



L'occhio di Fortuny

Panorami, ritratti e altre visioni

Marsilio



MUSEI
CIVICI
VENEZIANI

CITTA' DI
VENEZIA



Sindaco

Massimo Cacciari

Assessore alla Produzione Culturale

Sandro Parenzo



MUSEI
CIVICI
VENEZIANI

Direttore

Giandomenico Romanelli

L'OCCHIO DI FORTUNY
Panorami, ritratti e altre visioni

Venezia, Palazzo Fortuny
dal 17 dicembre 2005

a cura di
Silvio Fuso

*Ideazione, ricerca, stampa
e approntamento
della sezione fotografica*
Giorgio Molinari

Allestimento
Daniela Ferretti

*Marketing, comunicazione
e ufficio stampa*
Monica da Cortà Fumei
con
Riccardo Bon
Alessandro Paolinelli
Sofia Rinaldi

Amministrazione
Irene Ariano
con
Francesca Rodella
Paola Vinaccia

Hanno collaborato
Cristina Contini
Tosca Ghiatto
Franco Pezzato

Grafica della mostra
Out

Catalogo a cura di
Claudio Franzini e Silvio Fuso

Testi di
Agostino De Rosa
Silvio Fuso
Giorgio Molinari
Alberto Sdegno

Ottimizzazione delle immagini
Claudio Franzini

© 2005 Musei Civici Veneziani

© 2005 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia
Prima edizione: dicembre 2005
ISBN 88-317-8908-2

www.marsilioeditori.it

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione,
anche parziale o a uso interno didattico, con qualsiasi
mezzo effettuata, compresa la fotocopia

INDICE

- 7 Presentazione
 Giandomenico Romanelli

L'OCCHIO DI FORTUNY

- 10 Una singolare visione. Arte tra fotografia e teatro
 Silvio Fuso
- 14 Una tecnica per la poesia
 Alberto Sdegno
- 18 L'enigma del visibile
 Agostino De Rosa
- 22 Vecchi inediti per nuovi «originali»
 Giorgio Molinari
- 27 Immagini

UNA TECNICA PER LA POESIA

Alberto Sdegno

14

Quando tra gli anni 1966 e 1967 si decise di impiegare un metodo scientifico per registrare la conformazione del suolo lunare prima della missione Apollo, in cui sarebbe avvenuto il primo allunaggio umano, la fotografia panoramica sembrava essere l'unico accorgimento figurativo utilizzabile. Grazie alla serialità della ripresa, al possibile montaggio dei singoli fotogrammi, alla meticolosità di un procedimento automatico, le sonde Orbiter inviarono informazioni relative alla mappatura pressoché integrale del satellite fornendo utili strumenti per l'imminente "conquista" dello spazio celeste¹. Ma la fredda ricognizione robotizzata ben presto avrebbe ceduto il passo all'occhio umano che, dal suolo lunare, poteva scorgere cose che sfuggivano alla ripresa meccanizzata della totalità. Le fotografie panoramiche di Eugène Cernan, uno degli astronauti dell'Apollo 17, non hanno nulla a che fare con l'inventario del territorio da espugnare, bramato dai ricercatori della NASA. Trasmettono quella «magnifica desolazione» che Buzz Aldrin – uno dei primi due astronauti a toccare la luna – poté osservare, comunicando la laconica sensazione via radio ai colleghi in attesa. Le foto di Cernan ci mostrano un terreno sabbioso, con rocce affioranti che contrastano con il cupo orizzonte della scura volta celeste. Di frequente un piccolo soggetto saltellante – l'astronauta Harrison Schmitt – ci fornisce, perso nella valle di Taurus Littrow, la misura dello smarrimento, la scala dell'infinita solitudine, forse impensabile a chi quella spedizione l'aveva progettata. Eppure la macchina fotografica impiegata, il meccanismo di annotazione sensibile alla luce, l'esito chimico che si andava a stampare erano gli stessi. L'oc-

chio di Cernan, oltre ad avvertire il primo piano lunare, si accorgeva di ciò che sfondava l'orizzonte: «della bellezza della Terra [...] dei colori degli oceani e delle nuvole: i toni di celeste, dall'azzurro dei Caraibi al blu profondo del Pacifico»².

Circa un secolo prima, nel 1877, l'occhio indagatore di Eadweard Muybridge eseguiva una puntuale ricognizione fotografica per investigare la città di San Francisco, scrutandone i dettagli e mostrandola nella sua rarefatta oggettività³. L'obiettivo era dichiarato nella nota che accompagnava l'informativa ai possibili clienti. Chiunque, da quel momento, poteva acquistare la grande stampa panoramica delle dimensioni di circa 8 piedi, ampiamente corredata da note esplicative e didascalie dei più importanti edifici. Poteva pertanto "possedere" l'intera città, i suoi "pittoreschi sobborghi" e le colline circostanti⁴: essi erano ora rappresentati analiticamente, come le figure animali che nello stesso periodo egli stava "cronofotografando". In un caso avveniva la numerizzazione dello spazio, nell'altro del tempo.

