per trarre guadagni poi dalle migliorie tecnologiche apportate, era possibile registrare nuovi brevetti; dunque, in questi casi, ad essere messa in discussione era generalmente solo l'attribuzione della proprietà dell'idea.

Una delle prime discordie a questo proposito nacque attorno all'attribuzione assoluta del brevetto dell'invenzione della *scrittura con la luce* a Daguerre e Niépce. Il 7 gennaio 1839 Arago annunciò a l'*Académie des Sciences* l'invenzione di Daguerre. Dopo quest'annuncio, si scoprì che numerosi altri personaggi (alcuni più, altri meno noti) avevano già ottenuto in precedenza immagini scritte con la luce; questi *neopionieri* erano chiaramente potenziali concorrenti di Daguerre. Hippolyte Bayard – un giovane ma importante membro de l'*Académie des Beaux-Arts* di Parigi – nel maggio dello stesso anno mostrò ad Arago alcune riproduzioni positive su carta da lui ottenute, sperando di poter partecipare alla corsa agli onori per l'invenzione della fotografia. Arago, diplomaticamente, ignorò l'ingenuo tentativo e il 14 giugno Daguerre riuscì a vendere alla Francia il suo procedimento. Nonostante i successivi tentativi di Bayard di ottenere il riconoscimento per la sua invenzione, egli non acquisì che 600 franchi dal Ministero dell'Interno e il riconoscimento da parte de l'*Académie des Beaux-Arts*, con la quale – invece – Daguerre non intratteneva buoni rapporti.

William Henry Fox Talbot il 26 agosto del 1839 dichiarò di avere già precedentemente ottenuto immagini molto simili a quelle di Daguerre con un diverso procedimento e che l'unico merito di Daguerre fosse quello di aver esposto l'immagine ai vapori di mercurio rendendola più intensa rispetto a quelle da lui ottenute. Altre rivendicazioni giunsero anche dal francese Hercules Florence e dall'avvocato norvegese Hans Thøger Winther: Arago era stato abile e soprattutto veloce e, probabilmente, se la filologia della fotografia non esulasse dagli scopi di questo saggio, saremmo tenuti a soffermarci più a lungo sulla questione della paternità dell'invenzione.

Di gran lunga più interessanti, invece, risultano le dispute giuridiche legate alla proprietà delle immagini prodotte dalla *scrittura con la luce*. In questi altri casi, infatti, l'oggetto della discordia non era tanto l'attribuzione dell'immagine a un autore piuttosto che ad un altro; ciò che veniva posto in discussione era – innanzitutto – se un'immagine nata *spontaneamente dalla natura* potesse o meno essere soggetta alle leggi sul diritto d'autore. L'ambito giuridico entro cui sviluppare un discorso



legale sul diritto d'autore più prossimo alla fotografia era certamente quello legato alla produzione di immagini artistiche: se i fotografi fossero riusciti a dimostrare che la fotografia conteneva potenzialità artistiche, avrebbero potuto godere dei diritti d'autore ed impedire appropriazioni e riproduzioni indebite delle loro immagini. Ma sin da subito l'idea che una macchina potesse autonomamente produrre immagini in qualche modo artistiche incontrò le resistenze mentali, quasi le cecità cognitive, perfino dei sostenitori più entusiasti del nuovo strumento magico.

La questione allora era molto più controversa di quanto non potrebbe sembrare oggi; occorre infatti considerare che, sebbene sin da subito fu intuita l'importanza della fotografia, si rese necessario quasi un secolo intero per riconoscere al *medium* fotografico la possibilità di interpretare e rielaborare la realtà, di creare un nuovo universo di significati da porre in corrispondenza con altri universi di significati, permettere, insomma, l'estrinsecazione del genio artistico. Lo stesso Daguerre così descriveva la sua *invenzione meravigliosa*:

ce procédé consiste dans la reproduction spontanée des images de la nature reçues dans la chambre noire (Daguerre, 1839, sottotitolo dell'opera)

Può risultare illuminante, a questo proposito, un breve commento del rapporto di Arago sul dagherrotipo letto alla Camera dei Deputati nel 1839 al fine di permettere la vendita dell'invenzione da Daguerre alla Francia. Le caratteristiche del dagherrotipo su cui Arago fece leva per far andar a buon fine la vendita erano l'*exactitude* e la *promptitude*; la possibilità per chiunque di riprodurre velocemente e in maniera fedele le immagini. Il contributo maggiore che, agli occhi di Arago e a quelli dei primi ad adoperare la fotografia, l'*invenzione meravigliosa* avrebbe apportato alle arti era, essenzialmente, quello di permettere uno studio bidimensionale del soggetto tale da velocizzare enormemente gli studi prospettici su di esso.

Emblematica a tal proposito è la nota sulla fotografia che Arago chiese di scrivere a M. Paul Delaroche al fine di esplicitare il contributo che quest'ultima avrebbe apportato alle arti; parte di questa nota sarebbe poi stata letta alla Camera dei Deputati durante il rapporto sul dagherrotipo. Il pittore così scrive:



le peintre trouvera dans ce procédé un moyen prompt de faire des collections d'études qu'il ne pourrait obtenir autrement qu'avec beaucoup de temps, de peine et d'une manière bien moins parfaite, quel que fût d'ailleurs son talent (Arago, 1839:33).

