

# LA PAROLA CHE FOTOGRAFA E LA FOTOGRAFIA CHE PARLA



## Presentazione.

La scelta della fotografia come argomento di presentazione nell'ambito della mia prova orale, può apparire a prima vista abbastanza inusuale. Ci è stato chiesto però di ragionare e argomentare su una tematica che rappresentasse realmente un nostro forte interesse, che ci coinvolgesse al di là dell'apprendimento tradizionale in maniera più intima e personale, che potesse segnalare il percorso di crescita intellettuale e cognitiva che abbiamo attraversato in questo quinquennio. La fotografia per me rappresenta tutto questo, e molto altro.

Se la fotografia sia un'arte, o un documento oggettivo del reale, è stato oggetto di un dibattito lungo e tormentato, tuttora aperto. Sarebbe complesso, e fuori luogo in questa sede, prendere una posizione netta: è per questo che il mio percorso tenta di toccare in maniera essenziale tutti gli aspetti che personalmente ho potuto percepire a proposito di questa tematica e contestualizzarli in maniera puntuale nell'ambito del nostro programma di studi.

Partendo dall'assunto che la fotografia non sia unicamente una tecnica, una riproduzione, un documento, ma possa essere anche una sorta di forma-mentis, il percorso inizia soffermandosi **sull'aspetto filosofico-speculativo**.

Che cos'è la fotografia da questo punto di vista? Da dove ha origine e come si rapporta con la sfera umana? Essa ha segnato un cambiamento significativo nella problematizzazione del concetto di arte. La mia analisi in questo senso prova a mettere in relazione la fotografia con due dottrine filosofiche in particolare: **la teoria della mimesi platonica** e **la teoria dell'immaginazione sartriana**, quest'ultima in riferimento al saggio sulla fotografia **"La camera chiara"**, di **Roland Barthes**.

Successivamente il percorso prosegue con uno spazio dedicato alla **"Fotografia letteraria"**. Dapprima nell'ambito della cultura greca e in quella latina, rispettivamente con **Eroda** e **Petronio**: i **"Mimiambi"** del primo e l'episodio della **"Cena di Trimalchione"**, contenuto all'interno del **"Satyricon"** del secondo, "fotografano" in maniera dettagliata aspetti della vita e del linguaggio quotidiano dell'antichità e costituiscono in questo senso documenti unici e originalissimi.

Segue, in riferimento al processo di avvicinamento dell'arte alla scienza durante il corso dell'Ottocento, **una panoramica sul verismo italiano** e l'analisi del racconto **"Rosso Malpelo"** che inaugura tale corrente letteraria.

Questa parte si chiude con un brevissimo excursus sul **Neorealismo** nell'ambito della narrativa e del cinema.

Ho scelto poi di curare **l'aspetto strettamente tecnico** della fotografia. Sulla base degli studi condotti durante il corso dell'anno scolastico nel campo dell'elettricità, e specificamente riguardo ai **condensatori**, ho approfondito il funzionamento di un dispositivo che ne rappresenta una particolare applicazione: **il flash**. In appendice si trova anche la definizione della grandezza fisica Intensità di corrente con l'ausilio matematico della derivata.

L'ultima parte del mio percorso si sofferma sul valore della **fotografia come testimonianza**.

Testimonianza storica, rappresentata da tre celebri scatti del fotografo ungherese **Robert Capa** realizzati negli anni del secondo conflitto mondiale.

Testimonianza scientifica, relativamente alle più **recenti scoperte** effettuate mediante il materiale fotografico reperito dalle sonde spaziali sul pianeta **Marte**.

## L'origine: la fotografia come modo di pensare in Platone

La fotografia è un'invenzione che ha i suoi presupposti alle origini del pensiero occidentale. Si può dire che essa addirittura nasca molto prima che, nel Cinquecento, venisse sperimentata la camera oscura: con la teoria platonica della mimesis.

### La teoria

“Mimesis” è uno dei termini più enigmatici che possiamo trovare nel vocabolario filosofico di Platone. Nella Repubblica, il filosofo lo impiega in primo luogo come classificazione stilistica intesa a definire la composizione drammatica in contrasto con quella descrittiva. La parola viene introdotta quando, nel terzo libro, Platone passa dal genere di racconto narrato dal poeta al problema della sua “tecnica di comunicazione verbale”.

Platone incomincia asserendo che in ogni tecnica di comunicazione verbale c'è una differenza fondamentale tra il metodo descrittivo e quello drammatico. Omero è il prototipo di entrambi. I suoi poemi si articolano nei discorsi che i personaggi si scambiano a mò di attori e nelle parti narrative intermedie, dette a mò di prima persona. I primi sono esempi di mimesis, di imitazione o impersonazione drammatica, le seconde sono un caso di semplice ripetizione, o come diremo noi, di narrazione diretta in prima persona. Fin qui dunque, il termine mimesis è stato utilmente e piuttosto esattamente impiegato per definire un metodo di composizione. Ma in questa parte dell'argomentazione si insinua una affermazione addai curiosa: “ Quando il poeta riferisce un discorso in persona di un altro, rende il suo mezzo verbale somigliante all'interlocutore.” e poi in seguito: “ Ogni poeta che si rende somigliante ad un altro nella voce o nel gesto, lo imita.” Si delinea così già il primo problema relativo alla mimesis, così come la parola viene usata da Platone. Perché egli la impegna sia per descrivere un atto compositivo, che costituisce un momento di creazione, sia la recitazione da parte di un attore, che è un semplice portavoce o un dicitore? Non sappiamo se si tratti di un uso ago ed equivoco del vocabolo, oppure se Platone riproduca fedelmente una situazione culturale molto lontana dalla nostra.

Nel seguito della sua argomentazione, Platone improvvisamente passa dai poeti ed interpreti a considerare i giovani guardiani del suo Stato, ed applica al loro caso la situazione mimetica.

Essi devono essere mimetici? Lontani dai problemi dello stile e del metodo artistico questi giovani sono coloro che, attraverso, un'educazione che li addestra ad “imitare” modelli preesistenti devono diventare “artefici di libertà”. Quindi mimesis diviene ora un termine applicato alla situazione di un allievo, che assimila le lezioni e le ripete, e perciò “imita” ciò che gli si ordina di imparare. Chiaramente, perciò, il contesto del ragionamento si è spostato dalla questione artistica a quella educativa. Ciò non fa che complicare ancora di più il mistero dell'ambivalenza della mimesis; ma volendo analizzare in maniera completa il terzo libro l'ambivalenza non si conclude qui. Infatti, così come è introdotta, la parola viene impiegata per definire un solo *eidos* o specie di composizione, quella drammatica alla quale venivano contrapposti sia lo stile “semplice” della narrazione diretta, sia lo stile “misto” che impiega tutt'e due insieme. Ma prima della fine, Adimanto può, senza obiezioni da parte di Socrate, parlare di quella “imitazione di un modello virtuoso che è semplice”. Dobbiamo quindi dedurre che da questo momento in poi, “imitazione” sia un termine applicabile anche a tipi non drammatici di poesia.

Questo è precisamente il significato attribuito alla parola a mano a mano che si sviluppa l'argomentazione del decimo libro: è vero che la poesia da mettere al bando viene dapprima definita come “poesia in quanto mimetica”, ma poi questa definizione sembra venire abbandonata. Platone, come egli stesso afferma, ha deciso di trascendere la critica del terzo libro: ora entra in gioco non più solamente la figura del drammaturgo, ma anche quella di omero come quella di Esiodo. Il

motivo di questa estensione del concetto di mimesis può essere reperito mediante la conoscenza completa ed esauriente di cosa rappresenti realmente la mimesis. E' necessario in questo senso accettare la dottrina platonica esposta nei libri successivi, secondo la quale la conoscenza assoluta, è conoscenza delle Forme e di esse soltanto, e la scienza applicata, o perizia tecnica, dipende dal ricalco delle Forme nelle opere dell'uomo. Il pittore e il poeta non raggiungono né l'uno né l'altro risultato. La poesia, più che non-funzionale, è anti-funzionale. Essa manca totalmente della conoscenza perfetta che un artigiano, per esempio, può applicare al suo mestiere, e ancor meno è in grado di impiegare le precise finalità e direttive che guidano l'esperto educatore nella sua opera di ammaestramento dell'intelletto. Giacché questo ammaestramento dipende dalla perizia nel calcolo e nella misurazione; le illusioni dell'esperienza sensoriale sono corrette criticamente dal controllo della ragione. La poesia invece, indulge ad un illusionismo costante, alla confusione e all'irrazionalità. Questo è in ultima analisi la mimesis, un gioco d'ombre, di fantasmi, come le immagine viste nell'oscurità sulla parete della caverna, nel celebre mito.

Così ora essa è l'atto totale della rappresentazione poetica, e non più semplicemente lo stile drammatico.

Il termine poi, è stato anche applicato al richiamo che il contenuto dell'enunciazione poetica esercita sulla nostra coscienza: designa l'attiva identificazione personale, grazie alla quale l'uditorio partecipa alla recitazione. Non descrive più l'imperfetta visione dell'artista, quale che essa sia, bensì l'immedesimarsi dell'uditorio con questa visione.

Le descrizioni platoniche in questo contesto arieggiano la psicologia di massa. Non hanno molto da spartire con la disposizione psicologica e l'atteggiamento di chi oggi va a teatro, e ancor meno con il tipo di attenzione che un allievo presta alla sua lezione. Qui dobbiamo in effetti rilevare nei Greci un curioso tratto di emotività che è estraneo alla nostra esperienza; tutto rientra nel più vasto enigma che rimane tutt'ora insoluto.

Ma, al di là di queste incomprensioni successive, ciò che riesce più difficile da capire, se si tiene conto dei valori e della sensibilità di noi moderni, è la rappresentazione platonica della mimesis quando il filosofo la applica al contenuto stesso della comunicazione poetica, all'intimo spirito dell'esperienza tradotta in poesia. Perché ma Platone pretende dal poeta che "sappia", nello stesso senso in cui un falegname conosce le regole per fabbricare un letto? Ciò significa certo deprimere il livello della creazione poetica sottoponendolo a criteri poco validi o quanto meno inadeguati o non rilevanti. Il poeta deve forse essere un esperto dell'argomento che canta? Questo presupposto non ha senso, ma è esattamente il presupposto che Platone abbraccia senza esitazione nel libro decimo e che ci permette realmente di comprendere la sua critica. Allo stesso modo in cui, nella "Repubblica", la teoria educativa ha una funzione centrale, la poesia ha una funzione fondamentale nella teoria educativa. A quanto pare, questa era la posizione che occupava nella società contemporanea, e non per i suoi effetti sull'ispirazione e sull'immaginazione, ma perché rappresentava un vero patrimonio di conoscenza utili, una specie di enciclopedia di etica, politica, storia e tecnologia, che il cittadino efficiente doveva assimilare come nucleo del proprio bagaglio educativo. La poesia non rappresentava ciò che noi chiamiamo con questo nome, bensì un sussidio dottrinale che oggi troverebbe il suo posto in uno scaffale di manuali e opere di consultazione. Dunque una concezione della poesia e del poeta del tutto estranea al nostro modo di pensare. Per noi il poeta è un artista e le sue creazioni opera d'arte. Invece Platone insiste a considerare i poeti come se fosse loro compito produrre delle enciclopedie in versi.

Questa concezione ci sconcerta, ma una volta accettata, mette in luce l'appiglio logico che serviva a Platone per applicare alla poesia la sua critica filosofica, consistente nel metterla in rapporto con la teoria delle Forme. Questa teoria ha carattere epistemologico; essa tenta di definire la natura di quella conoscenza che noi chiameremo universale, esatta e definitiva. La scienza applicata non è estranea a questo tipo di conoscenza. Al contrario la applica usando le Forme uniche ed esatte come modelli ricalcati negli oggetti materiali esistenti. I letti nella loro pluralità sono le copie della unica

Forma del letto, fatta dal falegname. Ma il poeta si limita nella sua poesia a parlare del letto senza saperne nulla e senza provare a fabbricarlo.

E' dunque questo il senso più profondo e preciso in cui dobbiamo intendere la critica di Platone al principio dell'imitazione.

## **Mimesis e Fotografia**

La teoria platonica della mimesis descrive l'arte come riproduzione della realtà nella sua verità ottica, come immagine fenomenica: alla rappresentazione viene riconosciuto uno statuto fenomenico. In questo senso la fotografia, trascendendo le cinquecentesche origini della camera oscura, sarebbe da intendersi non tanto come una tecnica artistica, bensì come un modo di pensare. Essa incarna "l'ideologia dell'istantanea" in cui è dominante un pensiero che è stato formulato per la prima volta da Platone e che riconosce uno statuto fenomenico proprio alla rappresentazione figurativa : per Platone le immagini dell'arte sono ancora più lontane dall'essere di quanto non lo sia il mondo fenomenico naturale: esse sono "copia di copia".

In tal modo la teoria platonica sancisce l'abbandono di un tipo di rappresentazione concettuale, quello dell'arte egizia che, ritenendo magicamente vi fosse una coincidenza fra l'essere e l'apparire, mirava ad una "sistemazione logica dell'immagine": l'artista egizio non aspira ad una somiglianza esteriore, ma ad una verosimiglianza logica" che ha la funzione di ordinare le cose rappresentate "in modo da meglio rispondere alla conoscenza del soggetto rappresentato"; ed è questo rapporto magico tra l'immagine e il suo contenuto a dare alla figurazione egizia una connotazione antinaturalistica. A partire dal V secolo, in Grecia, grazie all'affermarsi della teoria della mimesis platonica, l'imitazione della natura subisce un radicale mutamento : L'artista mira a riportare il più possibile ciò che l'occhio vede in un determinato momento da un determinato punto di osservazione.

La fotografia, è il prodotto di questo illusionismo, per cui è sostenibile che se si fosse continuato a rappresentare la natura in modo concettuale, la fotografia non sarebbe stata in alcun modo possibile.

