

incroci

semestrale di letteratura e altre scritture
anno XVII, numero 33
gennaio-giugno duemilasedici

Mario Adda Editore

incroci

semestrale di letteratura
e altre scritture

ANVUR: rivista scientifica di Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)

Direzione: Lino Angiuli, Raffaele Nigro, Daniele Maria Pegorari

Redazione

Gina Cafaro, Esther Celiberti, Milica Marinković, Domenico Mezzina, Domenico Ribatti, Sara Ricci, Salvatore Ritrovato, Marilena Squicciarini (*segretaria*), Carmine Tedeschi

Direttore responsabile: Salvatore Francesco Lattarulo

In copertina: Teo de Palma, *Labile come pallidi sogni*, acquerelli, colori vegetali, matita, tempera, cm 17x24, 2016.

web – <http://incrocionline.wordpress.com>

Materiali e corrispondenza possono essere inviati all'indirizzo: incrocionline@libero.it

Si collabora per invito.

Abbonamento annuale: euro 18,00

Una copia: euro 10,00

da versare sul c.c. postale n. 10286706

intestato a: Adda Editore, via Tanzi, 59 - 70121 Bari

Autorizzazione del Tribunale di Bari n. 2068 del 2012 (n. Reg. Stampa 32)

ISBN 9788867172504

ISSN 2281-1583

© Copyright 2016

Mario Adda Editore, via Tanzi, 59 - 70121 Bari

Tel. e Fax 080 5539502

web: <http://www.addaeditore.it>

e-mail: addaeditore@addaeditore.it

Finito di stampare nel mese di giugno 2016 presso Grafica 080 per conto di Mario Adda Editore - Bari

Editoriale	5
Così lontana così vicina <i>a cura di Curtis Dean Smith e Barbara Carle</i> <i>con opere originali di Teo de Palma</i>	7
Idilli di Milano <i>poesie di Andrea Genovese</i>	21
Dentro la 0 del mio manicomioarca <i>una silloge di Anna Maria Farabbi</i> <i>con una 'umana lettera' di Lino Angiuli</i>	32
Miniature <i>quattro racconti brevi di Ülar Ploom</i>	39
La rivoluzione passiva dell'ISIS in Siria <i>un saggio di Marisa Della Gatta</i>	45
Traditional journey. Serra, Woolf, Benjamin: viaggio attraverso la realtà intraducibile <i>un saggio di Giuseppe Gentile</i>	58
Labirinto. Il mito della ricerca e la ricerca di un mito <i>un saggio di Milica Marinković</i>	68

Danza e labirinto <i>una riflessione di Esther Celiberti</i>	84
Sul “Grande adagio popolare” di Virgilio Sieni <i>un saggio di Alessandro Leogrande</i>	87
Sud Side Story: Checco Zalone e il ‘caso’ Puglia <i>un intervento di Anton Giulio Mancino</i>	92
L’altra Italia di Flaiano <i>un ricordo di Domenico Ribatti</i>	102
Estetica della fotografia. Da un peccato originale ai problemi dello stile <i>un saggio di Pio Tarantini</i>	105

RECENSIONI

su E. Filieri (<i>di C. Chiodo</i>); S. Di Spigno (<i>di M. Comitangelo</i>); G. Lupo (<i>di L. Angiuli</i>); G. Natali Confortini (<i>G. Cafaro</i>); M. Tavoni, S. D’Amaro (<i>di F. Giuliani</i>); L. Fontanella (<i>A. Lillo</i>); A. Alessandrini (<i>di F. Lorusso</i>); S. Gentili (<i>di C. Tedeschi</i>); di S. Aglieco (<i>di M. Bellini</i>); M.G. Pani (<i>di L. Liberatore</i>); F. Medici (<i>di S. Moresi</i>); W. Morgese (<i>di A. Giampietro</i>); A. Tricomi, E. Fraccacreta, M. Raffaelli, L. El Makki (<i>di S. D’Amaro</i>); C. Sini (<i>di D. Ribatti</i>)	117
---	-----