L'ipotesi che l'immagine ottenuta dal dagherrotipo potesse in qualche modo essere considerata frutto del genio artistico di chi materialmente eseguiva lo scatto non era affatto vagliata da Arago: il merito era interamente della macchina. L'idea implicita e indiscussa che produceva questa cecità cognitiva era quella dell'intrinseca passività del fotografo, considerato, tutt'al più un tecnico; nessuna sensibilità particolare occorre per scattare una buona immagine, ma semplicemente una competenza tecnica neanche troppo approfondita:

le Daguerrotypage ne comporte pas une seule manipulation qui ne soit à la portée de tout le monde. Il ne suppose aucune connaissance de dessin, il n'exige aucune dextérité manuelle. En se conformant, de point en point, à certaines prescriptions très simples et très peu nombreuses, il n'est personne qui ne doive réussir aussi certainement et aussi bien que M. Daguerre lui-même (Id :36).

Quale strada avrebbe potuto percorrere il fotografo per uscire da quest'*impasse*?

Come ottenere la tutela legale della proprietà artistica per un'immagine che può essere prodotta con estrema esattezza e velocità senza richiedere una competenza artistica e tecnica particolare? Era necessario indubbiamente porre in discussione proprio le idee fondamentali con cui la fotografia fu inizialmente presentata al pubblico. Proprio i punti di forza del nuovo *medium* si configuravano al contempo come i suoi difetti maggiori: la precisione nella resa dei dettagli era comunemente tradotta nell'impossibilità di interpretare la realtà e di costruire universi di sensi; la velocità e la facilità con cui si otteneva l'immagine rendeva poi quasi impossibile considerare ogni singolo dagherrotipo il frutto del genio artistico o dell'intelletto umano; se tutti i meriti andavano attribuiti alla macchina, non c'era arte perché l'arte presuppone il contributo dell'intelletto umano.

La questione del diritto d'autore in fotografia venne affrontata diverse volte nei tribunali e la sua importanza non si limita esclusivamente alle questioni di natura storico-legale. Dal modo in cui essa venne trattata scaturiscono, infatti, diverse possibilità di interpretazioni teoriche della natura della fotografia. Si ritiene, quindi, necessario esemplificare il problema attraverso l'esposizione di alcuni dei processi più importanti per la conquista di questo diritto.



2. I processi celebri

Caso n° 1.

Alla fine del 1852, Félix Tournachon (in arte 'Nadar') stava lavorando al celebre Panthéon Nadar. Si trattava di un progetto che di certo avrebbe procurato grande fama all'artista: le caricature di circa trecento personaggi noti di allora riunite in un'unica, enorme immagine. Nonostante i guadagni che prometteva, l'opera si rivelava estremamente dispendiosa; una parte consistente degli investimenti veniva impiegata per i ritratti realisti dei personaggi, necessari per studiarne i punti deboli da ridicolizzare poi in caricatura. Un amico consigliò allora a Nadar di affidarsi, in questa fase, alla fotografia (che in quel tempo egli non praticava ancora sistematicamente). Tra gli altri, a collaborare all'impresa c'era anche il fratello di Félix Tournachon, Adrien. Nadar decise dunque di far studiare fotografia al fratello presso lo studio di Gustave Le Gray, e ne finanziò il tirocinio. I due fratelli avevano in progetto di fondare insieme una società e nel 1854 Nadar trasformò la casa della madre (situata a Parigi in 113, Rue Saint-Lazare) in uno studio. Tuttavia Adrien disattese i patti e provò ad avviare un'attività per proprio conto.

Nel marzo dello stesso anno finalmente il Panthéon Nadar, dopo due anni di ritardo, fu completato e firmato come segue:

Nadar, fiero e contento quando tutto fu finito

Grazie al Panthéon, Nadar divenne, con il suo pseudonimo, una celebrità.

Nel 1855 Adrien si trasferì in un altro studio con altri fotografi in Boulevard des Italiens, egli inserì nell'insegna il nome 'Nadar' e prese l'abitudine di firmare le sue opere con la sigla 'Nadar Jeune', spesso abbreviandola in 'Nadar Jne'. Ciò fu foriero di gran confusione, una confusione tutta a svantaggio di Félix, assai più noto e artisticamente assai più dotato. Nel 1856 addirittura Adrien approfittò della confusione per impossessarsi in maniera esclusiva della medaglia d'oro ottenuta da entrambi i fratelli per la serie di fotografie al mimo Deburau.

Félix diffidò diverse volte il fratello Adrien, chiedendogli di interrompere l'uso dello pseudonimo; ma Adrien continuò impunemente ad adoperarlo e nello stesso anno si giunse al processo.