## **Fotografia e Noema: Sartre e “La camera chiara”**

La filosofia esistenzialista guarda con un certo interesse alla Fotografia. Lasciando evidentemente da parte gli aspetti tecnici e quelli applicativi, essa si sofferma sul “mistero” della fotografia: il rapporto che essa ha con la coscienza umana, con l'essere, con l'intimo.

### **“La camera chiara”, una nota sulla fotografia.**

“La camera chiara”, di Roland Barthes, è un testo assolutamente affascinante per chiunque si interessi di fotografia. Parimenti potremo considerarlo un saggio piuttosto ambizioso: è già dalle prime righe che si palesa quello che l'autore stesso definisce un “desiderio ontologico” nei confronti della fotografia, ovvero la sua volontà di comprendere a fondo cos'è la fotografia “in sé”, attraverso quale caratteristica essenziale essa si distingue dalla comunità delle immagini.

L'indagine assume le fattezze di un percorso nettamente esistenziale che parte da una scoperta fondamentale: ciò che la fotografia riproduce all'infinito ha avuto luogo soltanto una volta: essa ripete meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente. Nella fotografia infatti, l'accadimento non trascende mai verso un'altra cosa: essa riconduce sempre il corpus di cui ho bisogno al corpo che io sto vedendo; è il Particolare assoluto, la Contingenza suprema, spenta e

come ottusa (la tale foto, e non la Foto), in breve, la Tyche, l'Occasione, l'Incontro, il Reale, nella sua espressione infaticabile. Una foto non può essere filosoficamente detta, essa è interamente gravata dalla contingenza di cui è l'involucro trasparente e leggero.

La tale foto, in effetti, non si distingue mai dal suo referente, ovvero ciò che essa rappresenta, o per lo meno non se ne distingue subito o per tutti: ciò che invece fa qualsiasi altra immagine, ingombra com'è, sin dal primo momento e per sua stessa condizione, dalla maniera in cui l'oggetto è simulato.

Questa fatalità (senza qualcosa o qualcuno, non vi è foto alcuna) trascina la Fotografia nell'imminente disordine degli oggetti, di tutti gli oggetti del mondo. In poche parole, il referente aderisce. E questa singolare aderenza fa sì che vi sia un'enorme difficoltà a mettere a fuoco la Fotografia.

Barthes in primo luogo osserva che una foto può essere l'oggetto di tre pratiche, o tre emozioni, o tre intenzioni: fare, subire e guardare. L'*Operator* è il fotografo. Lo *Spectator* siamo tutti noi che compulsiamo, nei giornali, nei libri, negli album, negli archivi, nelle collezioni di fotografie. E colui o ciò che è fotografato, è il referente, una sorta di piccolo simulacro, che l'autore chiama *Spectrum* della fotografia.

L'autore vuole provare, nella sua indagine, ad andare al di là di qualunque speculazione tecnica, storica e sociologica. Dichiarò infatti, senza mezzi termini: *“davanti a certe foto, volevo essere selvaggio, senza cultura”*.

Vuole provare, in quanto *Spectator*, ad interessarsi alla Fotografia solo per “sentimento”. Vuole approfondirla non come un problema, come un tema, ma come una ferita. Egli constatò che *“certune (foto) provocavano in me gioie sottili, come se rinviassero ad un centro sottaciuto, a un bene erotico o straziante, nascosto dentro di me”*. Dunque la guida del percorso ontologico di Barthes diventa proprio quest'attrattiva che alcune foto suscitano in lui. Ma come definire tale sensazione? Egli la definisce “animazione”.

*“Tutt'a un tratto la foto mi avviene; essa mi anima, ed io la animo. In sé la foto non è affatto animata (io non credo alle foto “vive”), però essa mi anima.”*

A questo punto, finalmente lo scrittore arriva ad esporre anche attraverso alcuni esempi, la parte più importante ed originale della sua ricerca: la teoria dello “studium” e del “punctum”. Come esporla meglio, se non citando direttamente Barthes?

*“Ciò che io provo per queste fotografie procede da un affetto medio, quasi da un addestramento. Io non riesco a trovare, in francese, una parola che semplicemente esprimesse quella specie di interesse umano; ma in latino, credo, questa parola esiste: è “studium”, che non significa, perlomeno come prima accezione “lo studio”, bensì l'applicazione ad una cosa, il gusto per qualcuno, una sorte d'interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità. E' attraverso lo studium che io m'interesso a molte fotografie, sia che le recepisca come testimonianze politiche, sia che le gusti come buoni quadri storici; infatti è culturalmente che io partecipo alle figure, alle espressioni, ai gesti, allo scenario, alle azioni.*

*Il secondo elemento viene ad infrangere lo “studium”. Questa volta non sono io che vado in cerca di lui, ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge. In latino, per designare questa ferita, questa puntura, questo segno provocato da uno strumento aguzzo, esiste una parola; tale parola farebbe ancora meglio al caso mio in quanto essa rinvia all'idea di punteggiatura e in quanto le foto di cui parlo sono in effetti come punteggiate, talora addirittura maculate, di questi punti sensibili; quei segni, quelle ferite, sono effettivamente dei punti. Chiamerò quindi questo secondo elemento che viene a disturbare lo “studium”, “punctum”; infatti “punctum” è anche:*

*puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio. Il “punctum” di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge, mi ferisce, mi ghermisce.”*

Dunque riconoscere lo “studium” significa fatalmente coincidere con le intenzioni del fotografo, entrare in armonia con esse, approvarle, disapprovarle, ma sempre capirle, discuterle dentro di me, poiché la cultura (da cui deriva lo “studium”) è un contratto stipulato tra i creatori ed i consumatori. E’ un po’ come se io dovessi leggere nella Fotografia i miti del fotografo, fraternizzando con loro, senza crederci completamente.

Che cos’è invece il “punctum”? E’ il particolare che mi attrae nello spazio quasi sempre statico della Fotografia. La sua sola presenza modifica la mia lettura: quella che guardo quando individuo il “punctum” è una nuova foto, contrassegnata ai miei occhi da un valore superiore.

Vi è anche un paradosso nel “punctum”: pur restando sempre un “particolare” esso tende a riempire l’intera fotografia.

*“ Duane Michals ha fotografato Andy Wharol: ritratto provocante, dal momento che Wharol si nasconde il volto con entrambe le mani. Io non ho nessuna voglia di commentare intellettualmente qual giocare a nascondino (è fare dello “studium”); per me infatti, Andy Wharol non nasconde un bel niente; mi dà a leggere le sue mani apertamente; e il punctum non è il gesto, ma la materia un po’ ripugnante di quelle unghie a spatola, insieme tenere e annerite.”*

Lo “studium” è in definitiva sempre codificato, mentre il “punctum non lo è mai. Ciò che io posso definire, non può realmente pungermi.

Niente di strano quindi che talora, l’effetto del “punctum” si manifesti solo in un secondo tempo, quando essendo ormai la foto lontana dai miei occhi, penso nuovamente ad essa. Succede che io possa conoscere meglio una fotografia di cui ho memoria che non una foto che sto vedendo, quasi che la visione diretta orientasse il linguaggio su una flasa pista, impegnandolo in uno sforzo di descrizione che non coglierà mai il punto dell’effetto, il “punctum”. In fondo, ci dice Barthes, per vedere bene una fotografia è meglio alzare la testa e chiudere gli occhi. La soggettività assoluta si raggiunge solo in uno stato, in un sforzo di silenzio.

E’ dunque il “punctum”, il tanto cercato eidos della fotografia.

A questo punto la mente tende subito a riferire questo discorso altrove. Rimanda, con un’evidenza quasi sconvolgente, ad un’altra teoria: quella dell’immaginazione di Sartre. E quello che la mente suppone, è poi pienamente confermato: nelle prime pagine de “La camera chiara” è palesato che si tratti di un vero e proprio omaggio a Sartre.

Di citazioni sartiane ve ne è una sola in tutto il testo, accompagnata da alcuni riferimenti, ma è chiaro che ogni parola di Barthes abbia origine da Sartre e dalle sue intuizioni.

### **Sartre e la teoria dell’immaginazione**

Gli studi sull’immaginazione e sull’immaginario, elaborati da Sartre alla fine degli anni trenta, costituiscono il primo momento di riflessione teorica nell’opera di questo filosofo. Un interesse così pronunciato in quel periodo per la teoria dell’immagine risulta tutt’altro che ingiustificato o sprovvisto di motivazioni: s’inserisce, infatti, nel processo di acquisizione, nonché di rielaborazione delle fenomenologia husserliana (il termine noema presente nel titolo di questo capitolo fa proprio parte del vocabolario filosofico di Husserl, e si riferisce al contenuto di ogni atto di coscienza).

Nel tentativo di dare un nuovo statuto all'immagine e all'immaginario, Sartre enuclea dei principi estetici che non solo saranno presenti e operativi in tutta la sua opera critica ma, pur subendo profonde rielaborazioni e modifiche, gli permetteranno di superare i limiti sorti con la teorizzazione delle letterature impegnate.

Nell' "Imagination", Sartre si applica a confutare, con notevole acutezza e indubbia parzialità, le principali teorie dell'immagine enucleate da Cartesio a Bergson.

Queste a suo vedere, sono tutte fondate su un particolare errore: l'illusione d'immanenza. Questo svante atteggiamento teoretico consiste nel concepire l'immagine come un oggetto, ossia un possibile ed eventuale contenuto della coscienza.

Sartre al contrario, facendo propria la teoria husserliana dell'intenzionalità, afferma con decisione che l'immagine non è una cosa, bensì un atto di coscienza. L'immagine dunque non si offre con la consistenza di un dato reale, ma si risolve in un processo intenzionale: è un rapporto i cui poli sono la coscienza e l'oggetto verso cui essa si trascende.

Quella che egli descrive è una condizione di scissione della coscienza, nella quale si sente un eco del dualismo tra essere e pensiero.

La coscienza, quindi, da un lato è proiezione di sé nel mondo, è coscienza di qualcosa, quindi è un essere-nel-mondo.

Dunque possiamo affermare che l'immaginazione non è altro che negazione della realtà visibile, negazione di questo mondo e tensione verso un altro mondo.

Il tutto ovviamente può essere visto come un incantesimo destinato a far apparire l'oggetto desiderato, pensato in modo da poterne prendere possesso.

A questi ordini della coscienza, il nulla viene immerso nel mondo.

La capacità di nullificare che possiede la coscienza fonda la sua libertà assoluta, poiché essa può sempre trascendere il suo essere-nel-mondo.

Da un lato le cose, dall'altro la negazione delle cose: questo è l'essere ed insieme il nulla entro cui circola l'esistenza. Quindi, da un lato c'è un'esistenza gettata nel mondo, ed è quello che Sartre chiama l'essere-in-sé, ovvero l'essere cosa fra le cose. Dall'altro, c'è quello a cui dà il nome di l'essere-per-sé cioè il distacco dalla realtà, la nullificazione della realtà e della coscienza stessa.

Che cos'è dunque l'immagine per Sartre?

L'immagine non è altro che una forma della coscienza. Se non c'è immaginazione senza coscienza, non può esserci coscienza senza immagini. Quindi immagine e coscienza in Sartre rivelano il loro inestricabile co-appartenersi.

Come dicevamo poc'anzi l'immagine viene paragonata ad un incantesimo destinato a far apparire l'oggetto pensato, la cosa desiderata in modo che se ne possa prendere possesso. Ecco dunque perché è coscienza trascendentale. Ovviamente la coscienza per poter immaginare dice Sartre, deve allontanarsi dalla realtà; deve cioè isolare la realtà, la deve annichilire. Quindi la realtà si pone alla coscienza immaginativa come dato assente, come un "tutto pieno opaco".

A questo punto sorge spontaneo chiedersi: l'immagine è un mondo negato? L'immagine non consiste nel negare tutto il mondo, ma nel negarlo solo in parte, cioè nella parte che permette di porre l'assenza o l'inesistenza di un oggetto che poi successivamente verrà reso presente in immagine, in coscienza.

Per intenderci Sartre fa l'esempio dell'unicorno. Ora, affinché l'unicorno sorga come irreali, è necessario che il mondo sia percepito come mondo-in-cui-l'unicorno-non-c'è. Ovviamente questo non è l'unico modo della coscienza di superare il reale; tale superamento può anche avvenire ad esempio per opera dell'affettività.



Esempio tipico è quello dell'apparizione di una persona a noi cara scomparsa; ciò avviene ad opera di una motivazione affettiva che ci permette di apprendere una mancanza di questa persona nel reale. Questo per dire che la coscienza può immaginare solo se sia-nel-mondo e sia libera di realizzare la propria libertà immaginativa: infatti, l'uomo produce immagini perché è un essere-libero.

L'uomo in quanto essere razionale, tende a trovare una spiegazione ad ogni manifestazione sia immanente che trascendente, ma quando tende a razionalizzare il trascendente, è volto al fallimento. Questo accade perché l'uomo vuole comprendere il nulla, la morte.

L'immaginario, tornando a noi, non appartiene al mondo dei segni: le immagini non sono assimilabili alla prosa quale era stata tematizzata da Sartre in "Qu'est-ce que là littérature?" Se il segno rimanda a qualcosa di esterno a sé, l'immagine trascina la realtà nel nulla.

La fotografia per Sartre risponde perfettamente a questa dottrina. La chiave interpretativa sta proprio in quel "punctum" di cui abbiamo parlato in precedenza, che in un certo senso funge da medium tra la coscienza e la realtà.