Poco meno di trent'anni dopo Mariano Fortuny utilizzava una simile procedura per mostrare qualcosa di completamente diverso rispetto alle preoccupazioni di Muybridge. Si trattava ancora di una descrizione longitudinale del paesaggio urbano e naturale, ma con una finalità differente. Sebbene utilizzasse uno stratagemma fotografico di straordinaria funzionalità meccanica, i risultati ottenuti evitano all'osservatore la pura esibizione di una tecnica. Eppure la Kodak Panoram da lui impiegata, il cui brevetto risale al 1894, era di grande raffinatezza costruttiva⁵. Pur con alcune differenze rispetto a illustri precedenti, come

la macchina Megaskop di Friedrich von Martens del 1844 o la Pantascopic Camera del 1862 di Johnson e Harrison, essa consentiva di materializzare su di una superficie curva una scena avente un'ampiezza di campo di 142°, utilizzando un negativo delle dimensioni di circa 90 × 300 millimetri. Il meccanismo era dotato di obiettivo rotante, probabilmente provvisto di congegno automatico di scorrimento, e poteva proiettare sulla superficie a singola curvatura quella luce "misurata" che permetteva la successiva impressione sensibile della scena. Ma l'estremo automatismo della macchina lascia pure grande spazio alle intenzioni dell'autore che immagina la scena nell'inquadratura. L'occhio del fotografo, infatti, non osservava attraverso l'occhio meccanico di ripresa, dal momento che non era utilizzata un'ottica speculare di tipo reflex che, attraverso una riflessione, avrebbe garantito la corrispondenza tra il punto di vista dell'uomo e quello della macchina. Al fotografo veniva invece indicato un possibile uso, grazie alla presenza, sulla superficie superiore dell'involucro della camera, di due linee incise, marcate da tre punti in leggero rilievo. L'angolo formato da queste corrispondeva all'ampio sguardo possibile. L'utente poteva pertanto controllare la scena eseguendo un'operazione di traguardo dal punto centrale in direzione della prima e poi della seconda estremità. Non dissimile, questa operazione, da quella eseguita da Baldassarre Lanci da Urbino, descritta da Ignazio Danti⁶, mentre con il suo cinquecentesco "istrumento universale" mirava attraverso un cannocchiale un oggetto e con una piccola asta a punta, parallela al lungo attrezzo per la visione, determinava un piccolo foro su di una super-

ficie cartacea incernierata alla base. Le piccole forature sulla carta, posta in maniera curvilinea, costruivano la traccia grazie alla quale il disegnatore tesseva la sua prospettiva che, data la curvatura del supporto, si deformava rispetto alle aspettative dell'artista. Pur usando il medesimo meccanismo proiettivo di Lanci, Fortuny riesce a controllare la deformazione, a dosarla sapientemente nei casi in cui essa diventa il tema dello scatto. Come quando osserva il paesaggio montuoso dal treno in corsa, o come quando volge al cielo l'obiettivo riprendendo i tetti delle case isolate nel paesaggio e, in primo piano, le nuvole. Il quadro proiettivo, pertanto, si inclina determinando una prospettiva "curvilinea" – per usare il termine di William Herdman, autore di un trattato che tenta di inquadrare scientificamente il problema⁷ – e l'orizzonte ad arco divide nettamente ciò che è concavo da ciò che è convesso.

Ma il calibrato traguardo che abbiamo sopra descritto permette all'autore di prestare attenzione ai confini delle sue fotografie, a ciò che succede fuori dall'angolo concesso alla visione umana. Così appaiono figure in posa ai margini laterali, torri, piloni, gondole, perfettamente immobili che attendono il movimento rotante dell'ottica e chiudono il campo del visibile, aprendo quello dell'immaginazione. Per nulla stravaganti, questi esperimenti ci parlano più del soggetto che riprende che della scena che inquadrano. Ci descrivono la cura con cui il fotografo procedeva nell'individuazione del suo oggetto e della sua scenografia. A tali sperimentazioni non possono che aggiungersi le poche fotografie verticali che riprendono l'altezza degli alberi o l'estensione prospettica di un viale. In

questo caso la ricerca prevede che l'inclinazione che abbiamo sopra indicato sia condotta alla sua estrema conseguenza, il ribaltamento di 90° dell'apparecchio che ormai ha superato la sua stessa caratteristica proiettiva. Non un panorama svolto longitudinalmente, ma altimetricamente. Osservare Venezia, allora, diventa un'intima perlustrazione di una calle che, appunto, esclude un occhio disteso. La buia densità urbana è pertanto il tema, alla quale si oppongono le tante vedute dilatate del Canal Grande, riprese spesso da imbarcazioni, che, nonostante il movimento dell'obiettivo durante la registrazione fotosensibile, risultano essere tutte perfettamente a fuoco.