Dal verbale del processo emergono una serie di tematiche legate alla fotografia che rivestono primaria importanza: Félix Tournachon aveva colto il problema cui



abbiamo accennato sopra ed era riuscito ad esplicitarlo in termini che, oltre a fargli vincere il processo allora, oggi possono essere letti con profitto da chi studia la storia e la filosofia della fotografia. I brani che riporteremo qui di seguito sono tratti dal discorso che Nadar tenne in tribunale per difendere la propria causa: da tali citazioni sembrano emergere a tratti ipotesi del tutto sorprendenti ed attuali del concetto stesso di “fotografia”:

la Photographie est une découverte merveilleuse une science qui occupe les intelligences les plus élevées, un art qui aiguise les esprits les plus sagaces – et dont l’application est à la portée du dernier des imbéciles (Nadar, 1856)

Questa citazione è un po’ una parafrasi della retorica adoperata da Daguerre e Arago; la fotografia è un’invenzione meravigliosa, che interessa gli intellettuali e le intelligenze più importanti ma che – al contempo – è alla portata dell’ultimo degli imbecilli. In questo diverso giro di parole però, si cela già la presa di posizione ben più importante che a breve seguirà nel documento. Questa affermazione, infatti, risulta in sé un po’ distonica, in parte contraddittoria: come può uno strumento che aguzza gli ingegni, che coinvolge le intelligenze più sagaci avere allo stesso tempo una valenza tanto democratica? Nella proposizione citata è riscontrabile un livello di analisi già più profondo di quello che possiamo evincere dalle ben più semplici e lapidarie già citate parole di Arago:

il n’est personne qui ne doive réussir aussi certainement et aussi bien que M. Daguerre lui-même (Arago, 1839:36).

E nel rispetto del principio daguerriano Nadar continua:

la théorie photographique s’apprend en une heure; les premières notions de pratique en une journée. Voilà ce qui s’apprend, [...] et ce qui fait que tout le monde, sans aucune espèce d’exception, peut aspirer du jour au lendemain à se dire photographe, sans témérité (Nadar, 1856)

Ciò che Félix Tournachon sta qui affermando è che la tecnica fotografica si apprende con facilità; ovvero che è possibile apprendere agevolmente a produrre un’immagine con la luce. Nelle proposizioni che seguono però leggeremo il *passo avanti*, la differente sfumatura che egli – grazie alla sua pratica – colse tra la produzione di



un'immagine tecnicamente gradevole attraverso il dagherrotipo e la produzione di un'opera meditata non soltanto nelle sue varianti tecniche ma anche in quelle psicologiche. La differenza, insomma, tra un'immagine *impersonale* e un'immagine *personale*. Nadar sta per togliere potere alla macchina, rendendo nuovamente al creatore ciò che un'immagine non impersonale e fredda lascia emergere; rendendo al genio i suoi meriti; Nadar sta per spiegare in tribunale quali capacità innate deve avere un fotografo per produrre un'opera che abbia un qualche *valore* artistico, un'opera che merita di essere legalmente tutelata.

Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous dire: c'est le sentiment de la lumière, c'est l'appréciation artistique des effets produits par les jours divers et combinés, c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire.

Ce qui s'apprend encore beaucoup moins, je vais vous le dire: c'est l'intelligence morale de votre sujet, c'est ce tact rapide qui vous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime. C'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux.

Ce qui ne s'apprend pas non plus, c'est la probité dans le travail, c'est, dans un genre aussi délicat que le portrait, le zèle, la recherche, le travail infatigable à la poursuite persévérante acharnée du mieux; c'est, en un mot, l'honnêteté commerciale (Nadar, 1856).

In questo brano, due livelli nella produzione delle fotografie: ad un primo livello ci si impegna solo meccanicamente, si adopera uno strumento tecnologico nel migliore dei modi per produrre risultati efficienti; ad un secondo livello, invece, si intuisce, si entra in contatto con il modello. Ma a questo secondo livello può pervenire solo chi è già dotato in partenza di una sensibilità particolare: l'intuizione, il contatto con il modello non si apprendono, si sortiscono dalla natura. Li si ha o non li si ha.

La prima dote del fotografo è dunque il 'sentimento della luce'. Si tratta di un uso consapevole della luce, della scelta di un tono piuttosto che di un altro sulla base dell'effetto che il fotografo vuole rendere, secondo la fisionomia che si desidera riprodurre. Ecco che Nadar introduce qui un concetto importante: il *sentimento*, in pieno stile romantico, diventa un elemento di distinzione tra una fotografia impersonale e la fotografia di un artista. Un altro elemento che emerge qui è poi la



possibilità del fotografo di adoperare una scelta. La scelta viene effettuata sulla base dell'effetto che si desidera ottenere sulla *fisionomia* riprodotta. Il fotografo conquista potere decisionale, scegliendo una fisionomia da riprodurre egli *personalizza* l'immagine.

Una seconda – e ancora più importante – dote innata è poi l'attitudine a cogliere e a riproporre la psicologia del soggetto ritratto. È quella che Nadar definisce l'«intelligenza morale» del fotografo ovvero la sua capacità di catturare l'*ethos* del soggetto, nel senso del «carattere» e nel senso dell'«abitudine». Davanti a un bravo fotografo, il soggetto si sente nel bell'agio delle sue abitudini e dei suoi atteggiamenti consueti. E ciò contribuisce alla naturalezza dell'immagine. Una buona foto, dunque, oltre a far emergere la personalità di chi scatta, favorisce anche la personalizzazione dell'immagine da parte del soggetto; il soggetto deve emergere nella sua essenza, il soggetto è il centro dell'immagine e il fotografo – se vogliamo – il suo *layout* (“c'est le côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux”). La terza dote innata di un buon fotografo è l'onestà commerciale. In questo senso Nadar intende dire – come specifica subito di seguito – che un fotografo che esegue un vero ritratto d'artista lo fa attraverso lunghe ore di ricerca, di zelo, di impegno.