Scatti di poesia 2016
catalogo della terza edizione della mostra fotoletteraria

* I sommari dei numeri precedenti si possono consultare sul sito:
incrocionline.wordpress.com

Estetica della fotografia. Da un peccato originale ai problemi dello stile

un saggio di Pio Tarantini

Le problematiche legate alla definizione del concetto di estetica, soprattutto in rapporto al linguaggio della fotografia, sono numerose e complesse: attraverso un excursus che parte dai concetti di base, Pio Tarantini approda alle riflessioni più attuali sulla lettura dell'immagine fotografica secondo possibili canoni estetici. Pio Tarantini (Torchiarolo, 1950) è un rappresentante della fotografia italiana in quanto autore e studioso; alle sue numerose esposizioni affianca il ruolo di docente di linguaggio fotografico e di pubblicista. Il suo più recente volume è la raccolta di articoli Fotografia araba fenice. Note sparse tra fotografia, cultura e il mestiere di vivere (Quinlan, Bologna 2014).

1. *La natura della fotografia*

La fotografia – sì proprio quella definita la meravigliosa invenzione, il magico procedimento fisico-chimico in grado di produrre una rappresentazione del mondo così come viene percepito da uno dei nostri sensi più importanti, la vista – pur contenendo nella sua natura una elevata capacità di 'riproduzione bidimensionale quanto più verosimile del reale' non può che obbedire alle esperienze di organizzazione e interpretazione visuale consolidate nei secoli nella storia della cultura visiva.

La magica invenzione – quando il procedimento venne messo a punto a ridosso della metà dell'Ottocento doveva davvero emanare un sentore di magia che solo il tumultuoso avvento del positivismo e della civiltà delle macchine avrebbe smantellato – nasce su un piano di ambiguità statutaria in bilico tra riproduzione meccanica e capacità del fotografo di organizzare le forme, i volumi, la luce, all'interno dell'inquadratura.

Non a caso tra le prime generazioni di fotografi molti provenivano dal mondo dell'arte, in particolare dalle esperienze dell'incisione e del disegno, e molti tentarono di avvicinarsi all'arte dando luogo a quella esperienza storica interessante quanto fuorviante denominata pittorialismo.

Un peccato originale dunque caratterizza la fotografia sin dagli esordi: quello di essere una verosimile, realistica – con tutte le precauzioni d'obbligo nell'uso di queste definizioni – riproduzione del mondo e nello stesso tempo di aspirare al ruolo di novella forma d'arte.

2. *Un peccato originale*

Le vicende sono note e non occorre ripercorrerle in questa sede: il linguaggio della fotografia, nelle opere e nei fotografi delle origini, si alterna tra la soddisfazione di produrre immagini realistiche e l'ingenua aspirazione a trasformare queste immagini in qualcosa di più, di simile all'arte. Ci sarebbero voluti svariati decenni per arrivare alla consapevolezza che non era necessario scimmiettare le arti visive tradizionali per dare dignità artistica alla fotografia, ma bastava coglierne la sua potenza espressiva di documentazione. Se si volesse indicare a proposito un evento simbolico dirompente si potrebbe scegliere, tra tanti, la pubblicazione nel 1916 del primo piano della donna cieca di Paul Strand: nasce la *straight photography*, la fotografia diretta, con cui si può dire che la fotografia entra nella fase di maturità.

Come avviene sempre nella storia delle vicende espressive il passaggio non fu così netto e le varie esperienze di linguaggio fotografico si intrecciarono nei primi decenni del Novecento tra un pittorialismo che tardava a morire – e per certi aspetti ancora oggi vive nelle forme di un neo-pittorialismo – la sete di fotografia documentaria diretta e le esigenze di organizzare l'aspetto documentario in regole compositive che sarebbero sfociate nel formalismo mentre, d'altro canto, le esperienze delle avanguardie storiche buttavano all'aria tutte le regole e inventavano, anche in fotografia, nuovi modi espressivi.