Viene da chiedersi se vi può essere una relazione tra tali fotografie e le intenzioni dei pittori di panorami, la cui finalità consisteva nell'esposizione, in un edificio a pianta circolare, di una lunga tela, spesso a 360°, su cui era stata dipinta una scena reale. Se anche in questo caso si manifesta quel "combattimento per un'immagine" – quell'incontro-scontro tra l'artista e la camera – di cui da anni ormai la storia della fotografia si occupa⁸. La *Nature à coup d'oeil*⁹, come recita il brevetto con cui Robert Barker alla fine del Settecento dichiara le sue intenzioni artistiche per una percezione totale, appare ben diversa dall'occhio panoramico di Fortuny. I suoi lenti scatti dinamici, infatti, non sembrano voler procurare meraviglia, sorpresa, stupore. Né vogliono incantare per ciò che vi è raffigurato, ma, appunto, vorrebbero forse svelare, suggerire, indicare aspetti celati dell'autore. Al contrario, nelle rotonde ottocentesche – architetture cilindriche per la visione statica di grandi paesaggi figurati in cui il visitatore era posto al centro dello

spazio – il pittore era anonimo, trasparente rispetto alla scena dipinta e «pochi furono gli artisti celebri o rimasti poi famosi nella storia, a cimentarsi col Panorama»¹⁰. Ecco perché è difficile pensare di poter osservare un panorama di Mariano Fortuny stampato su di una grande superficie. Perché forse la stampa a contatto – un negativo esteso per una piccola riproduzione – si offre all'occhio dell'osservatore nella maniera più opportuna, per una lettura individuale, singolare. Se da un lato «si cercava in tutti i modi – come notava Benjamin – con ogni sorta di espedienti tecnici, di fare dei panorami le sedi di una perfetta imitazione della natura»¹¹, dall'altro assistiamo in Fortuny a una privata ricognizione del reale, una discreta personalizzazione dello scenario. «I panorami – scrive ancora Benjamin – annunciano un rivolgimento dell'arte con la tecnica»¹², ma la rivoluzione in questo caso, si fa silenziosa, introversa, priva della connotazione dirompente che sarà della tecnologia quando travolgerà il mondo dell'arte, dettando le regole dell'avanguardia.

Il commento silente di Fortuny, allora, con i suoi sguardi panoramici, esclude un uso disinibito, spregiudicato, della macchina. Pur utilizzandola in maniera assolutamente sperimentale, non prevista dalle indicazioni da manuale – si pensi per esempio alla verticalità della ripresa – sembra far trasparire un desiderio che vuole escludere la novità pur avendo assimilato le sue qualità intrinseche, per attribuire al soggetto osservante e allo strumento un ruolo ben diverso, forse di retroguardia.

¹ Sulle fotografie realizzate dagli astronauti americani si veda: R. Schick, J. Van Haafden, *The View from Space: American Astronaut Photography 1962-1972*, New York 1988.

² E. Cernan, *Commento alla trascrizione delle conversazioni via radio dell'Apollo 17*, ruolino della missione n. 143.20.14, archiviato sul sito web «Apollo Lunar Surface Journal», <http://www.hq.nasa.gov/alsj/a17/a17j.html>.

³ Cfr. D. Harris, E. Sandweiss, *Eadweard Muybridge and the Photographic Panorama of San Francisco, 1850-1880*, Cambridge (Mass.)-London 1993.

⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁵ La macchina è schedata nel catalogo: L. Mannoni, *Le mouvement continué. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*, Milano 1996, scheda 949, p. 294.

⁶ J. Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica, con i commentari del R.P.M. Egnatio Danti...*, Roma 1583, p. 61.

⁷ W.G. Herdman, *A Treatise on the Curvilinear Perspective of Nature: and its applicability to art*, London 1853.

⁸ D. Palazzoli, L. Carluccio, *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, Torino 1973. Cfr. anche A. Scharf, *Art and photography*, London 1968 e il più recente: D. Kosinski, *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, New Haven and London 1999.

⁹ *Specification of the Patent granted to Mr Robert Barker... for His Invention of an Entire New Contrivance or Apparatus, called by him – La nature à coup d'oeil, dated June 19-1787*, in *The Repertory of Arts and Manufactures*, London 1796, pp. 165-166.

¹⁰ S. Bordini, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma 1984, pp. 106-107.

¹¹ W. Benjamin, *Opere complete. IX. I "passages" di Parigi*, Torino 2000, p. 7.

¹² *Ibidem*.