Queste sono le caratteristiche che conferiscono valore alle fotografie: l'intervento e l'impegno di un talento che ricerca un contatto con il modello, che produce un'immagine in cui emerga la personalità del soggetto e il tocco unico del fotografo.

Félix Tournachon vinse il processo e soltanto suo figlio ebbe il privilegio di ereditare il celebre e remunerativo pseudonimo 'Nadar'. La fotografia non aveva ancora assunto lo *status* giuridico di “opera d'arte”, ma – durante il processo – Nadar aveva fatto valere con successo le sue ragioni di artista.

Caso n° 2.

A Parigi, nel 1861, Ernest Mayer e Louis Pierson, due fotografi proprietari di uno studio ben avviato nel settore dei ritratti di personaggi noti, scattarono una fotografia del Conte di Cavour, Camillo Benso. Il fortunato ritratto venne riprodotto anche dallo studio rivale Thiebault & Bethéder, contro cui Mayer e Pierson decisero di intentare una causa, chiedendo che fosse riconosciuto alla fotografia lo *status* legale di opera d'arte. Il processo fu molto controverso, ma alla fine – tra sconfitte e ricorsi – lo studio Mayer & Pierson ottenne ciò per cui si era battuto e lo studio



avversario fu costretto a pagare per riproduzione e commercializzazione indebita di un'opera d'arte:

aujourd'hui, aux yeux de la jurisprudence, comme à ceux des artistes et de l'opinion publique, la photographie est un art, la reproduction des œuvres d'un photographe est un contrefaçon (Mayer et Pierson, 1862:217).

In realtà l'annuncio ivi riportato è eccessivamente entusiastico. Anche se giuridicamente la fotografia aveva acquisito uno *status* di opera d'arte e anche se i fotografi avevano conquistato tutti i diritti legati al *copyright*, le resistenze degli artisti, dei filosofi, dei frequentatori dei *salons* erano ben lungi dall'affievolirsi. Prova ne sia il fatto che Baudelaire, nello stesso anno, formalizzò una petizione – alla quale, tra gli altri, aderirono anche i pittori Ingres, Flandrin e Troyon – per protestare contro la decisione presa dalla Corte Suprema: tutti i sottoscrittori erano contrari a qualsiasi equiparazione della fotografia all'arte. L'arte, essi obiettavano, è frutto di un duro lavoro e di un fertile ingegno, mentre la fotografia procede essenzialmente da competenze pratiche legate all'uso della nuova tecnologia. La fotografia permette un controllo limitato delle immagini e riduce il potere decisionale dell'autore.

Il provvedimento della Corte, tuttavia, non destò eguali reazioni di protesta in tutti; quello in questione fu un processo dibattuto non soltanto nei tribunali, ma anche presso i *Salons*. Altri pittori come Léon Cogniet e Eugène Delacroix, per esempio, si rifiutarono di aderire alla petizione.

Caso n° 3.

Il 26 marzo del 1871, grandissima parte dei parigini insorse contro il governo Thiers, proclamando la nascita della Comune di Parigi. Si trattava di un governo democratico-socialista che detenne il potere fino al 18 maggio dello stesso anno, dopo un periodo di scontri crudi e violenti. Il fotografo ritrattista Eugène Appert, molto conosciuto per le sue fotografie di Napoleone III, schierato contro la Comune di Parigi al fianco dei conservatori rifugiatisi a Versailles, fu l'autore di una celebre immagine intitolata *Massacre des dominicains d'Arcueil*, pubblicata in un album intitolato *Les Crimes de la Commune* nel 1872.

Uno dei precetti della Comune era la separazione di Stato e Chiesa e la diffusione di una cultura laica, non più cristiana. L'immagine di Appert era un fotomontaggio in cui venivano raccolti diversi fotogrammi raffiguranti l'uccisione di



cristiani ad opera di comunardi. Risulta particolarmente interessante il codice iconografico adoperato dal fotografo per la realizzazione di quest'opera nata – inizialmente – come un supporto propagandistico al nuovo governo repubblicano instauratosi dopo la Comune. Le vittime, oltre che essere disarmate, sono numericamente molto inferiori agli uccisori, i quali grazie ai loro fucili che sembrano quasi sparar frecce (richiamando iconograficamente il martirio di San Sebastiano), possono facilmente commettere i loro vili assassinii mantenendosi a debita distanza dai loro poveri bersagli. Per rendere più realistica l'immagine, l'autore ne ha collocato al margine i nomi delle vittime, i nomi di chi miracolosamente è scappato, i nomi degli assassini, l'indirizzo preciso in cui la scena si è presumibilmente svolta, la data e l'orario. Ecco la retorica artistica farsi una pericolosa e suadente complice della propaganda; ecco che la doppia natura dell'ontologia fotografica mostra il suo aspetto più pericoloso: il *pathos*, il vero e il falso insieme in un unico fotogramma.