*"Le fotografie del giornale possono benissimo non dirmi niente, vale a dire, posso guardarle senza fare posizioni di esistenza. Allora le persone di cui guardo la fotografia sono bensì raggiunte attraverso di essa, ma senza posizione esistenziale [...] Posson d'altra parte, esserci casi in cui la fotografia mi lascia in uno stato d'indifferenza che non effettua nemmeno la "messa in immagine". La fotografia è vagamente costituita in oggetto e i personaggi che vi figurano sono bensì costituiti in personaggi, ma soltanto a causa della loro somiglianza con esseri umani, senza intenzionalità particolare. Fluttuano fra la riva della percezione, quella del segno e quella dell'immagine, senza mai approdare ad alcuna."*

E' il principio di "avventura" che mi permette di fare esistere la Fotografia. La tal foto mi "avviene", la tal'altra no. Ovvero, il fatto che una fotografia esista, non significa che necessariamente essa esista "per me". E il fatto che esista "per me" non implica necessariamente che essa ritragga qualcosa che mi appartiene in modo diretto, ma sempre e comunque qualcosa che mi appartiene nel profondo. Ad esempio: Io posso restare indifferente davanti ad una foto che ritrae mia madre, mentre posso provare una forte commozione di fronte ad una foto che ritrae persone assolutamente sconosciute, ma accorgendomi che una di esse indossa un girocollo che mia madre portava quando io ero bambina e al quale ero particolarmente legata. Quella foto esiste per me perché rimanda ad una mia emozione, ad un mio personalissimo sentimento, che di certo il fotografo non poteva avere in mente al momento dello scatto. Essa mi avviene.

Per quanto concerne l'arte in generale, invece, per Sartre essa è un irreale. Così il filosofo francese si esprime in "Immagine e coscienza".

Il più delle volte siamo portati a pensare che l'artista quando ha in mente un'immagine, è come se effettuasse un'operazione inversa ovvero, porta l'immaginario al reale. Questo è errato in quanto il soggetto estetico *non esiste*: di un quadro sono reali "i risultati delle pennellate, la preparazione della tela, la sua grana, la vernice passata sui colori: tutte cose che non costituiscono affatto oggetto di valutazione estetica". La bellezza, giacché implica un annichilimento della realtà, è possibile percepirla solo nel nostro immaginario.

Egli riporta l'esempio di un ritratto di Carlo VIII.

Riconducendoci alla teoria sull'immaginazione, Sartre ci fa intendere che fino a quando ci soffermeremo sulla tela, sul reale Carlo VIII non apparirà. Egli apparirà solo quando la coscienza attraverso un annichilimento della realtà, si darà ad essa come immaginativa.

### **La parola che fotografa: esempi di fotografia letteraria**

Coloro che hanno studiato a fondo la questione relativa all'origine della fotografia, ne hanno rinvenuto un punto fondamentale nello stretto legame che si instaura tra arte e scienza nel corso del Rinascimento. La fotografia sarebbe in questo senso il frutto di un percorso di evoluzione dell'arte verso il naturalismo: quest'ultima si concentra nel desiderio di raggiungere la più assoluta esattezza e verosimiglianza al modello naturale nella rappresentazione che ne dà, conformando con ciò i propri ideali estetici a quelli della scienza. La preoccupazione maggiore dell'arte e della scienza nell'Ottocento è la conoscenza dei fenomeni, la loro registrazione oggettiva, e l'invenzione della fotografia deriva e risponde perfettamente a questa esigenza laddove nasce e si pone come nuovo mezzo di visualizzazione e di riproduzione dei fenomeni.

Essa incarna così perfettamente la visione della realtà ottocentesca che si impone non solo a livello delle arti visive, ma si esprime concretamente anche in forme letterarie. Per quanto riguarda lo specifico ambito della letteratura italiana, la corrente verista è da collocarsi senza alcun dubbio in questo quadro.

Tuttavia, se è vero che, come abbiamo detto all'inizio, esiste un pensiero fotografico che ha origine con Platone, il Verismo italiano e il Naturalismo francese non possono essere i primi esempi letterari di realismo (in senso lato).

La mia indagine a proposito della parola che fotografa ha individuato in Eroda e Petronio due autori ai quali, per determinate caratteristiche è possibile attribuire, se non una perfetta adesione, almeno un avvicinamento a questo indirizzo letterario.

#### **Eroda e I Mimiambi**

Fino al 1891 Eroda (il nome è attestato anche nelle forme Erode ed Eronda) era noto agli studiosi solo per qualche esiguo frammento tramandato da Stobeo, che ne parla come autore di "Mimiambi", cioè di mimi scritti in giambi: in quell'anno F.G.Kenyon pubblicò un papiro egiziano contenente otto componimenti (i primi sette interi e l'ottavo frammentario) di questo poeta. L'avvenimento venne salutato entusiasticamente dalla cultura europea, sia per l'eccezionalità di un ritrovamento così esteso, sia perché le tendenze letterarie allora dominanti (era in piena fioritura la stagione del Naturalismo francese e del verismo italiano) parevano singolarmente rispecchiarsi nelle forme e nei contenuti dell'opera di Eroda, caratterizzata almeno in apparenza da un vivace realismo nella descrizione dei personaggi e delle situazioni, nonché dai toni colloquiali della lingua adoperata.

Il linguaggio è ionico e gli argomenti di vita quotidiana, articolati da brevi dialoghi senza intreccio in cui parlano personaggi delle classi sociali più umili. Probabilmente erano destinati alla lettura e non alla rappresentazione. Dai mimiambi emerge il ritratto di un piccolo mondo plebeo, osservato con minuzia e freddezza nella sua meschinità. Riboccano le espressioni dialettali e volgari, tuttavia Eroda non è un "artista popolare" che trae la sua materia dall'"osservazione diretta". Nonostante la sua arte appaia disadorna e realistica, essa nasce da un'ispirazione puramente letteraria ed ha perciò carattere colto e "riflesso".

In realtà la scelta stessa del metro (il coliambo ipponatteo) per un genere che aveva fino ad allora conosciuto l'impiego della prosa (vedi Sofrone) o dell'esametro (vedi Teocrito) comporta quasi inevitabilmente anche un recupero dell'antica lirica giambica in termini di linguaggio e di stile e rivela, dunque, il carattere letterario dei componimenti di Eroda, in cui dunque il realismo è da leggersi in chiave sostanzialmente differente da quello che intenderemo oggi.

Il realismo di Eroda (riconducibile a quello già presente nel V aC nelle commedie di Epicarmo e nei mimi di Sofrone) è, come nel suo modello dichiarato, Ipponatte, e in quello più vicino, il mimo teocriteo, un'operazione letteraria e stilizzata. Tipicamente ellenistica risulta l'accentuazione parodica della dismisura tra letterarietà del metro e della lingua ionica e umiltà delle situazioni e delle psicologie rappresentate, che rinviano volutamente alle situazioni stereotipate delle "maschere" della Commedia Nuova.

La rilevanza di Eroda sta appunto nel suo testimoniare la grande diffusione di un genere oscillante tra colto e popolare, che di certo - come sappiamo da vari testi papiracei - ebbe vasta diffusione nel pubblico e sostituì le ormai desuete tragedia e commedia

Da alcune allusioni presenti nel primo dei "Mimiambi" si è tentato di ricavare qualche elemento utile all'inquadramento cronologico di questo poeta: così la menzione di un "santuario dei divini fratelli" è stata messa in rapporto con l'istituzione del culto dedicato a Tolomeo Filadelfo ed Arsinoe, sua sposa sorella, mentre l'aggettivo *χρητὸς* ("buono") subito dopo riferito al sovrano regnante, ha fatto pensare a Tolomeo Evergete (cioè "Benefattore"): il periodo che si ottiene interpretando in tal modo questi riferimenti ha i suoi termini estremi nella morte di Arsinoe (270 a.C.) e nel regno dell'Evergete (246-211 a.C.).

Nel Mimiambo I (la *Mezzana*) la vecchia Gillide si reca a casa della giovane sposa metriche in assenza del marito di questa e tenta di indurla ad assecondare le profferte di uno spasimante, ma si vede opporre dalla fanciulla un rifiuto tanto cortese quanto fermo. Un personaggio altrettanto sordido è il protagonista del Mimiambo II (il *Lenone*), in cui battano, tenutario di un bordello, pronuncia, con sapida parodia dello stile giudiziario, un'arringa contro un cliente penetrato a viva forza nel suo...onorato esercizio commerciale. Nel Mimiambo III (il *Maestro di scuola*) Metrotima, madre di un ragazzo scioperato e furfante di nome Cottalo, affida il figlio alle cure di lamprisco, maestro dalle maniere piuttosto spicce, informandolo delle prodezze del recalcitrante allievo: sottoposto ad un'energica cura a suon di nerbate, Cottalo riesce però a fuggire e, da lontano, fa sberleffi al maestro e alla madre che, sconsolata, va a prendere dei ceppi, per incatenare il figlio e costringerlo a rimanere a scuola. Il Mimiambo IV (*Donne che sacrificano ad Asclepio*) riprende il tema delle Siracusane teocritee: due amiche, Cinnò e Cocala, si recano di buon mattino nel santuario di Asclepio a Cos per recare offerte al dio, e la visita offre il pretesto per un'ekphrasis delle opere d'arte che adornano il tempio, dinnanzi alle quali le donne sostano con stupita ammirazione. Nel Mimiambo V (la *Gelosa*) Bitinna, una matura ma ancor vogliosa signora, vorrebbe torturare lo schiavo Gastrone, che è anche suo amante, accusandolo di infedeltà, ma viene dissuasa dall'ancella Cidilla. Ancor più scabroso è l'argomento del Mimiambo VI (le *Amiche a colloquio*) in cui due donne di Efeso, Corittò e Metrò, conversano su un fallo di cuoio per signore depravate, costruito dal calzolaio Cerdone. Costui è anche protagonista del Mimiambo VII (il *Calzolaio*) che con i suoi 129 coliami è il più lungo della raccolta. Vi ritorna anche la figura di Metrò, la quale ha condotto nella bottega del valente artigiano due sue amiche per fare degli acquisti. Il dialogo, caratterizzato dalla lunga contrattazione, dalle civetterie delle clienti e dall'astuta galanteria del ciabattino, risulta assai vivace e umoristico, ed è indubbiamente fra le cose migliori di Eroda. Carattere assai diverso dagli altri componimenti del corpus ha il Mimiambo VIII (il *Sogno*), giuntoci assai lacunoso e, quindi, di interpretazione piuttosto problematica. In esso il

poeta narra di aver sognato se stesso nell'atto di trascinare via un caprone, che divorava le foglie di quercia di un bosco sacro e veniva perciò sacrificato da alcuni pastori a Dioniso, presente al rito in sembianze di giovane; lo stesso dio ordinava poi ai celebranti di scuoiare l'animale, di gonfiare la pelle a mò di otre e di saltarvi sopra a turno, cercando di restarvi in equilibrio. Risulta vincitore lo stesso eroda ma, al momento di ricevere il premio, viene minacciato da un collerico vecchio ed è costretto a dividerlo con lui. L'interpretazione del sogno è data nei versi finali, che sono i più mutili, ma pare possa interpretarsi nel senso che il vecchio sia Ipponatte e i pastori debbano identificarsi in altri poeti avversari di Eroda.

### **Il realismo in Petronio: La cena di Trimalchione**

La forte carica di realismo costituisce senza alcun dubbio l'aspetto più originale del Satyricon. Il romanzo ha una sua storia da raccontare, la vita avventurosa di Encolpio, ma nel farlo si sofferma a descrivere luoghi che non sono visti astrattamente e fuori dal tempo, come in gran parte del romanzo greco. Sono luoghi tipici e fondamentali del mondo romano: la scuola di retorica, i riti misterici, la pinacoteca, il banchetto, la piazza del mercato, il postribolo, il tempio.

Al di là di questo realismo relativo agli scenari Petronio mostra anche un certo interesse per un realismo che potremo definire sociale, anche se è probabile che egli non avesse ben chiaro il concetto di società, come lo intendiamo oggi, e che certamente è da escludere, come vedremo anche in seguito, qualunque intento di denuncia in questo senso.

Il realismo entra nel Satyricon soprattutto come forza antagonista del sublime letterario e dei valori che vi sono associati, di cui Encolpio e compagni sono, in apparenza, portatori. Petronio presenta e ritrae un mondo corrotto, popolato da personaggi squallidi e anonimi, che traggono soddisfazione solo dai piaceri più essenziali ed immediati. Insomma, egli raffigura una fascia sociale che non sembra animata da alcuna aspirazione ideale e che nella cultura del tempo non trovava evidentemente spazio. Ai grandi miti eroici, ai modelli alti, dell'epica e della tragedia, che il protagonista-narratore si illude di poter rivivere, si contrappone la forza materiale delle cose, la fisicità del corpo con i suoi istinti: cibo, sesso, denaro, sono temi "bassi" elementi di una sceneggiatura del realismo che si oppone, come abbiamo detto, al sublime letterario.

Eppure Petronio rappresenta tutto questo senza compiacimento, anzi quasi con distacco, prendendo le dovute distanze, ma non senza ironia e malizia: egli, cioè, non offre ai suoi lettori nessuno strumento di giudizio, e non potrebbe essere altrimenti, in una narrazione condotta in prima persona da un personaggio che è dentro fino al collo in quel mondo sregolato. L'originalità del realismo di Petronio sta così non tanto nell'offerirci frammenti di vita quotidiana, ma nell'offerirci una visione del reale che è critica quanto spregiudicata e disincantata: ma di una critica "estetica", e non di natura sociale o politica, senza le stilizzazioni e le convenzioni tipiche della commedia e senza i filtri moralistici propri della satira: ciò che egli veramente disapprova è soltanto il cattivo gusto.

Il vivo interesse che l'autore ha per la mentalità delle classi sociali è evidente soprattutto nell'episodio della Cena di Trimalchione, dove esso si esplica anche in un abile mimetismo linguistico: abbiamo qui una preziosa fonte di informazione sulla lingua d'uso popolare, che non esiste altrove nella cultura latina, se non all'interno di attestazioni subletterarie come i graffiti di Pompei, delle glosse (parole rare, perché non letterarie, recepite dai grammatici e dai lessicografi della tarda latinità), e da quelle tracce di lingua d'uso che talvolta, non senza fatica, recuperiamo da poeti quali Plauto o Catullo.