3. *Il concetto classico di estetica*

Le note iniziali di questo intervento mi pare siano state necessarie per inquadrare storicamente l'esperienza visuale della fotografia e tentare una riflessione in merito al concetto di estetica e alla sua applicazione alla fotografia.

Mi si consenta ancora qualche accenno su alcuni concetti di base.

La parola *aesthetica* ha origine dalla parola greca *aisthesis*, che significa 'sensazione', e dal verbo *aisthánomai*, che significa 'percepire attraverso la mediazione del senso': nel mondo classico dunque l'estetica riguarda l'aspetto della conoscenza che riguarda l'uso dei sensi. E sempre nell'antica Grecia, culla insuperata del pensiero occidentale, viene definito in molti modi il concetto di bellezza: nasce l'espressione *kalokagathia*, che indica l'ideale di perfezione umana secondo i Greci antichi. Il termine rappresenta la sostantivizzazione di una coppia d'aggettivi indicanti l'armonioso sviluppo della persona, *kalòs kagathòs*, crasi di *kalòs kai agathòs*, cioè 'bello e buono' (con quest'ultimo aggettivo che, sempre per i Greci antichi, va inteso anche come 'valoroso in guerra'). Questo ideale di bellezza comprende anche il valore morale, un principio dunque che coinvolge la sfera etica facendo coincidere bello e buono. I secoli successivi metteranno presto in crisi questo ideale che troverà nuove manifestazioni, nell'ambito delle arti figurative, durante il primo periodo del rinascimento, a sua volta messo in crisi

nel giro di pochi anni da una nuova problematicità espressiva che sfocerà nel barocco¹.

4. Lettura dell'immagine

La dialettica tra classico e barocco venne analizzata e trovò risposte interessanti con gli studi di Heinrich Wölfflin che sistematizzò le sue riflessioni costruendo agli inizi del Novecento una teoria che individuava alcune categorie generali e leggi fondamentali dello svolgersi e dell'essere dell'arte². Il critico tedesco Erwin Panofsky oppose alla sistematicità catalogatoria di tipo formale di Wölfflin la *Weltanschauung*, una interpretazione del mondo da parte dell'artista, per il quale l'arte è un fenomeno dell'animo, non solo dell'occhio, e dunque la rappresentazione artistica non può essere soltanto una *Anschauung*, una veduta del mondo³.

Si consolida in definitiva, e per semplificare, un dibattito innescato qualche secolo prima da Kant su forma e contenuto e che nel corso del Novecento avrebbe visto ulteriori complessi sviluppi, dall'impostazione neo-idealistica di Croce e Gentile, per restare all'Italia, alle più moderne definizioni di marca strutturalista e semiotica con i concetti di significato e significante e con le loro radici in Peirce⁴.

Riconducendo il discorso all'ambito della fotografia occorre precisare che, nei decenni a noi più vicini, la riflessione critica ha approfondito e per certi aspetti chiarito alcuni di questi problemi; in particolare, personalmente, condivido la posizione espressa da Claudio Marra, e più volte ricordata in miei precedenti interventi, a proposito del tentativo di delineare una chiave di lettura dell'immagine fotografica che si rifaccia a una specifica artisticità fotografica. Risulta più convincente una metodologia critica che nega

¹ A proposito è noto l'aneddoto su Raffaello che viene influenzato dalle figure che stava dipingendo Michelangelo nella Cappella Sistina e che l'urbinate era riuscito a intravedere di nascosto dallo stesso irascibile maestro fiorentino. Nei famosissimi affreschi delle Stanze di Raffaello, infatti, la rappresentazione delle figure passa dall'iniziale impostazione classica e ideale a una più tormentata e muscolare, vicina alle michelangeloesche figure che prendevano corpo nella Cappella Sistina e che qualche decennio dopo avrebbero raggiunto l'apoteosi con il *Giudizio Universale*, aprendo la strada al manierismo e al barocco.