Quest'immagine provocò nel governo un comportamento ambivalente: in un primo momento esso ne favorì la diffusione e tutelò legalmente l'autore. Il 24 ottobre 1871, *Le Monde Illustré* pubblicò ventiquattro disegni dei comunardi copiati dall'opera di Appert. Il fotografo intentò una causa vincendola e ottenne 50.000 franchi nonché una smentita pubblica dal giornale che gli aveva attribuito la paternità delle immagini.

Dunque, ancora una volta, era stato concesso ad un fotografo il legittimo diritto di reclamare la proprietà della sua immagine. Come per il caso Mayer e Pierson, si trattava però di un'immagine in cui sulla fotografia era stato esercitato un certo lavoro in fase post-produttiva. Il favore del governo all'immagine non fu tuttavia molto duraturo: nel 1872 si ritenne di fare un passo indietro e, in autunno, si vietò la diffusione dell'immagine, giustificando la nuova decisione con l'asserzione ch'essa potesse, per la sua crudeltà, istigare alla violenza.

Caso n° 4.

Il fotografo Napoleon Sarony aveva aperto a Broadway uno studio fotografico la cui attività principale era quella di vendere ritratti di personaggi noti, tra cui quello di Oscar Wilde. Quest'ultimo fu riprodotto in migliaia di copie dalla Burrow-Giles Lithographic Company nel 1883.

Sebbene proprio per quel ritratto il soggetto non avesse richiesto denaro per posare (il celebre scrittore riteneva che un'ampia diffusione di sue immagini potesse



soltanto renderlo più popolare), Napoléon Sarony decise di intentare causa alla compagnia. Per vincere la causa, Sarony dichiarò che dietro le sue fotografie c'era un gran lavoro artistico e intellettuale e che dunque esse dovevano essere considerate opere d'arte, almeno da un punto di vista giuridico.

La difesa invece fece leva sull'origine chimica e meccanica dell'immagine, assumendo che essa non fosse frutto dell'intelletto umano. Sarony vinse la causa ed anche il ricorso successivo intentato dalla difesa; egli ottenne l'equivalente attuale di 12.000 dollari per ogni copia posseduta dalla Burrow- Giles Lithographic Company.

3. Una critica esemplificativa: Baudelaire

I quattro casi esaminati investono aspetti differenti del nesso tra fotografia, arte e legge. Cosa si cela dietro la scelta di un tribunale di dichiarare la possibilità, per una fotografia, di essere un'opera d'arte? Per quale motivo i casi sopra elencati furono tanto dibattuti? Quali erano le resistenze ad accettare il diritto dei fotografi di equiparare le loro opere a quelle – ad esempio – dei pittori?

Una delle critiche più feroci e al contempo più famose ed emblematiche alla fotografia fu quella formulata da Baudelaire nel 1859 nel suo *Il pubblico moderno e la fotografia*. Ne basterebbe una breve analisi per contestualizzare e spiegare la portata dei cambiamenti che ognuno di questi quattro processi apportò al concetto di 'fotografia'.

Baudelaire parte dal presupposto che l'arte non debba divenire ancella del Vero percepito, che la resa esatta dei dettagli –ove la si consideri l'unico obiettivo dell'artista – sia in realtà antitetica al Bello. Tuttavia, egli constata con amarezza che la tendenza a metà del XIX secolo tra gli artisti, sia proprio quella di ricercare l'esattezza *letterale*:

Il gusto esclusivo del Vero (così nobile se limitato alle sue proprie applicazioni) reprime e soffoca il gusto del Bello (Baudelaire, 1992:219).

Di giorno in giorno l'arte perde il rispetto di se stessa, si prosterna davanti alla realtà esteriore, e il pittore diventa sempre più incline a dipingere non già quello che sogna, ma quello che vede (Id.: 222)



Questa deprecabile deriva estetica viene poi inserita da Baudelaire in un contesto sociologico in cui gli artisti, per mantenere i privilegi acquisiti immeritamente, sono costretti ad assecondare i capricci del pubblico; il quale desidera semplicemente stupirsi. L'artista forgia il gusto del pubblico, ma al contempo è costretto a mantenere le sue opere entro canoni che in qualche modo gli assicurino il successo.

Quest'ultimo è facilmente raggiungibile con la resa esatta dei dettagli, con il *Vero*:

oggi, ormai da parecchi anni, l'artista, nonostante la sua mancanza di meriti, è un vero *adolescente viziato*. Quanti onori, quanto denaro elargito a uomini senza anima e senza cultura! (Id.:214).

Se l'artista inebetisce il pubblico, a sua volta il pubblico produce su di lui lo stesso effetto. Sono due termini correlativi che agiscono l'uno sull'altro con pari efficacia. [...] Ora il nostro pubblico [...] vuole essere stupito con mezzi estranei all'arte, e i suoi artisti docili si conformano al suo gusto; vogliono colpirlo, sorprenderlo, stupirlo con stratagemmi tutt'altro che nobili, in quanto lo conoscono che è incapace di sublimarsi dinanzi alla tattica naturale dell'arte vera (Id.:219).

Nella pittura e nella scultura, il *Credo* attuale della società altolocata, soprattutto in Francia [...] è il seguente: "Credo nella natura e non credo che nella natura [...]. Credo che l'arte sia e non possa essere se non la riproduzione fedele della natura. [...]" (Id.:220).