E' significativo sottolineare che l'episodio in questione è la parte più integra che ci sia stata tramandata: è chiaro che esso esercitava, su chi ha manipolato il testo di Petronio, un'attrattiva

particolare, proprio in quanto testimonianza unica ed irripetibile della società romana della prima epoca imperiale.

La scena che ci si presenta, è quella di un banchetto, al quale Encolpio e i suoi amici sono stati invitati. Trimalchione, il padrone di casa è un ex schiavo, parvenu per eccellenza: in tutte le sue manifestazioni tradisce la bassezza dell'origine, la volgarità della sua educazione, la grossolanità dei suoi gusti. Il suo amore per l'eccesso lo ha talvolta fatto identificare con la feroce caricatura di Nerone, ma in lui si deve piuttosto rintracciare la satira pungente di tutti quei liberti imperiali, i quali, con i mezzi più bassi (Trimalchione stesso dichiara pubblicamente di avere iniziato la carriera concedendo il suo corpo al padrone e alla padrona) erano riusciti ad ammassare ricchezze favolose. Eppure, Trimalchione è uomo che ha le sue particolari "qualità": ha l'arte di condurre in porto gli affari, conosce il mondo, e soprattutto è ottimista ad oltranza e, come tutti i grandi affaristi, mai si lascia scoraggiare dai rovesci della sorte. E' Tenace, costante, bonario.

In lui, nella sua affermazione sociale come simbolo di quella di tutti i liberti, Petronio celebra ancora una volta la sopraffazione dei valori ideali della cultura sublime la decadenza dell'antico costume romano, e il trionfo delle forze materiali, della pragmaticità, della rozzezza.

Il carattere bonario di Trimalchione trova riscontro nella caratterizzazione del personaggio di sua moglie Fortunata: è lei la vera padrona di casa, quella a cui il marito risulta evidentemente "sottomesso". La descrizione della donna è da segnalare anche per un eccellente elemento stilistico che la caratterizza: il cambio di prospettiva. Fortunata infatti ci è direttamente descritta attraverso il discorso che uno dei convitati fa con il suo vicino di mensa:

*"Ti interessa sapere chi è quella donna che si vede correre qua e là? E' Fortunata e conta i soldi del marito. Eppure fino a poco tempo fa chi era? Non avresti accettato dalla sua mano neppure un pezzo di pane., ora, non si sa come, né perché è salita in alto. Per Trimalchione lei è tutto. Se gli dicesse che è notte a mezzogiorno, lui ci crederebbe. Lui non sa neppure quanto possiede, tanto è ricco. Ma lei lo sa bene e vuole sapere tutto. E' sbrigativa, sobria e di buonsenso. Pur essendo una casalinga linguacciuta, vale tanto oro quanta ne vedi."*

Già da queste poche righe possiamo comprendere molto su tale figura. Fortunata è una mater familias romana, ora ricca moglie di Trimalchione, in passato ella è appartenuta ad un ceto basso, e probabilmente ha vissuto molto miseramente. E' una donna carismatica che ha il perfetto controllo sulla casa, sulle entrate e sulle uscite del marito. L'esperienza passata ha sviluppato in lei la qualità del buon senso, con la quale amministra gli affari domestici.

Nel corso della narrazione emergono altre caratteristiche del personaggio: la forte vanità femminile nel mostrare con orgoglio i gioielli d'oro e d'argento puro all'amica, la moglie di Abinna; la altrettanto forte volgarità nel ridere e parlare dei proprio bisogni fisiologici; la capacità di ballare il cordace, un ballo sensuale e licenzioso, e il pronto rifiuto che rivolge al marito che la invita a dare una dimostrazione: danzare è una cosa stupida e bassa, che non si addice alla sua nuova signorilità. L'ex schiava ha preso coscienza della sua nuova condizione e non permette che venga intaccata la gravitas, la dignità, che ora le compete in virtù della ricchezza.

L'ultima immagine di Fortunata ce la dà lo stesso marito, che non può fare a meno di ricordare, pieno di gratitudine, un nobile gesto della sua donna, che la riscatta da ogni bassezza. Racconta che una volta nel naufragio della sua prima spedizione commerciale era andato perso tutto quanto aveva investito. In quella occasione Fortunata aveva manifestato tutto l'affetto che nutriva per il marito. Non solo non l'aveva abbandonato, come molte altre avrebbero fatto, ma egli dice *"omne enim aurum suum, omnia vestimenta vendidit et mi centum aureos in manu posuit"* ovvero *"vendette tutto il suo oro ed i suoi vestiti e mi mise in mano cento pezzi d'oro, che furono come un lievito per il mio capitale, che crebbe velocemente"*.

Dunque anche per quanto riguarda il personaggio di Fortunata infine vengono messe in luce alcune caratteristiche nettamente positive.

In ultima analisi, vale la pena di evidenziare che la narrazione si fa nettamente realistica anche riguardo la descrizione degli alimenti e delle varie portate: anche in questo senso Petronio ci fornisce una testimonianza irripetibile, relativamente alle abitudini alimentari dei romani.

*"Tornando all'antipasto, su un grande vassoio era sistemato un asinello, di bronzo corinzio, che portava una bisaccia a due tasche, delle quali l'una conteneva olive chiare, l'altra scure... Dei piccoli sostegni, poi, saldati al piano del vassoio, sorreggevano dei ghiri spalmati di miele e cosparsi di polvere di papavero. Non mancavano anche delle salsicce che friggevano sopra una griglia d'argento e sotto la griglia prugne siriane con chicchi di melograno... Seguì una portata : si trattava di un vassoio rotondo che aveva disposti, uno dopo l'altro, in circolo, i dodici segni zodiacali, sopra ciascuno dei quali il maestro di cucina aveva sistemato il cibo proprio e adatto al referente... Accorsero poi saltellando a tempo di musica quattro camerieri e tolsero la parte superiore del trionfo. Compiuta questa operazione, scorgiamo nella parte più bassa pollame e ventri di scrofa ed in mezzo una lepre, provvista di ali, in modo da sembrare un Pegaso... A questo tenne dietro un vassoio, sul quale era sistemato un cinghiale di grande mole, e per giunta fornito di un cappello, dalle cui zanne pendevano due cestini, fatti di foglie di palma intrecciate, ripieni l'uno di datteri freschi, l'altro di datteri secchi. Intorno al cinghiale, poi, dei porcellini fatti di pasta biscottata, dando l'impressione di stare attaccati alle mammelle, indicavano che il cinghiale era femmina... (Trimalchione) non aveva ancora proferito l'ultima parola che un vassoio, contenente un maiale enorme, riempì la tavola centrale... Il cuoco impugnò un coltello e, con gesto prudente, cominciò ad incidere il ventre del maiale da una parte e dall'altra. E subito dai tagli che si allargavano spontaneamente per la pressione del contenuto, rotolarono fuori salsicce e sanguinacci... Fu poi portato un vitello lessato, disposto su un vassoio di duecento libbre, per di più con tanto di elmo... e già era stato sistemato sulla tavola un trionfo contornato da alcune focacce, il cui centro era occupato da un Priapo, realizzato da un pasticciere, che secondo l'iconografia consueta teneva nel suo ampio grembo ogni sorta di frutti e di grappoli... Seguirono degli stuzzica appetito : al posto dei soliti tordi, furono fatte girare delle galline ingrassate, una per ciascun commensale, e in più delle uova d'anatra incappucciate che Trimalchione ci pregò con grande insistenza di mangiare, sostenendo che erano galline senza ossa... Concesso quindi un momento di calma, Trimalchione fece servire i dolci, consistenti in tordi fatti di farina di segale impastata, farciti di uva passa e noci. Fecero loro seguito anche delle mele cotogne su cui erano confitte delle spine, in modo da sembrare dei ricci di mare"*

## Il Verismo e “Rosso Malpelo”

Le diffusione di Zola e della corrente naturalista giocò certamente un ruolo fondamentale nell’elaborazione della visione e della poetica verista anche se come vedremo, essa si svilupperà con una serie di prerogative differenti ed originali, coerentemente con il diverso clima culturale e la diversa realtà sociale che essa si apprestava a “fotografare”.

Bisogna innanzitutto puntualizzare una cosa: il Verismo è una corrente letteraria che non esiste al di là dei suoi stessi teorici, Verga e Capuana, ai quali soltanto in seguito si aggiungerà, quasi a mò di discepolo, il più giovane De Roberto. Tutti gli altri scrittori (Fucini, la Serao, Pratesi, Valera) che talvolta si fanno rientrare in quest’ambito, sono accomunati unicamente dal riferimento ad una realtà non meglio definita, da un interesse per figure ed ambienti popolari, ma nulla hanno a che fare con la matrice positivista e zoliana dalla quale mutuano, pur con le dovute rielaborazioni, gli scrittori veristi che abbiamo citato.

### Impersonalità e regressione

*Caro Farina, eccoti non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di essere brevissimo, e di esser storico - un documento umano, come dicono oggi - interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore. Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore. Il semplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'essere stato, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne. Il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo, nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori, costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che forma l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico. Di questo che ti narro oggi, ti dirò soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo; e per te basterà, - e un giorno forse basterà per tutti.*

*Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo. Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe, allo sviluppo logico, necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno fatale. Siamo più modesti, se non più umili; ma la dimostrazione di cotesto legame oscuro tra cause ed effetti non sarà certo meno utile all'arte dell'avvenire. Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in cotesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le virtù dell'immaginazione, che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i fatti diversi?*

*Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea, come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine.”*

La “Prefazione ai Vinti” sopra riportata costituisce l’unico documento teorico che Verga abbia mai pubblicato a proposito del suo stile letterario. In esso emergono chiaramente i punti essenziali della poetica verista, primo fra tutti, quello dell’impersonalità. Essa viene intesa come “eclisse” dell’autore: egli deve necessariamente sparire dal narrato, non deve filtrare i fatti attraverso la sua “lente”, ma deve mettere il lettore “faccia a faccia” con il fatto “nudo e schietto”. Il lettore deve seguire lo sviluppo di certe passioni come se non fossero raccontate ma si svolgessero di fronte a lui, drammaticamente. L’opera pertanto, deve sembrare “essersi fatta da sé”. Con questa teoria dell’impersonalità però, Verga non dà una definizione filosofica dell’arte che neghi il rapporto creativo tra l’artista e l’opera (come intese erroneamente Croce, che nella sua polemica antiverista, si scagliò contro un idolo creato dalla sua immaginazione), ma propone solo un principio di poetica; Verga sa bene che l’impersonalità è solo un procedimento espressivo, adottato per ottenere certi effetti artistici e che dietro c’è pur sempre l’artista che mette in atto quei procedimenti, anzi, proprio attraverso di essi mette all’opera il sigillo della sua personalità creatrice.

In relazione all’impersonalità e all’”eclisse” dell’autore si delinea anche la teoria della regressione del punto di vista narrativo entro il mondo rappresentato: i fatti saranno riferiti “colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare”. Deve cioè scomparire il narratore tradizionale, portavoce dell’autore, e deve essere sostituito da un’anonima voce narrante che ha la visione del mondo e il modo di esprimersi dei personaggi stessi.

L’”eclisse” dell’autore porta con sé anche un processo di scarnificazione del racconto, di riduzione all’essenziale. Vengono eliminate le minute analisi psicologiche della narrativa romantica. Il processo delle passioni è ricostruito solo da pochi punti indispensabili. In un’altra lettera e Felice Cameroni Verga chiarirà che la psicologia si deve ricavare non dai profili dei personaggi costruiti dal narratore, ma dai loro semplici comportamenti, dai gesti e dalle parole.

Di qui deriva il rifiuto di una facile drammaticità, degli effetti romanzeschi plateali “il pepe della scena drammatica” come Verga lo definisce in una lettera a Capuana. Agli effetti romanzeschi si sostituisce una ricostruzione scientifica dei processi psicologici, fondata su una rigorosa consequenzialità logica e su rapporti necessari di causa ed effetto.

### **La visione del reale e il rapporto con Zola**

Il principio dell’impersonalità trova ampia spiegazione nell’ambito dell’ideologia verista. Cosa induce Verga ad elaborarlo ed applicarlo così rigorosamente? Una risposta è presente all’interno della Prefazione ai Vinti che abbiamo analizzato sopra: “Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori dal campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, con i colori adatti.” Verga ritiene dunque che l’autore debba allontanarsi dall’opera perché non ha il diritto di giudicare la materia che rappresenta. Ma per quale motivo Verga giunge a questa conclusione?

Alla base della visione di Verga stanno posizioni radicalmente pessimistiche: la società umana è per lui unicamente dominata dalla “lotta per la vita”, un meccanismo crudele, per cui il più forte schiaccia necessariamente il più debole. Gli uomini sono mossi non da motivi ideali, ma dall’interesse economico. Come legge di natura, questa è immutabile: perciò Verga ritiene che non si possano dare alternative alla realtà esistente, né nel futuro, in un’organizzazione sociale diversa e più giusta; né nel passato, nel ritornare a forme superate dal mondo moderno, e neppure nella visione trascendente (la sua visione è rigorosamente materialistica ed atea ed esclude ogni consolazione religiosa, ogni speranza di riscatto della negatività dell’esistente in un’altra vita).

Dunque ecco spiegata l’illegittimità del giudizio: se la realtà è data senza possibilità di modificazioni, è inutile per lo scrittore che la rappresenta, proporre alcunché. E’ evidente come in questo senso, Verga sia il portatore di un forte conservatorismo, al quale è spesso associato un rifiuto esplicito e polemico verso qualunque tipo di ideologia progressista, democratica e socialista.