² Heinrich Wölfflin (Winterthur, 1864-Zurigo, 1945) con la sua opera *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915) articolò un complesso discorso critico che aveva al centro della sua analisi il processo classico-barocco, distinguibile attraverso una serie di dicotomie: lineare-pittorico, superficie-profondità, forma chiusa-forma aperta, molteplicità-unità, chiarezza assoluta-chiarità relativa. Queste cinque coppie di punti di vista diversi si possono ricondurre in definitiva alla dualità fondamentale di 'plastico-pittorico'.

³ Erwin Panofsky (Hannover, Germania, 1892-Princeton, USA, 1968) teorizzò questa analisi soprattutto nel volume *Die Perspektive als «symbolische Form»* (1927), traduzione italiana *La prospettiva come forma simbolica* (Milano 1961).

⁴ Charles Sanders Peirce (Cambridge, 1839-Milford, 1914), filosofo e studioso poliedrico, tra i fondatori della semiotica, teorico, in questo campo, del rapporto tra significato e segno attraverso un processo tra tre elementi: segno, oggetto e interpretante.

questa supposta autonomia o separazione tra fotografia e altre arti visive. Scrive Marra, nell'introduzione al volume di suoi scritti *Forse in una fotografia*: «Non esiste un'artisticità propria della fotografia, non bisogna cioè pensare alla fotografia come a un'arte provvista di regole proprie, distinte e separate da quelle che sovrintendono a tutto l'ambito del visivo».

Date queste premesse posso tentare di affrontare una riflessione sul concetto di estetica nella pratica fotografica contemporanea nei limiti che la stessa riflessione critica e le esperienze degli anni più recenti paiono indicare.

5. Estetica e fotografia

Vorrei cominciare dall'approccio più semplice che si può avere nella fruizione della fotografia: quando ci si trova davanti a una fotografia che attira la nostra attenzione diciamo, banalmente, che è 'una bella fotografia' oppure, estendendo il discorso a un progetto fotografico 'è un bel lavoro'. Risulta evidente che l'uso dell'aggettivo bello, oltre che connotare la nostra pigrizia e sciattezza lessicale, è indicativo però di quanto resista nel comune sentire il concetto di bellezza che non può più essere ovviamente la bellezza classica ma una bellezza declinata in modo diverso e contemporaneo: si può dire, senza tema di cadere in contraddizione, che la fotografia della donna cieca di Paul Strand è sicuramente una 'bella' fotografia, nonostante rappresenti un soggetto che denota sofferenza.

Il concetto di bellezza viene dunque declinato non più in base a canoni classici di cui il soggetto si fa portatore ma secondo una lettura che coniuga appunto l'importanza del contenuto con le caratteristiche formali e stilistiche dell'immagine. Allo stesso modo possono avere una stessa importante valenza estetica fotografie di soggetti o situazioni che esprimono dolore e sofferenza quanto quelle, opposte, che esprimono positività, gioia di vivere e bellezza fisica e materiale.

Così nei decenni di consolidamento della fotografia moderna, tra le due guerre del Novecento, si può trovare sia il cantico della natura e dell'uomo nelle fotografie del gruppo f/64 con Edward Weston e Ansel Adams, caratterizzate da una ricerca esasperata della 'forma pura', sia il dramma di situazioni sociali di emarginazione con i lavori di tanti fotografi di reportage sociale, da Walker Evans e i fotografi del progetto F.S.A.⁵ a tutto

⁵ Il progetto F.S.A. (*Farm Security Administration*) nacque a metà degli anni Trenta per volontà del governo americano per analizzare e documentare la grave crisi che colpiva soprattutto le zone agricole degli stati del Midwest degli USA. Nell'ambito del progetto fu creata una sezione che doveva occuparsi della documentazione fotografica del problema. Furono arruolati alcuni tra i migliori fotografi americani di quel periodo tra i quali Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn. Furono realizzate decine di migliaia di fotografie che costituiscono uno dei *corpora* più importanti di documentazione fotografica sociale nella storia del Novecento.