Ma la ricerca del *Vero* si spinge troppo oltre il consentito; essa soppianta la ricerca del *Bello* inibendo le possibilità immaginative dell'uomo.

L'immaginazione svanisce in questa ossessiva ricerca di un *Vero* che non è *Verità* perché parte della verità è anche il *possibile*. Per appressarsi all'infinito occorre il vero e l'immaginazione: il vero è conoscenza, l'immaginazione è possibilità di comprensione.

Ma l'immaginazione è faticosa e l'artista, da *adolescente viziato* quale è, preferisce assicurarsi il successo e gli onori con la strada più facile: l'imitazione.

E poiché l'artista moderno non studia i classici, egli si limita ad imitare gli artisti più recenti; così l'arte ben presto diventerà una serie di richiami imitativi tra gli imitatori.

Ricapitolando, l'arte dovrebbe ricercare il *Bello* e non limitarsi al *Vero*; tuttavia, è l'amore per il *Vero* che interessa maggiormente il pubblico. Si tratta di un



amore che va però a discapito dell'immaginazione; l'amore per il Vero non è amore per la Verità, perché alla comprensione si giunge attraverso l'immaginazione:

Dove non si dovrebbe vedere che il Bello [...] il nostro pubblico non cerca che il Vero (Id.:219)

Inserendosi in un contesto del genere, la fotografia ha soltanto peggiorato i canoni dell'estetica collettiva. Offrire ad un pubblico assetato di dettagli, la possibilità di produrre immagini così precise del percepito ha esacerbato il suo fanatismo, ha pizzicato le corde della vanità: tutti vogliono rivedere la propria immagine riflessa sulla lastra fotografica e contemplarsi, contemplare l'immagine di se stessi come si contemplerebbe quella di un santo. Grazie alla sua facilità d'uso, la fotografia permette anche ai pittori meno capaci di produrre immagini a basso costo e a grande velocità, immagini che riscuotono successo a prescindere dalle doti artistiche e dalla sensibilità di chi le scatta:

un Dio vendicatore ha esaudito i voti di questa moltitudine. E Daguerre fu il suo messia. E allora la folla disse a se stessa "Giacché la fotografia ci dà tutte le garanzie desiderabili di esattezza (credono proprio questo, gli stolti!), l'arte è la fotografia". Da allora, la società immonda si riversò, come un solo Narciso, a contemplare la propria immagine volgare sulla lastra. Una frenesia, uno straordinario fanatismo si impossessò di tutti questi nuovi adoratori del sole (Id.:220-1)

Siccome l'industria fotografica era il rifugio di tutti i pittori mancati, troppo poco dotati o troppo pigri per portare a piena esecuzione i loro studi, questa infatuazione collettiva aveva non soltanto il carattere dell'accecazione e dell'imbecillità, ma anche il sapore di una vendetta. Che un così stupido complotto, in cui, come in tutti gli intrighi, si trovano insieme i malvagi e i gonzi, possa riuscire in modo perfetto, è cosa che non credo, o perlomeno non voglio crederlo; ma sono convinto che i progressi distortamente applicati della fotografia abbiano contribuito non poco, al pari del resto di ogni progresso unicamente materiale, all'impovertimento del genio artistico francese, già così raro (Ib.)

Il connubio con l'industria non può che portare alla definitiva corruzione dell'arte.

Una lenta consunzione che – come nei più temibili scenari fantascientifici – si traduce in una lenta ma radicale e definitiva eliminazione dell'impronta dell'anima umana. Non bisogna permettere all'industria di nascere e diffondersi nel campo



dell'arte perché essa, come un tumore, a breve comprometterebbe l'esistenza e il buon funzionamento di qualsiasi altra cellula artistica rimasta nell'organismo sociale.

salta all'occhio che, facendo irruzione nell'arte, l'industria ne diviene la nemica più mortale, e che la confusione delle funzioni impedisce che nessuna di esse sia correttamente attuata. Poesia e progresso sono due esseri ambiziosi che si odiano di un odio istintivo, e, allorché s'incontrano sulla stessa strada, bisogna che l'uno si sottometta all'altro. Se si consente che la fotografia supplisca l'arte in alcune delle sue funzioni, in breve essa l'avrà soppiantata o completamente corrotta, in virtù della naturale alleanza che troverà nell'idiozia della massa. Occorre dunque che essa torni al suo vero compito, che è quello di essere l'ancella delle scienze e delle arti, ma l'ancella piena di umiltà, come la stampa e la stenografia, le quali non hanno né creato né sostituito la letteratura.

se le è concesso di sconfinare nella sfera dell'impalpabile e dell'immaginario, in tutto quello che vale soltanto perché l'uomo vi infonde qualcosa della propria anima, allora siamo perduti! (Ib.)

4. Conclusioni

L'invettiva di Baudelaire ripropone emblematicamente gran parte delle questioni inerenti alle potenzialità artistiche dell'*invenzione meravigliosa* così come esse furono affrontate dal dibattito sviluppatosi nel XIX secolo principalmente in Francia e nel resto d'Europa e agli inizi del XX secolo in America. Possiamo dunque leggere i quattro casi legali sopra riportati come quattro tappe del graduale (e certamente ben più ampio di quanto riportato nel presente saggio) processo di accettazione della fotografia nell'ambito artistico.