Avendo a questo punto chiarito perfettamente l'impostazione del pensiero verista, possiamo finalmente confrontarla con quella naturalista e specificamente zoliana. Le differenze sono evidenti : nei romanzi di Zola la voce che racconta riproduce di norma il modo di vedere e di esprimersi dell'autore, del borghese colto, che guarda dall'esterno e dall'alto la sua materia; e questa voce narrante interviene spesso con giudizi sulla materia trattata, sia espliciti, sia impliciti. Tra il narratore e i personaggi vi è un distacco netto, e il narratore lo fa sentire esplicitamente. Alla tecnica dell'eclisse verista corrisponde in Zola il distacco dello scrittore scienziato che si allontana dalla realtà per esaminarla attraverso canoni oggettivi. A questa differenza sul piano tecnico corrisponde una profonda differenza di intenti accompagnata da una forte diversità di quelli che sono gli scenari socio-politici in cui i due letterati vivono. Zola crede che la scrittura letteraria possa contribuire a cambiare la realtà ed ha piena fiducia nella funzione progressiva della letteratura, come studio dei problemi sociali e stimoli alla riforme; per Verga abbiamo detto, esiste da questo punto di vista una completa disillusione nei confronti di una possibile evoluzione del reale.

Ma dobbiamo tenere presente che Zola è uno scrittore borghese democratico, che ha di fronte a sé una realtà dinamica, una società già pienamente sviluppata dal punto di vista industriale, in cui i conflitti tipici del mondo capitalistico moderno hanno ormai raggiunto uno stadio avanzato, in cui esistono una borghesia attiva e consapevole ed un proletariato dalla coscienza sociale matura, combattivo ed organizzato; di conseguenza lo scrittore progressista, in quest'ambiente, si sente portavoce di esigenze ben vive intorno a lui e sa di potersi rivolgere ad un pubblico in grado di recepire il suo messaggio e di reagire ad esso.

Verga al contrario, è il tipico "galantuomo" del Sud, il proprietario terriero conservatore, che ha ereditato la visione fatalistica di un mondo agrario arretrato e immobile, estraneo alla visione dinamica del capitalismo moderno, e ha di fronte a sé una borghesia ancora pavida e parassitaria (nonostante i primi fermenti di innovazione e di sviluppo), e delle masse contadine estranee alla storia, chiuse nella loro miseria e nei loro arcaici ritmi di vita, passive e rassegnate.

Osservare questo non significa esaltare il progressismo di Zola contro il conservatorismo di Verga, e ricavarne giudizi di valore sulle rispettive opere; proprio la carica progressiva, per quanto generosa, è in buona parte responsabile dei vistosi difetti della narrativa zoliana: la mitologia scientifica alquanto rozza ed ingenua, la mitizzazione del popolo come forza selvaggia e primigenia, la creazione di situazioni melodrammatiche e forzate di simbologie artificiali, la pesantezza dell'intero documentario e così via. Mentre il pessimismo, la visione arida e desolata della realtà dà alla narrativa verghiana la sua sechezza ed essenzialità e le conferisce il suo valore altamente conoscitivo e critico.

### **Testo e Analisi : "Rosso Malpelo"**

*"Malpelo" si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone. Sicché tutti alla cava della rena rossa lo chiamavano "Malpelo"; e persino sua madre, col sentirgli dir sempre a quel modo, aveva quasi dimenticato il suo nome di battesimo.*

Il racconto occupa una posizione fondamentale nell'arco dell'opera verghiana: è infatti il testo che nel 1878 diede inizio alla fase "verista" dello scrittore.

Subito la frase iniziale evidenzia la rivoluzionaria novità dell'impostazione narrativa verghiana: affermare che Malpelo ha i capelli rossi perché "è un ragazzo malizioso e cattivo" è una stortura logica, che rivela un pregiudizio superstizioso, proprio di una mentalità primitiva. La voce non può

certamente essere quella dell'autore reale, ma è al livello dei personaggi, è interna al mondo rappresentato, e ne riflette l'inconfondibile visione.

Scompare il narratore onnisciente, portavoce dello scrittore stesso, che era l'elemento caratterizzante della narrativa del primo Ottocento, in Manzoni, Scott e Balzac.

Non essendo onnisciente, ma portavoce di un ambiente popolare primitivo e rozzo, il narratore di "Rosso malpelo" non è depositario della verità, come è proprio dei narratori tradizionali. Difatti ciò che ci dice del protagonista non è attendibile: il narratore non capisce le motivazioni dell'agire di Malpelo, le deforma sistematicamente. Ecco un esempio molto evidente.

*"Malpelo" non rispondeva nulla, non piangeva nemmeno, scavava colle unghie colà, nella rena, dentro la buca, sicché nessuno s'era accorto di lui; e quando si accostarono col lume, gli videro tal viso stravolto, e tali occhiacci invetrati, e la schiuma alla bocca da far paura; le unghie gli si erano strappate e gli pendevano dalle mani tutte in sangue. Poi quando vollero toglierlo di là fu un affar serio; non potendo più graffiare, mordeva come un cane arrabbiato, e dovettero afferrarlo pei capelli, per tirarlo via a viva forza.*

*Però infine tornò alla cava dopo qualche giorno, quando sua madre piagnucolando ve lo condusse per mano; giacché, alle volte, il pane che si mangia non si può andare a cercarlo di qua e di là. Lui non volle più allontanarsi da quella galleria, e sterrava con accanimento, quasi ogni corbello di rena lo levasse di sul petto a suo padre. Spesso, mentre scavava, si fermava bruscamente, colla zappa in aria, il viso torvo e gli occhi stralunati, e sembrava che stesse ad ascoltare qualche cosa che il suo diavolo gli sussurrasse nelle orecchie, dall'altra parte della montagna di rena caduta."*

Dopo la morte del padre nel crollo della galleria Rosso scava con accanimento, ed ogni tanto si ferma, ascoltando. E' facile intuire che scava nella speranza di riuscire ancora a salvare il padre, e si ferma cercando di udire la sua voce al di là della parete di sabbia; ma il narratore non capisce questi suoi sentimenti filiali, e attribuisce il suo comportamento, in base al pregiudizio "Malpelo", alla sua strana cattiveria: " Sembrava che stesse ad ascoltare qualche cosa che il suo diavolo gli sussurrasse negli orecchi".

Più avanti, Malpelo tributa un vero e proprio culto alle reliquie del padre morto, gli strumenti, i calzoni, le scarpe: ciò dimostra in lui un attaccamento profondo, una pietas filiale per l'unica persona che gli voleva bene. Anche qui è facile intuire cosa si muova nel suo animo, dolore, rimpianto. Ma ancora una volta il comportamento del personaggio resta impenetrabile al narratore, che riflette la visione ottusa e disumanizzata di un ambiente duro come quello della cava.

*"Malpelo" se li lisciava sulle gambe, quei calzoni di fustagno quasi nuovi, gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo, che sollevano accarezzargli i capelli, quantunque fossero così ruvide e callose. Le scarpe poi, le teneva appese a un chiodo, sul saccone, quasi fossero state le pantofole del papa, e la domenica se le pigliava in mano, le lustrava e se le provava; poi le metteva per terra, l'una accanto all'altra, e stava a guardarle, coi gomiti sui ginocchi, e il mento nelle palme, per delle ore intere, rimuginando chi sa quali idee in quel cervellaccio.*

*Ei possedeva delle idee strane, "Malpelo"! Siccome aveva ereditato anche il piccone e la zappa del padre, se ne serviva, quantunque fossero troppo pesanti per l'età sua; e quando gli aveano chiesto se voleva venderli, che glieli avrebbero pagati come nuovi, egli aveva risposto di no. Suo padre li aveva resi così lisci e lucenti nel manico colle sue mani, ed ei non avrebbe potuto farsene degli altri più lisci e lucenti di quelli, se ci avesse lavorato cento e poi cento anni. In quel tempo era crepato di stenti e di vecchiaia l'asino grigio; e il carrettiere era andato a buttarlo lontano nella "sciara".*

Infine Rosso prende a ben volere Ranocchio, lo protegge, gli vuole insegnare le leggi brutali che regolano la vita

*Egli andava a visitare il carcame del "grigio" in fondo al burrone, e vi conduceva a forza anche "Ranocchio", il quale non avrebbe voluto andarci; e "Malpelo" gli diceva che a questo mondo bisogna avvezzarsi a vedere in faccia ogni cosa, bella o brutta; e stava a considerare con l'avidità di un monellaccio i cani che accorrevano da tutte le fattorie dei dintorni a disputarsi le carni del "grigio". I cani scappavano guaendo, come comparivano i ragazzi, e si aggiravano ustolando sui greppi dirimpetto, ma il "Rosso" non lasciava che "Ranocchio" li scacciasse a sassate. - Vedi quella cagna nera, - gli diceva, - che non ha paura delle tue sassate? Non ha paura perché ha più fame degli altri. Gliele vedi quelle costole al "grigio"? Adesso non soffre più -. L'asino grigio se ne stava tranquillo, colle quattro zampe distese, e lasciava che i cani si divertissero a vuotargli le occhiaie profonde, e a spolpargli le ossa bianche; i denti che gli laceravano le viscere non lo avrebbero fatto piegare di un pelo, come quando gli accarezzavano la schiena a badilate, per mettergli in corpo un po' di vigore nel salire la ripida viuzza. - Ecco come vanno le cose! Anche il "grigio" ha avuto dei colpi di zappa e delle guidalesche; anch'esso quando piegava sotto il peso, o gli mancava il fiato per andare innanzi, aveva di quelle occhiate, mentre lo battevano, che sembrava dicesse: «Non più! non più!». Ma ora gli occhi se li mangiano i cani, ed esso se ne ride dei colpi e delle guidalesche, con quella bocca spolpata e tutta denti. Ma se non fosse mai nato sarebbe stato meglio -.*

Addirittura si toglie il pane di bocca per darlo all'amico. Il narratore interpreta, riproducendo evidentemente l'opinione corrente nella cava : “*per prendersi il gusto di tiranneggiarlo*”.

Qual è la funzione di questo sistematico stravolgimento della figura del protagonista? E' evidente dal racconto che Rosso, pur essendosi formato nell'ambiente disumano della cava, ha conservato alcuni valori autentici, disinteressati: la pietà filiale, il senso della giustizia, l'amicizia, la solidarietà altruistica. Il punto di vista del narratore “basso” esercita su questi valori un processo di stranimento: fa apparire strano e incomprensibile ciò che dovrebbe essere normale, i sentimenti autentici, i valori. E' una scelta che si propone di mettere in luce il meccanismo brutale della lotta per la vita, e che rivela tutto il pessimismo verghiano.

Non tutto il racconto però è impostato sull'effetto di deformazione e stranimento della figura del protagonista. Se nella prima parte Malpelo è visto solo dall'esterno, dal punto di vista ottuso e malevolo del suo ambiente, e le motivazioni dei suoi atti restano incomprensibili al narratore, nella seconda parte emerge il punto di vista del protagonista stesso e possiamo allora sapere cosa pensa e che cosa sente. Affiora così la visione cupa e pessimistica del ragazzo indurito dalla disumanità di quella vita di fatiche, patimenti e angherie. Rosso ha colto perfettamente l'essenza della legge che regola tutta la realtà, quella sociale come quella naturale: la lotta per la vita. Da questa consapevolezza della negatività del reale non nasce però in Malpelo la rivolta: proprio perché ha capito fino in fondo, egli sa che quella legge è imm modificabile, e quindi non resta che adattarsi con disperata rassegnazione. Ma in lui c'è anche l'orgoglio di aver capito: e ciò lo distingue dal mondo in cui vive. Nelle vesti del povero garzone di una cava si delinea perciò la figura di un eroe intellettuale, portatore di una consapevolezza lucida dei meccanismi di una realtà tragica quanto imm modificabile. In lui si proietta evidentemente il pessimismo dello scrittore stesso, la sua visione lucida ma disperatamente rassegnata della negatività di tutta la realtà, sociale e naturale. Verga non sa proporre alternative, però conserva un distacco conoscitivo che gli consente di rappresentare con straordinaria acutezza quella negatività.

Si può cogliere allora l'importanza dell'impostazione narrativa della novella, che inaugura tutto il modo di narrare del Verga verista: la materia in astratto ( i patimenti di un povero orfano

incompreso e maltrattato ) potrebbe essere quella di un racconto umanitario , edificante e patetico, teso a suscitare facile commozione, come ce ne sono tanti nella letteratura ottocentesca. Ma il modo in cui viene raccontata trasforma Rosso malpelo in un'analisi dura e impietosa delle leggi sociali, dotata di altissimo valore conoscitivo e critico.

## **Il neorealismo tra narrativa e cinema**

Se l'emblema del Verismo può essere considerato la fotografia, il cinema sarà alcuni anni più tardi, quello di un nuovo movimento letterario: il Neorealismo.

La nascita del Neorealismo si colloca tra il 1940 e il 1950, ovvero nel periodo successivo alla seconda guerra mondiale. E' proprio questo evento storico insieme con la lotta antifascista e la resistenza che lo seguiranno, che costituisce la base per un rivolgimento culturale e letterario in cui il nesso tra realtà socio-politica e poetica è costantemente presente.

Gli autori neorealisti intendevano rappresentare la realtà contemporanea della guerra, della Resistenza e del dopoguerra, per dare una testimonianza artistica di un'epoca che segnò tragicamente la vita di tutto il popolo italiano. Proprio il bisogno di rappresentare direttamente storie di vita vissuta in prima persona, sia dagli scrittori sia dai lettori, comportò la scelta della prosa a scapito della poesia, l'adozione di un linguaggio tendenzialmente chiaro e comunicativo, il rifiuto della tradizione letteraria della pagina ben scritta di moda negli anni Venti e Trenta.