il drappello di fotogiornalisti, dai fotografi di «Life»⁶ e della “Magnum”⁷ ai *reporter* di guerra. Ancora, avvicinandoci ai nostri giorni, e per continuare un paragone di quasi contiguità temporale, possiamo trovare la bellezza nelle fotografie estremamente formali di corpi, ritratti e fiori di Robert Mapplethorpe e in quelle dal sapore quasi entomologico – nel senso positivo – di Diane Arbus. Personalmente ritengo, al proposito, che trovo più coinvolgente la ‘bellezza’ delle fotografie della Arbus – persino quelle più dure, più amare, rappresentative del dolore del mondo – che non quelle caratterizzate dal neoclassicismo esasperato di Mapplethorpe.

6. *Il contemporaneo concetto di bellezza*

La bellezza viene dunque declinata, in chiave moderna, secondo canoni molto distanti dal ‘comune sentire’ anche se le posizioni di analisi critica sono intricate, complesse, varie e a volte opposte: è un po’ quello che ho messo in evidenza in un mio intervento⁸ in cui, facendo un parallelo tra il film *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino e il progetto e la mostra *Genesis* di Salgado, constatavo, a torto o a ragione, che le fotografie di paesaggi naturali realizzate per questo progetto dal fotografo brasiliano, pur essendo di elevata qualità formale e grande suggestione visiva, poco o niente aggiungono all’informazione o allo sviluppo del linguaggio fotografico, rifacendo in un certo senso, magari in luoghi nuovi, le stesse esperienze consegnate alla storia della fotografia sessanta/settanta anni prima dai grandi paesaggisti americani, Weston, Adams a tanti altri. Al contrario, nello stesso progetto, le fotografie dove è presente l’uomo confermano la grandezza di Salgado nel campo della fotografia di documentazione della condizione umana; anche queste fotografie si attestano su un crinale pericoloso che rasenta l’estetismo: è noto che a Salgado viene contestata una eccessiva ricerca formale, una messa in quadro delle situazioni, anche quelle più dinamiche, che può risultare lontana dall’immediatezza e dalla durezza della

⁶ «Life» nacque nel 1936 per volontà del noto editore Henry Luce: nei suoi intendimenti doveva rivolgere uno sguardo a trecentosessanta gradi sul mondo, dai grandi avvenimenti alle piccole storie di vita quotidiana di posti sperduti. Aiutati inoltre dalla versatilità del piccolo formato, i fotografi riuscirono a rispondere alle crescenti esigenze di un pubblico sempre più vasto, mosso dall’interesse e dalla curiosità generale di approfondire le informazioni visive sul mondo.

⁷ L’agenzia “Magnum” fu fondata a Parigi e a New York nel 1947, da un gruppo di fotografi – tra cui Robert Capa e Henri Cartier-Bresson – uniti non solo dall’interesse di gestire direttamente gli aspetti pratici ma anche da un comune spirito che fu definito di *human interest*, che costituiva il comune denominatore sul quale personalità spiccate e differenti basavano l’unità sostanziale dei loro servizi. Da un punto di vista stilistico infatti i fotografi della “Magnum”, pur nell’eterogeneità delle cifre, si distinguevano per una fotografia più immediata – *live* era anche chiamata – attenta alla percezione del momento fotograficamente più importante e nello stesso tempo attenta anche a una rappresentazione formale vivace e accurata.

⁸ *La grande bellezza e la fotografia. Etica, estetica, linguaggio nel progetto “Genesis” di Salgado*, in P. Taranini, *Fotografia araba fenice. Note sparse tra fotografia, cultura e il mestiere di vivere*, Quinlan, Bologna-Bari 2014.

fotografia diretta. Certo lo stile di Salgado non è quello di Frank o di Arbus o di Parr ma risente della scuola classica di *reportage* contemporaneo che affonda le sue radici nella esperienza della “Magnum” e in un linguaggio più tradizionale, più vicino a una concezione idealistica di bellezza che coniuga, in modo considerato oggi forse un po’ ingenuo o comunque superato, la forza del soggetto con il risultato visivo di ‘messa in forma’.