Il discorso di Nadar, soprattutto nei brani che sono stati qui presentati, introduce l'idea che il fotografo non debba semplicemente avere competenze di tipo tecnico, giacché può esistere anche un uso creativo della luce. La luce può infatti trasmettere qualcosa che va al di là della semplice ed esatta riproposizione del soggetto e, se utilizzata da un artista d'ingegno, può essere uno strumento di trasmissione dei sentimenti e suggerire il punto di vista del fotografo sul soggetto. La macchina fotografica permette al buon artista di esprimere il suo talento.

Tenutosi nel 1856, il processo di Nadar precedette – sia chiaro – la pubblicazione dello scritto di Baudelaire, che invece prese forma solo tre anni dopo,



in seguito al salone espositivo del 1859 (com'è noto, Baudelaire per molti anni recensì i saloni). Tuttavia, il discorso che Félix Tournachon pronunciò in tribunale può in generale essere considerato come una risposta alle critiche più frequentemente mosse – come s'è detto – ai paladini delle potenzialità artistiche della fotografia.

Il discorso di Nadar, di fatto, non contraddice la dottrina baudelairiana dell'arte. Non contraddice, cioè, né la convinzione che la puntuale restituzione dei dettagli contravvenga al bello, né al pregiudizio antimimetico secondo cui ogni moda artistica tendente all'imitazione corrompe l'Arte. Nadar non nega in alcun modo che l'artista e il pubblico siano legati da un vincolo reciproco che impedisce al primo di dare libero sfogo alla sua immaginazione senza compromettere il proprio prestigio e al secondo di essere formato da artisti interessati unicamente a esprimere il proprio genio. Nadar ancora una volta non smentisce né l'idea che per giungere all'arte occorra tanto il vero quanto l'immaginato né, soprattutto, l'idea che l'imitazione sia più semplice di un'immaginazione che è comunque necessaria alla creazione di un'opera d'arte.

Anche le idee più correnti sulla fotografia – ovvero che la fotografia non fornisce tutte le garanzie di esattezza, che essa è il rifugio dei pittori mancati e che tutti, anche coloro non particolarmente dotati, grazie ad essa, possano soddisfare il pubblico – non sono poste in discussione da Nadar. Egli ammette anzi che l'artista di talento sa percepire e rappresentare la realtà in maniera diversa da un uomo comune; ma è convinto che anche il mezzo fotografico permetta il processo di interpretazione della realtà. La sua distinzione tra una foto tecnicamente riuscita e una foto artisticamente connotata viene, in pratica, a confutare le accuse di Baudelaire. Il primo tipo di fotografia è il rifugio dei pittori mancati; il secondo contrassegna invece il percorso dei veri artisti. Nadar, insomma, riesce da un lato ad aggirare – appunto grazie a questa distinzione – le critiche più diffuse; dall'altro lato, riesce a circoscrivere per la prima volta l'ambito della fotografia artistica indicandone le caratteristiche specifiche. Esse sono due: lo studio della luce e la necessità di attivare con il modello un rapporto tale da permettere una più netta manifestazione della personalità dell'artista e – al contempo- del soggetto. Su queste basi, Nadar può infine affermare che anche il lavoro del fotografo, come quello degli altri artisti, muove da dure ricerche.

Il processo Nadar non ebbe tuttavia grandissima eco: probabilmente esso non avrebbe giovato alla reputazione del personaggio. Lo stesso non si può dire del



processo Meyer e Pierson, che godette invece di una risonanza molto maggiore: non solo per la notorietà del soggetto ritratto e degli studi fotografici coinvolti; ma anche perché i termini entro cui veniva a definirsi stavolta la fotografia erano molto più espliciti e centrali. Nel caso di Nadar, la questione della fotografia non era che un'appendice di un argomento più generale. Félix Tournachon aveva altri elementi a suo favore per reclamare la proprietà esclusiva dello pseudonimo; dunque le osservazioni sulla fotografia ebbero un'importanza relativamente marginale ai fini della sentenza. Egli – oltre che fotografo – era considerato soprattutto un uomo di lettere e un caricaturista. Il secondo caso, invece, si configurò proprio come una lotta tra due studi rivali e l'ontologia fotografica ebbe un ruolo centrale nella sentenza.

L'aver dichiarato la fotografia legalmente equiparabile a un'opera d'arte non rese, *ipso facto*, tutti gli artisti concordi su questa conclusione. E ciò fu dimostrato non soltanto dalla petizione organizzata da Baudelaire contro la decisione della Corte, ma anche dal pluridecennale dibattito che la questione avrebbe poi sollevato in ambito artistico. L'accettazione del nuovo *medium* fu dunque graduale: in questa sede è però importante rilevare che il processo Meyer e Pierson fu il primo a livello mondiale in cui l'equiparazione legale della fotografia all'opera d'arte ebbe un peso decisivo ai fini della sentenza.