La letteratura concepita dagli autori neorealisti era una letteratura 'impegnata': non opere di svago, ma libri che aiutassero a prendere coscienza della situazione contemporanea meditando sulla recente storia nazionale, facendo tesoro dell'esperienza in vista della ricostruzione di un'Italia nuova, democratica e antifascista. Ecco allora una serie di iniziative non strettamente letterarie, ma culturali. Vennero fondate alcune riviste sulle quali condurre il dibattito e diversi scrittori si impegnarono nel mondo dell'editoria per tradurre in pratica la loro visione della cultura. La rivista più importante fu 'Il Politecnico' (1945-1947) di Elio Vittorini, che aveva un'apertura di interessi internazionale. Lo stesso Vittorini fu insieme a Cesare Pavese tra i più influenti collaboratori della casa editrice Einaudi di Torino e diresse un'importante collana di narrativa, 'I Gettoni', in cui furono pubblicati molti titoli neorealisti.

A partire dal 1944 è densissima la produzione narrativa, cronachistica e diaristica che riflette gli eventi della guerra e in particolare della Resistenza: fogli clandestini e quotidiani pubblicano testimonianze che vengono espresse quasi per una necessità fisiologica da chi ha vissuto eventi drammatici. A guerra terminata gli editori ricominciano a pubblicare romanzi: del 1945 è Uomini e no di Vittorini e Cristo si è fermato a Eboli (1945) di Carlo Levi, del 1947 tre delle principali opere narrative contemporanee, come le Cronache di poveri amanti di Vasco Pratolini, Il sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino e Il compagno di Pavese. Ma altrettanto rappresentative della poetica neorealista sono decine di opere che avranno fama meno duratura: da Racconto d'inverno (1945) di Oreste del Buono a Pane duro (1946) di Silvio Micheli, da Spaccanapoli (1947) di Ermanno Rea a L'oro di Napoli (1947) di Giuseppe Marotta e a Dentro mi è nato l'uomo (1947) di Angelo Del Boca. Ma già nel 1951 un'Inchiesta sul neorealismo, curata dal critico Carlo Bo, si poneva come obiettivo quello di tracciare un bilancio di quell'esperienza letteraria raccogliendo le dirette testimonianze dei principali narratori e considerandola, implicitamente, come una stagione conclusa. E in effetti, se si eccettuano rare e tardive espressioni, che peraltro già si scostano dai modelli originali (due nomi per tutti: Beppe Fenoglio e Giovanni Testori), il neorealismo può dirsi esaurito già intorno alla metà degli anni Cinquanta. E, infatti, convenzionalmente, il neorealismo si ritiene chiuso con la polemica che accompagnò la pubblicazione del romanzo di Pratolini, Metello (1955), storia della formazione umana e politica di un operaio sullo sfondo delle lotte sociali in Italia fra 1875 e 1902, da alcuni difeso come opera esemplare di un nuovo realismo, da altri

considerato un romanzo fallito soprattutto per la rappresentazione idealizzata e sentimentale della classe operaia.

In particolare nel nostro Paese, come abbiamo detto, il neorealismo non si esprime solo nella tecnica narrativa, ma anche nel cinema.

I maggiori esponenti del movimento, sorti spontaneamente e non *codificato*, furono i registi Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis e lo sceneggiatore Cesare Zavattini.

Ci sono vari aspetti che caratterizzano il neorealismo: i film neorealisti sono generalmente girati con attori non professionisti (sebbene, in certi casi, furono scelti come protagonisti attori famosi, che recitavano per le parti protagoniste spesso contro le proprie abitudini, in un contesto popolato da gente normale piuttosto che da altri attori ingaggiati per la lavorazione).

Le scene sono girate quasi esclusivamente in esterno, per lo più in periferia e in campagna; il soggetto rappresenta la vita di lavoratori e di indigenti, impoveriti dalla guerra. È sempre enfatizzata l'immobilità, le trame sono costruite soprattutto su scene di gente normale impegnata in normali attività quotidiane, completamente prive di consapevolezza come normalmente accade con attori dilettanti. I bambini occupano ruoli di grande importanza ma non solo di partecipazione perché essi riflettono ciò che "dovrebbero fare i grandi".

I film trattano soprattutto la situazione economica e morale del dopoguerra italiano, e riflettono i cambiamenti nei sentimenti e le condizioni di vita: frustrazione, povertà, disperazione. Poiché Cinecittà, il complesso di studi cinematografici che dal 1936 era stato il centro della produzione cinematografica italiana, era occupata da sfollati, i film venivano girati in esterno, sullo sfondo delle devastazioni belliche.

Il neorealismo ebbe risonanza mondiale per la prima volta nel 1946, con *Roma, città aperta*, di Rossellini, primo importante film uscito in Italia dopo la guerra. Nonostante la presenza di molti elementi estranei al neorealismo, racconta chiaramente la lotta morale degli Italiani contro l'occupazione tedesca di Roma, facendo coscientemente il possibile per resistervi. I bambini sono osservatori della realtà e in essi ci sono le chiavi del futuro.

Il neorealismo italiano fu ispirato dal *cinéma vérité* francese, dal *Kammerspiel* tedesco, e profondamente ispirò la Nouvelle Vague francese; influenzò il movimento documentario americano e la scuola cinematografica polacca.

## Un aspetto tecnico: il flash della macchina fotografica

Il flash della macchina fotografica è una sorgente luminosa in grado di erogare una grande quantità di energia luminosa in un tempo molto piccolo corrispondente al tempo di apertura del diaframma della macchina fotografica. In altre parole, un flash è un dispositivo in grado di erogare una potenza luminosa elevata. Poiché l'energia luminosa erogata da una qualsiasi lampada è proporzionale alla corrente che la attraversa, in un flash è necessario far circolare valori elevati di corrente per tempi molto piccoli. Da un punto di vista tecnico, quindi, la difficoltà non è rappresentata dagli elevati valori di corrente circolanti, dal momento che essi perdurano per tempi assai limitati e quindi i fenomeni di riscaldamento ad essi connessi per la legge di joule sono pure limitati. E' invece necessario avere a disposizione una sorgente di forza elettromotrice in grado di erogare tali valori di corrente e, nello stesso tempo, avere dimensioni tali da consentirne un agevole trasporto poiché il flash rappresenta un accessorio di un apparato fotografico normalmente utilizzato in esterni. L'utilizzo delle tradizionali batterie zinco-carbone, nichel-cadmio o litio, come sorgenti di forza elettromotrice non consente di ottenere gli elevati valori di corrente desiderati, in quanto ricordiamo che ogni batteria è caratterizzata da una resistenza interna  $R_i$  che di fatto limita la massima corrente erogabile dalla batteria. Infatti detta  $E$  la forza elettromotrice a vuoto di una generica batteria, la corrente che essa eroga se collegata ad un circuito esterno di resistenza  $R$  risulta, per la legge di Ohm, pari a:

$$I = \frac{E}{R + R_i}$$

Pertanto, la massima corrente erogabile dalla batteria coincide con la corrente di corto circuito  $I_{cc}$  che si ottiene quando i morsetti della stessa sono chiusi in corto circuito, ovvero quando è nulla la resistenza del circuito esterno. Risulta quindi:

$$I_{cc} = \frac{E}{R_i}$$

E' evidente da tale relazione che, per avere valori elevati di corrente, è necessario agire o sul valore della forza elettromotrice aumentandolo, oppure agire sul valore di  $R_i$ , riducendolo.

La prima strada, l'aumento di  $E$ , non è praticabile al di là dei valori consentiti dalle batterie disponibili sul mercato ed utilizzabili in termini di peso ed ingombro a corredo di un apparato fotografico. Per quanto riguarda invece la riduzione di  $R_i$  questa non può scendere al di sotto di alcuni decimi di Ohm nelle batterie tradizionali, proprio per la struttura fisica delle batterie stesse. Per ovviare al problema di cui sopra, ovvero per avere a disposizione grandi valori di corrente in tempi limitati, contenendo dimensioni e peso del dispositivo, si può ricorrere all'uso di un condensatore di opportuna capacità.

Infatti, è noto che la quantità di carica  $Q$  immagazzinata sulle armature di un condensatore dipende dalla sua capacità  $C$  secondo la relazione:

$$Q = CV_c$$

Dove  $V_c$  rappresenta la tensione ai capi del condensatore

In aggiunta, i condensatori sono caratterizzati da valori di resistenza interna pressoché trascurabili e comunque di diversi ordini di grandezza più bassi di quelli delle batterie. Pertanto per raggiungere il nostro obiettivo è sufficiente caricare in maniera adeguata un condensatore, ovvero accumulare

sulle sue armature la quantità di carica richiesta, e farlo successivamente scaricare attraverso la lampada del flash.

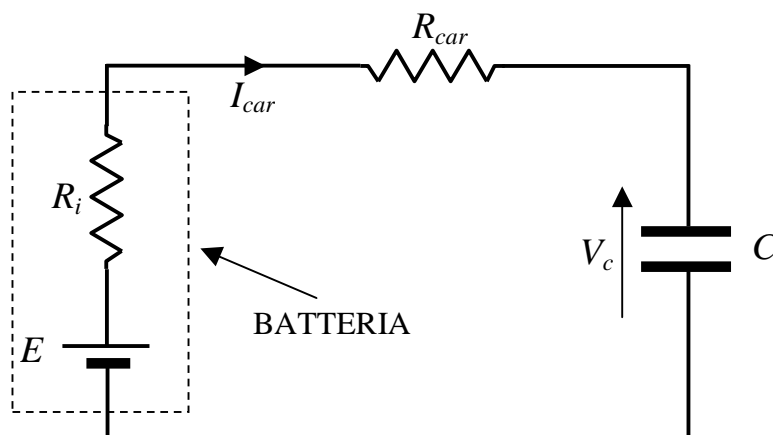
Il circuito elettrico di un flash può quindi essere visto come l'unione di due circuiti elettrici distinti:

- circuito di carica del condensatore;
- circuito di scarica del condensatore attraverso la lampada.

Di seguito i due circuiti vengono analizzati separatamente

### a) Carica del condensatore

La figura seguente mostra il circuito di carica del condensatore.



È presente una sorgente di forza elettromotrice  $E$  con una resistenza interna  $R_i$ . In particolare per la carica si può utilizzare una normale batteria. La resistenza  $R_{car}$  viene di norma aggiunta per limitare il valore della corrente durante la fase di carica, la cui durata dipende strettamente dalla quantità di carica  $Q$  che è necessario accumulare ai capi del condensatore.

Per determinare l'andamento nel tempo delle grandezze elettriche nel circuito di carica, e in particolare quello della corrente di carica  $I_{car}(t)$  e della carica  $Q(t)$  sulle armature del condensatore è sufficiente applicare il secondo principio di Kirchhoff al circuito. Si ottiene :

$$E = (R_i + R_{car})I_{car} - V_c$$

In quest'equazione compaiono due funzioni del tempo incognite, rispettivamente  $V_c(t)$  e  $I_{car}(t)$ . Poiché risulta :

$$V_c(t) = \frac{Q(t)}{C}$$

$$I_{car}(t) = \frac{dQ}{dt} = Q'(t) \quad (\text{vedi l'appendice per la definizione dell'intensità di corrente mediante la derivata})$$

Sostituendo si ottiene:

$$E - (R_i + R_{car})Q'(t) - \frac{Q(t)}{C} = 0$$

$$Q'(t) + \frac{Q(t)}{RC} - E = 0$$

Dove con  $R$  si è indicata, per brevità, la somma di  $R_i$  e  $R_{car}$ .

L'equazione ottenuta è un'equazione la cui incognita è rappresentata dalla funzione  $Q(t)$  che compare nell'equazione insieme con la sua derivata prima. Si tratta quindi di un'equazione differenziale del primo ordine. La sua soluzione, come si può facilmente verificare, è data da:

$$Q(t) = Q_0 \left(1 - e^{-\frac{t}{RC}}\right)$$

Dove  $Q_0$  rappresenta il valore di carica sulle armature del condensatore dopo un tempo infinito, quando la corrente nel circuito si annulla, come si rileva facendo il limite per  $t$  che tende all'infinito della funzione  $Q(t)$ . Il valore di  $Q_0$  può essere facilmente determinato osservando che la corrente nel circuito considerato si annulla quando risulta:

$$V_c = E$$

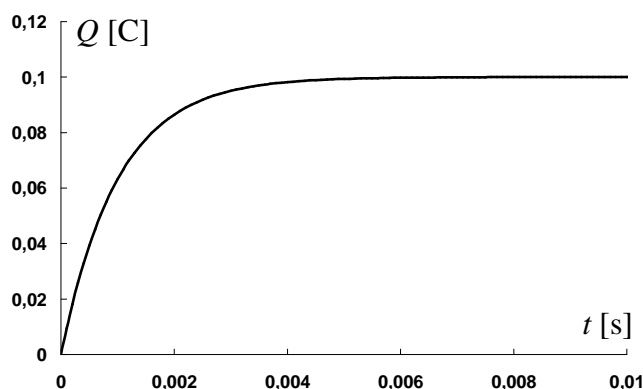
e pertanto risulta:

$$Q_0 = CE$$

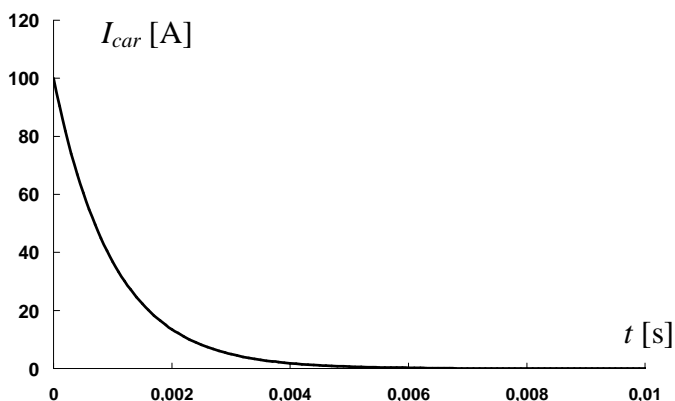
Il prodotto  $R_{car}C$ , dimensionalmente pari ad un tempo, prende il nome di costante di tempo del circuito considerato. Da un punto di vista fisico essa è molto importante in quanto si può facilmente verificare che dopo un tempo pari a circa quattro volte la costante di tempo la carica sulle armature del condensatore è pari a circa il 98%, ovvero la carica può ritenersi di fatto conclusa.