Il caso del ritrattista Eugène Appert, invece, lasciò emergere ancora un elemento nuovo: ogni immagine esercita un certo potere in chi ne fruisce (Freedberg, 2009). Le peculiarità delle immagini fotografiche rendevano questo mezzo più potente? O magari meno potente? Il mezzo attraverso cui un'immagine viene prodotta influisce sul potere ch'essa eserciterà sul pubblico?

L'immagine creata di proposito per il governo repubblicano sembra, solo dopo qualche anno, in grado di ripercuotersi contro lo stesso governo. Come s'è detto, il particolare codice iconografico adoperato da Appert era finalizzato a conferire all'immagine il massimo del realismo; al contempo, il richiamo alla tortura di San Sebastiano rendeva eroica la morte dei repubblicani colpiti.

Naturalmente, è innegabile che l'uso dei fotogrammi sia stato fondamentale per raggiungere l'effetto realistico dell'immagine. Tuttavia, non è implausibile che a indurre il governo stesso (ch'essa pubblicizzava) a impedirne un'ulteriore diffusione fosse stata la presa di coscienza del maggiore potere che il fotomontaggio esercitava sulle masse rispetto ad una pittura o ad altre forme di produzione delle immagini precedentemente adibite a una propaganda politica. E ciò, chiaramente, si anteponeva



ai diritti del singolo fotografo di esercitare una proprietà assoluta sulla sua produzione.

Ma ammettere che la fotografia sarebbe in grado di destare nei fruitori reazioni ed emozioni più intense implica forse la necessità di procedure di diffusione diverse e innovative rispetto al passato? E se la sublimazione artistica rende ancora più efficace il potere di un'immagine, dichiarare la portata artistica del mezzo fotografico permette egualmente di controllarne gli effetti sul pubblico? Oppure – in qualche modo – limita il potere della censura?

Si tratta di questioni ancora oggi assai dibattute.

Il quarto caso, infine, risolse invece in maniera pressoché definitiva la questione del nesso tra la possibilità di rivendicare il diritto d'autore su un'immagine e il lavoro compiuto nella fase successiva alla produzione. La fotografia del Conte Camillo Benso di Cavour e quella dei comunardi di Parigi avevano entrambe subito un'evidente manipolazione supplementare in fase di post produzione. In realtà, non esiste fotografia che, dopo lo scatto, non venga in qualche modo modificata prima della stampa. Anche in maniera inconsapevole: il fotografo opera sempre delle scelte che in qualche modo influenzeranno il lavoro finito nella fase che segue lo scatto e precede la stampa definitiva. In ogni caso, si intende qui porre l'accento sulle modificazioni volontarie che intercorrono nella *forma* dei soggetti ritratti nel fotogramma. L'immagine dei comunardi era un insieme di fotogrammi; quella di Cavour era invece stata resa più austera nella posa. Questa manipolazione, ancorché invidente a una semplice osservazione, era stata dichiarata in tribunale. In qualche modo, l'idea che l'artista avesse aggiunto al lavoro compiuto dalla macchina qualcosa che andasse oltre il semplice *clic*, sembrava garantire un supplemento di 'artisticità'.

La fotografia di Oscar Wilde, che non appariva alterata rispetto allo scatto originario, sarebbe potuta benissimo essere considerata il prodotto di quel pittore mancato tanto dispregiato da Baudelaire. Invece Sarony difese la sua immagine in quanto frutto di lavoro intellettuale e vinse la causa con un lauto compenso.

La sua vittoria schiacciante era il simbolo della definitiva liberazione – perlomeno in ambito giuridico – dei pregiudizi artistici legati alla fotografia.



Riferimenti bibliografici

- Arago, F., *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août*, Bachelier, Paris, 1839, in Valtorta, 2008:20 e ss.
- Baudelaire, C., *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino, 1992.
- Daguerre, L. J. M., *Historique et description des procédés du Daguerréotype et du Diorama*, Susse Freres Editeurs, Paris, 1839.
- Freedberg, D., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazione e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 2009.
- Girardin, D., Pirker, C., *Controverses : une histoire juridique et éthique de la photographie*, Actes Sud, Musée de l'Elysée, Lausanne, 2008.
- Nadar - Tournachon, F. (redattore e contributore), *Exposé de Motifs pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar. Jugement et Supplément au mémoire*, impr. Ve Dondey-Dupré, Parigi, 1856.
- Nadar - Tournachon, F. (redattore e contributore), *Exposé de Motifs pour la revendication de la propriété exclusive du pseudonyme Nadar*, impr. Ve Dondey-Dupré, Parigi, 1856.
- Newhall, B., *Storia della fotografia*, Lovisetti Fuà, L. (trad. a cura di), Einaudi, Torino, (edizione originale 1982, traduzione italiana 1984), 2010.
- Pierson, L., Mayer, E., *La Photographie considérée comme art et comme industrie, histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir*, Hachette, Paris, 1862.
- Roubert, P. L., *L'image sans qualities. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie*, Éditions du Patrimoine, Paris, 2006.
- Rouille, A., *La photographie: entre document et art contemporain*, Gallimard, Paris, 2005.
- Valtorta, R., *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Bruno Mondadori, Milano, 2008.
- Wittgenstein, L., *Ricerche filosofiche*, Trinchero, M. (ed. a c. di), Einaudi, Torino 1983.