Le figure che seguono riportano l'andamento delle funzioni  $Q(t)$  e  $I_{car}(t)$  per i seguenti valori:

$$E = 100 \text{ [V]} \quad R = 1 \text{ [\Omega]} \quad C = 1 \text{ [mF]}$$

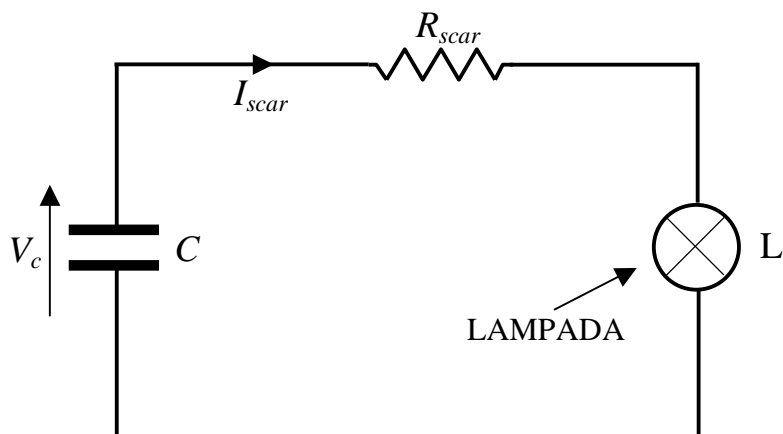






### b) Scarica del condensatore

La figura seguente mostra il circuito di scarica del condensatore.



In esso il condensatore di capacità  $C$  viene connesso attraverso una resistenza di scarica  $R_{scar}$  alla lampada  $L$  del flash. Utilizzando le medesime notazioni del paragrafo precedente e applicando il secondo principio di Kirchhoff, si ottiene:

$$V_c - R_{scar} I_{scar} = 0$$

Risulta ancora:

$$V_c(t) = \frac{Q(t)}{C}$$

mentre per la corrente  $I_{scar}$  vale la relazione:

$$I_{scar} = -\frac{dQ}{dt} = -Q'(t)$$

Dove il segno meno dipende dal fatto che il verso della corrente  $I_{scar}$  è stato assunto in questo caso uscente dal condensatore e, quindi, la corrente risulta positiva quando la carica sulle armature del

condensatore diminuisce, ovvero quando la derivata della carica rispetto al tempo risulta essere negativa.

Si ottiene in definitiva la seguente equazione:

$$\frac{Q(t)}{C} + R_{scar} Q'(t) = 0$$

che può anche essere scritta nella forma:

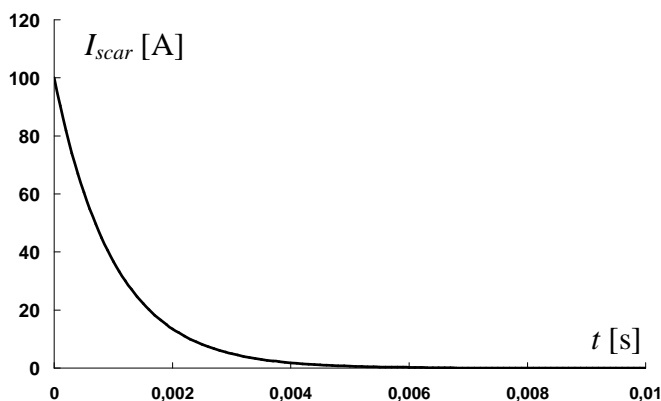
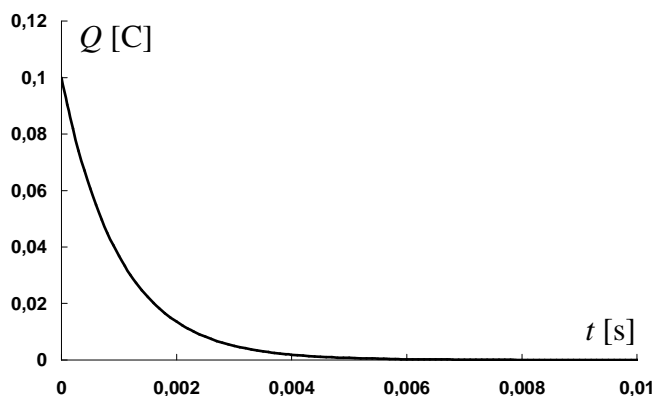
$$Q'(t) + \frac{Q(t)}{R_{scar} C} = 0$$

Ancora una volta si ottiene un'equazione in cui l'incognita è rappresentata dalla funzione  $Q(t)$  che compare insieme con la sua derivata prima. Si tratta quindi di un'equazione differenziale del primo ordine di tipo omogeneo in quanto manca il termine noto. La sua soluzione è data da:

$$Q(t) = Q_0 e^{-\frac{t}{R_{scar} C}}$$

Dove  $Q_0$  rappresenta il valore all'istante iniziale della carica presente sulle armature del condensatore, che coincide con quello presente alla fine della fase di carica.

Di seguito sono riportati gli andamenti della carica e della corrente per i medesimi valori dei parametri considerati per la fase di carica. Da notare che l'andamento della corrente di scarica è esattamente sovrapponibile a quello della corrente di carica.



## Appendice

Si definisce intensità di corrente la quantità di carica che attraversa una certa sezione di un conduttore nell'unità di tempo. Se conosciamo la funzione  $q(t)$  che lega la quantità di carica al tempo, per ottenere l'intensità di corrente media relativa ad una quantità di carica  $\Delta q$  passata in un intervallo di tempo  $\Delta t$ , calcoliamo:

$$i_m = \frac{\Delta q}{\Delta t} = \frac{q(t + \Delta t) - q(t)}{\Delta t}$$

$i_m$  è il rapporto incrementale della quantità di carica considerata come funzione del tempo. Passando al limite del rapporto incrementale al tendere a zero dell'incremento  $\Delta t$ , ossia calcolando la derivata della funzione  $q(t)$ , otteniamo, se il limite esiste, l'intensità della corrente che circola nel conduttore all'istante  $t$ :

$$i_{ist} = \lim_{\Delta t \rightarrow 0} \frac{\Delta q}{\Delta t} = \lim_{\Delta t \rightarrow 0} \frac{q(t + \Delta t) - q(t)}{\Delta t} = q'(t)$$

## La fotografia come testimonianza

### Lo sguardo di Perseo: la fotografia come testimonianza storica

La fotografia non ci dice per forza ciò che non è più, ma soltanto e sicuramente ciò che è stato. Davanti ad una foto, la coscienza non prende necessariamente la via nostalgica del ricordo, ma, per ogni foto esistente al mondo, essa prende la via della certezza. La fotografia è intimamente legata alla Storia.

Citando ancora una volta Barthes:

*“Ciò che mi separava da molte di quelle fotografie, era la Storia. Che cos’è la Storia? Non è forse semplicemente quel tempo in cui non eravamo ancora nati? Io leggevo la mia inesistenza negli abiti che mia madre aveva indossato prima che potessi ricordarmi di lei [...] Così, la vita di qualcuno la cui esistenza ha preceduto di poco la nostra tiene racchiusa nella sua particolarità la tensione stessa della Storia, la sua partecipazione. La Storia è isterica: essa prende forma solo se la si guarda, e per guardarla bisogna esserne esclusi. [...] il tempo in cui mia madre ha vissuto prima di me: ecco cos’è, per me, la Storia.”*

A pochi anni dalla sua invenzione la Fotografia è una tecnologia che riscuote un notevole interesse, non solo privato: essa assume anche a molti altri ruoli, come ad esempio quello politico, o quello sociale, ma soprattutto la fotografia assume un valore fondamentale, quello storico: essa diventa testimonianza, testimonianza formidabile di fatti accaduti e va ad ampliare le possibilità del materiale documentaristico, che fino a quel momento era stato prevalentemente scritto o al limite iconografico, senza mai toccare una così totale adesione alla realtà.

Eppure la fotografia come documento storico stenta ancora oggi ad affermarsi. Gli storici usano le immagini come corredo ausiliario, quasi mai come documento, come fonte storica autonoma. I motivi principali di tale fenomeno sono diversi: fra essi il fatto che una fotografia coglie una staticità temporale, mentre l'analisi storica presuppone un processo, un flusso temporale; il fatto che la fotografia descrive la superficie, il mondo sensibile, ma oscura la realtà profonda. In realtà entrambe queste proposizioni tendono a nascondere che a storici, economisti e sociologi manca un linguaggio per leggere le immagini nella loro ottica disciplinare.

L'enorme avvolgente sapore dell'archivio totale, del vissuto collettivo che emana dalla fotografia storica, non è ancora riuscito a invadere adeguatamente la nozione di memoria positiva, e sembra piuttosto limitarsi, ogni volta, al ricordo di costume e alla citazione personale. La grande divulgazione della fotografia, insomma, anziché imporsi come il primo, gigantesco archivio della società moderna, ha finito per agevolare l'uso personale e intimistico dell'informazione. Questo grande strumento non possiede ancora la potenza evocativa del documento archivistico e storico tradizionale

Secondo un concetto positivista, ogni immagine dovrebbe valere mille parole; in realtà le immagini sono come i documenti scritti, i documenti d'archivio: di per sé sono muti e dunque occorre un lavoro di destrutturazione, di interpretazione, di critica, di analisi perché riescano a porsi come “una fonte” per la ricostruzione storica.

L'immagine fotografica è una rete di appunti che l'obbiettivo ha schiacciato in una immagine d'insieme. La scomposizione dei diversi tasselli permette di fornire di ciascuna immagine una

lettura diacronica e comparativa delle mutazioni strutturali, della cultura e delle mentalità collettive attraverso i cicli generazionali.

La principale difficoltà nell'interpretare e, dunque, nell'utilizzare come fonte storica l'immagine fotografica è la sua natura complessa, per cui la 'verità' che (in quanto mezzo 'immediato' e meccanico di ripresa della realtà) essa indubitabilmente rappresenta è offuscata dall'oscurità dovuta alle sempre diverse condizioni in cui ogni ripresa fotografica è scattata. Lo storico che faccia ricorso alle fotografie come fonte è, insomma, costretto ad affrontare tutte quelle scorie che le reali ed effettive modalità di realizzazione di un'immagine (ma anche le interpretazioni che su di esse si sono accumulate fino ad oggi) frappongono, come distanza, alla loro 'leggibilità'.

Un paragone bellissimo relativo all'istanza etica del lavoro storiografico in rapporto alla fotografia è quello che ci fornisce Georges Didi-Huberman nella sua opera "Immagini malgrado tutto", dedicata alla fotografia come testimonianza degli orrori della Shoah. Lo studioso francese ricorre al mito di Perseo e della Gorgone per descrivere il difficile compito dello storico. Nello scudo dell'eroe antico si riflette l'immagine della Gorgone, simbolo in "Immagini malgrado tutto" della realtà 'inimmaginabile' di Auschwitz. Soltanto facendosi carico di questa immagine, Perseo può usarla per sconfiggere l'indicibilità del Male. Ma il vero atto di coraggio, per Didi-Huberman, non è quello di affrontare la Gorgone con l'astuto mezzo 'tecnico' fornito da Atena, quanto di rivolgersi a guardare l'immagine riflessa nello scudo, che è l'unico modo per poter guardare in faccia il Male. Per questo, per raccogliere l'atto disperato del fotografo di Auschwitz, "noi dobbiamo [...] imparare a maneggiare il dispositivo delle immagini, per sapere che farcene del nostro vedere e della nostra memoria. Dobbiamo imparare, insomma, a maneggiare lo scudo [di Perseo]: l'immagine-scudo", quella immagine che Perseo ha il coraggio di guardare, "malgrado" il rischio di rimanere pietrificato.

Il fotografo che ho scelto per esemplificare il valore della fotografia come testimonianza è Robert Capa. La scelta non è casuale, Capa è quello che potremo definire uno dei più grandi testimoni del nostro secolo: I suoi *reportage* raccontano ben cinque diversi conflitti bellici: la guerra civile spagnola, la seconda guerra sino-giapponese, la seconda guerra mondiale, la guerra arabo-israeliana del 1948 e la prima guerra d'Indocina.

Le tre fotografie che ho selezionato sono testimonianze di altrettanti drammatici eventi: la prima è stata scattata durante le cerimonie per la liberazione della città di Parigi, il 26 Agosto del 1944. Essa ritrae la folla che si getta al suolo e si contorce in un disperato tentativo di salvezza nei confronti della reazione dei tedeschi, che hanno cominciato a sparare sulla folla;

La seconda, scattata nell'Ottobre del '43 nel quartiere napoletano del Vomero, ritrae il dolore dei familiari al funerale di venti giovani partigiani del Liceo San Nazzaro che, guidati dal loro professore, avevano tentato di combattere i tedeschi quattro giorni prima dell'arrivo degli Alleati. E' una testimonianza indiretta di un fatto storico, estremamente espressiva: la tragedia della guerra non ripresa direttamente sul campo, ma negli occhi dei familiari dei caduti.

La terza immagine ritrae lo sbarco in Normandia delle truppe americane: "L'Operazione Overlord" scattò all'alba del 6 Giugno del 1944 (lo scatto risale per l'appunto a questa data): varie armate presero terra sulle coste della Normandia, cogliendo di sorpresa i tedeschi. Vennero impiegate una

straordinaria quantità di forze: 3 milioni di uomini, 1200 navi da guerra, 13000 aerei, migliaia di mezzi anfibi. L'immagine ritrae la prima ondata di truppe americane all'alba. Di seguito le immagini.



**1944, la liberazione della città di Parigi.**



**1943, funerale di venti giovani studenti napoletani insorti contro le truppe d'occupazione**

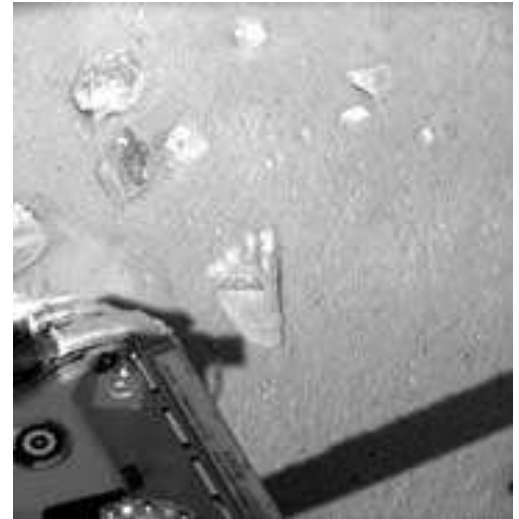


**1944, sbarco in Normandia**

### **Un viaggio sul pianeta Rosso: la fotografia come testimonianza per l'indagine scientifica**

Nei suoi innumerevoli risvolti e nelle sue concrete applicazioni, la fotografia non vale solamente come testimonianza storica: essa è un elemento prezioso anche nell'indagine scientifica, e specialmente in quel settore della scienza che prende il nome di "Geologia dei pianeti" e che indaga, attraverso l'impiego di sonde, che l'odierna tecnologia tende a rendere sempre più precise, la strutture dei pianeti del sistema solare. Tra tutte le apparecchiature delle quali tali sonde sono dotate per effettuare rilievi quelle fotografiche sono senz'altro importantissime: esse vengono inviate in tempo reale ai centri di osservazione e ci permettono di seguire passo passo il lavoro operato dalla sonda, oltre ad inviarci un'innumerevole quantità di dati visivi che possono poi essere confermati o confutati attraverso altre indagini. In questo modo, negli ultimi vent'anni, le conoscenze geologiche sui pianeti del sistema solare si sono notevolmente accresciute.

Ho scelto di proporVi una galleria di fotografie più o meno recenti realizzate dalle sonde su Marte, il pianeta che senza alcun dubbio da sempre esercita il maggior fascino sugli studiosi, anche per discutere relativamente a quella che è l'importanza di determinate scoperte e delle ipotesi che grazie ad esse è possibile fare.



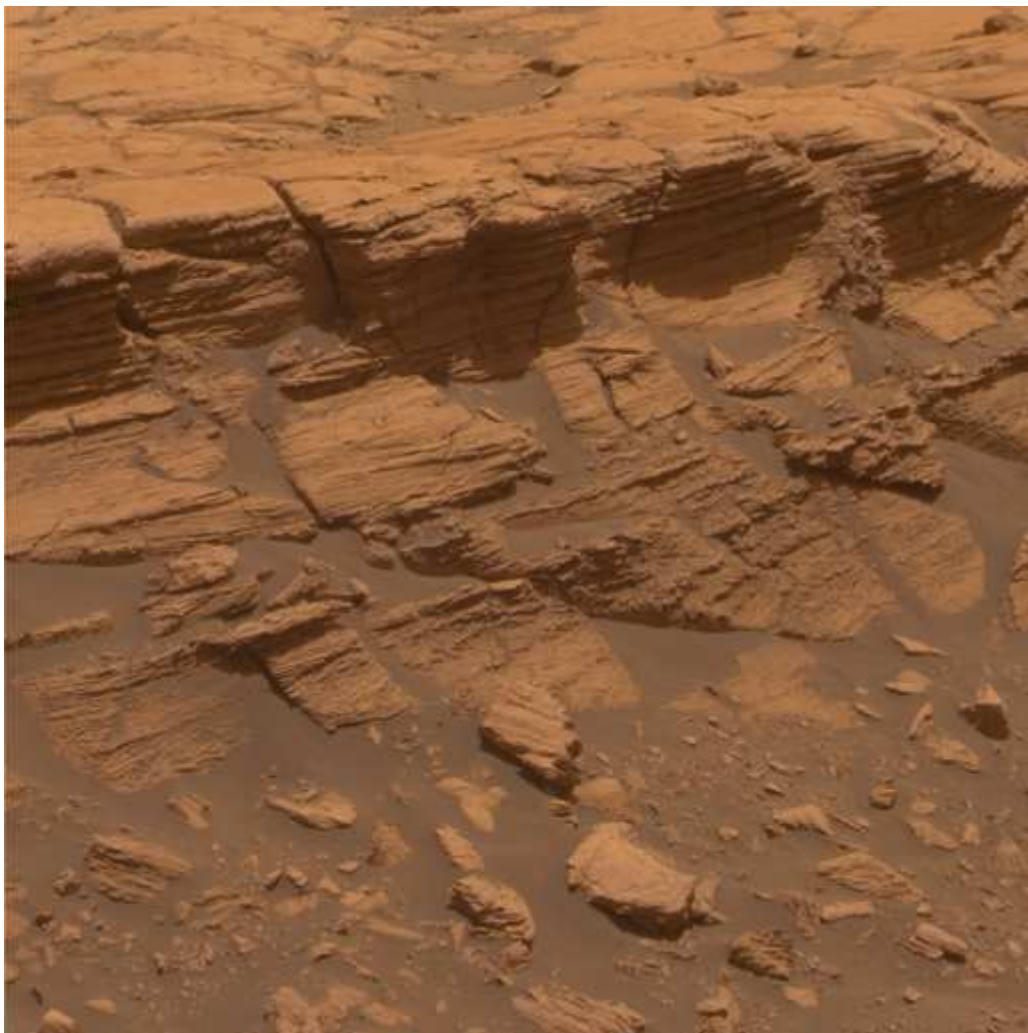
Le immagini che vediamo sopra risalgono a pochissimi giorni fa (2 giugno 2008), sono piccole e non molto definite, ma se le prime ipotesi degli scienziati fossero confermate si tratterebbe di qualcosa di eccezionale: sarebbero la testimonianza che su Marte è finalmente stato rinvenuto del ghiaccio.

Le immagini sono state scattate dall'apparecchiatura fotografica della sonda Phoenix, nell'artico marziano dal lander, per verificare di aver messo in buona posizione le sue tre gambe metalliche. Esse hanno messo in luce una superficie piatta e riflettente, che alla Nasa guardano ora come fosse l'indicazione verso una terra promessa. Sono due placche, grandi circa un metro quadrato ciascuno, ma sono contigue, chiare, piatte e circondate ai bordi dal terriccio rosso rimosso dai retro-razzi che il 26 maggio hanno frenato l'atterraggio della navicella sul Pianeta Rosso. Insomma, i motori hanno soffiato via lo strato di terriccio e polvere che ricopre una superficie chiara, levigata e riflettente. La copertura dei ghiacciai non è un evento sconosciuto sul nostro pianeta: in Islanda il ghiacciaio Vatnajokull è un'enorme distesa di ghiaccio nero come la polvere vulcanica portata dal vento che lo ricopre e costituisce una straordinaria attrattiva.

Per sapere con cosa davvero abbiamo realmente a che fare serve che il braccio meccanico della sonda faccia il suo lavoro, raccogliendo il materiale fotografato. Phoenix è un robot sofisticato che ospita tutti gli elementi costruiti su misura per analizzare ciò che il braccio raccoglie. Grattare, scavare, sollevare un campione, portarlo sulla base della navicella, inserirlo in un piccolo forno che dovrà sciogliere il materiale e metterlo a disposizione degli strumenti di analisi.

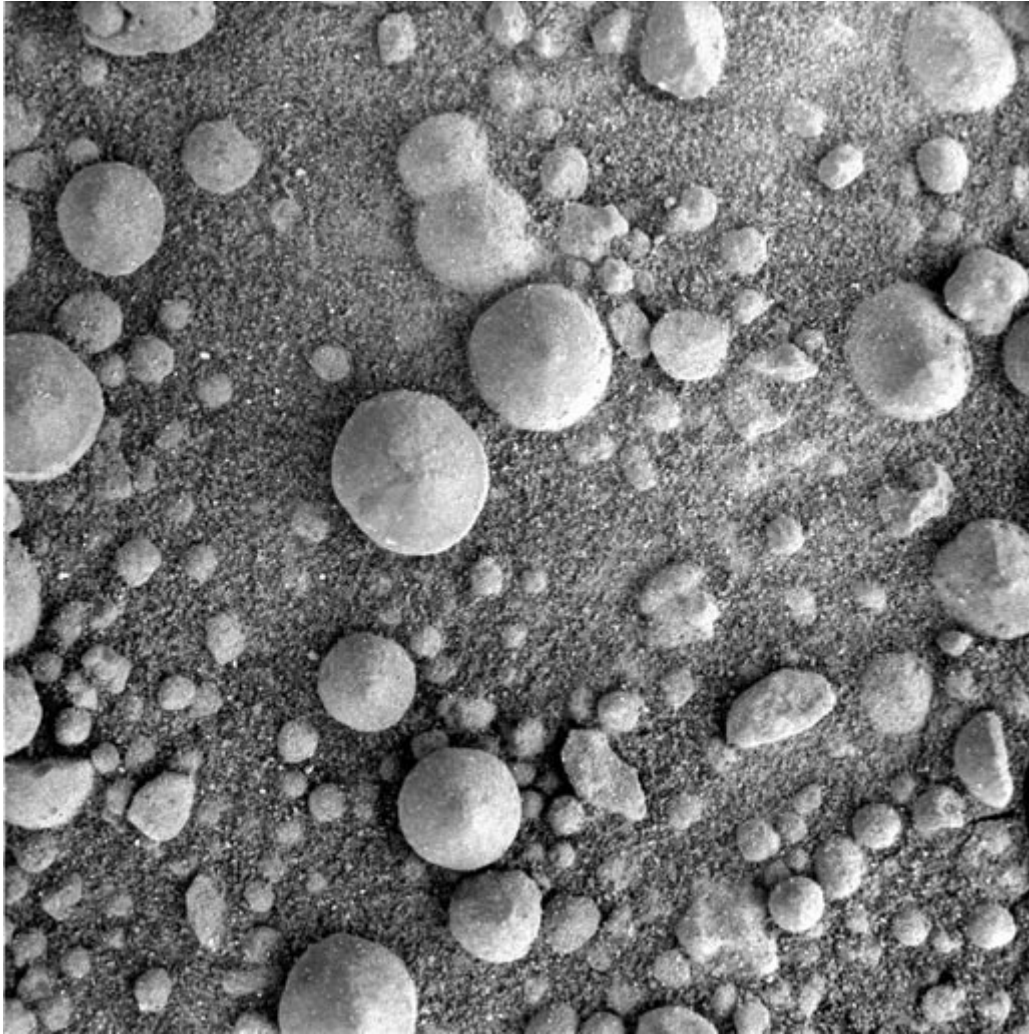


La missione Mars Exploration Rover è partita invece nel giugno 2003 con l'invio, sul pianeta rosso, di due robot gemelli, Spirit e Opportunity, con il compito specifico di analizzare le rocce che costituiscono il suolo di Marte per cercare di rinvenire tracce della passata presenza d'acqua.



Questa immagine è stata scattata da Opportunity nel cratere marziano “Meridiany Planum”, nel marzo 2006. E' chiaramente visibile che il cratere ha una struttura stratificata, come se diversi strati fossero stati depositi l'uno sopra all'altro ad intervalli regolari nel corso di più millenni. Una cosa del genere sarebbe potuta accadere se nell'area si fosse verificata un'alluvione e i sedimenti si fossero via via depositati al recedere delle acque.

La fotografia, originariamente in bianco e nero, riproduce il colore realistico del suolo marziano, ed è stata composta attraverso un collage di numerose immagini separate scattate dalla Pancam (questo è il nome della fotocamera panoramica di Opportunity).



Ecco un'altra prova della passata presenza di acqua su Marte, individuata da Opportunity mentre raggiungeva un altro cratere del pianeta, il cratere Victoria. Le piccole sfere che vedete nell'immagine, soprannominate blueberries, che in inglese significa mirtilli, non sono altro che concrezioni: strutture che si formano quando l'acqua deposita minerali in strati successivi attorno ad un granello di sabbia. La componente principale dei blueberries si è dimostrata essere l'ematite.



Quest'immagine raffigura il cratere Victoria, nell'emisfero settentrionale di Marte ed è stata scattata dalla sonda in orbita Mars Global Surveyor.

Ad ottobre 2006, dopo 21 mesi di esplorazioni, Opportunity si è avvicinato a questo cratere, che probabilmente resterà la sua destinazione finale. Esso è un sito molto interessante dal punto di vista geologico in un raggio di 10 km dal luogo in cui, nel 2004, il robot è atterrato.

Il cratere ha un diametro di circa 800 metri ed è tre volte più profondo del precedente cratere analizzato da Opportunity, Endurance, e quindi rappresenta un intervallo più ampio di storia geologica marziana.

## **Conclusioni.**

**Ci sono molti aspetti che riguardano la fotografia. Tantissime cose ruotano attorno ad essa. In questo percorso ci sono, insieme, i grandi sistemi filosofici dell'antichità e i dubbi esistenziali dell'uomo moderno; ci sono le culture classiche, le più affascinanti di tutti i tempi; c'è la nostra cultura letteraria in tutta la sua originalità, nozioni di fisica e di matematica; c'è il cosmo e c'è la storia; si fondono insieme la puntualità e l'universalità, l'arte e la scienza, la tecnica e il sentimento. Tutto questo rimanda ad una unica cosa, e molte altre riflessioni ci sarebbero da fare, molti altri collegamenti, se solo ce ne fosse il tempo.**

**La Fotografia non è "solo" arte. Non è "solo" fisica, né "solo" chimica.**

**La Fotografia è l'essenza stessa di ciò che collega la vita alla morte: la capacità di catturare per l'eterno.**

*"Fotografare, è porre sulla stessa linea di mira la mente, gli occhi, e il cuore"*

**Henry Cartier-Bresson**