Torna dunque, volente o nolente, la dialettica di forma e contenuto o di significato e significante che dir si voglia; la domanda, nell’ambito di queste riflessioni sul concetto di estetica tra forma e contenuto, è sempre la stessa: la fotografia, nel momento in cui non è pura ricerca formale legata alle esperienze di altri arti visive – e pure questo aspetto costituisce un capitolo importante della pratica fotografica contemporanea – *cosa e come e per chi* deve esprimersi?

Il *cosa*, la categoria che Roland Barthes definisce «*spectrum*»⁹, è il soggetto o oggetto fotografato e quindi colui o ciò che ha destato sicuramente l’interesse del fotografo – «*operator*» per Barthes – e che può, ma anche no, suscitare l’interesse del fruitore – «*spectator*» per Barthes – dell’immagine. Il *come* è il modo in cui formalmente e stilisticamente questa operazione si manifesta e su questo aspetto si gioca sostanzialmente il dibattito sul concetto di estetica ma non solo, comprendendo in questa categoria, tutto il dibattito intorno all’aspetto fenomenologico del mezzo. Il *per chi* evidentemente rinvia al fruitore cui si rivolge il fotografo nel momento in cui decide di realizzare una fotografia: e anche questo aspetto, che potrebbe risultare secondario, influisce invece sul concetto di estetica perché, per fare qualche esempio, è evidente la discrepanza di impostazione formale che si riscontra se una fotografia viene realizzata per puri fini personali – ricordi familiari, narcisismo, scambi privati di fotografie – o per fini documentari a carattere pubblicistico o sociale, o per motivi legati al mondo della pubblicità, o ancora per motivi di ricerca artistica che possono esser vissuti in totale libertà anarco-dilettantesca – l’esperienza dell’italiano Mario Giacomelli è esemplare – o legati alle esigenze, più o meno accentuate, del mercato dell’arte.

7. Il concetto di estetica fotografica: alcuni esempi

In ognuno di questi casi – nei raggruppamenti descritti prima per esigenza di sintesi, ma anche in molte altre situazioni – il concetto di estetica ha valenze diverse, come è giusto che sia.

Sarebbe impensabile per esempio raccontare un certo tipo di figura femminile contemporanea come sintesi di splendore del corpo, affermazione del ruolo ed erotismo prepotente e per certi aspetti algido senza pensare alle donne-modelle di Newton: quanto di più lontano dalla quotidianità ma nello stesso tempo rappresentativo di alcuni ideali di bellezza/personalità femminile in larghi strati sociali della civiltà contemporanea occidentale.

⁹ R. Barthes, *La camera chiara*, Parigi 1980, ed. it. Einaudi, Torino 1980.

E, restando nello stesso ambito, può attirare il nostro interesse – lo «*studium*»¹⁰ di Barthes – una fotografia sullo stesso tema ma esattamente opposta in quanto a contenuto e stile dove il ruolo e la bellezza della donna viene declinato in modo completamente diverso: per esempio attraverso il fascino che può emanare da un soggetto femminile non necessariamente di bellezza prorompente ma altrettanto carico di seduzione nella sua affermazione di persona reale ed emancipata della nostra società. Si può pensare, a proposito, ai ritratti, realizzati da numerosi bravi fotografi di *reportage*, ma non solo, di donne ‘vere’, nel senso di essere state fotografate nella realtà della loro esistenza e non in quella fittizia della rappresentazione: certo, in questi casi, mancando l’effetto combinato ‘belle e famose che diventano icone’ il campo, da un punto di vista mediatico, si restringe ma non per questo si sminuisce l’importanza della bellezza ‘comune’. A questo andamento che premia mediaticamente lo *star-sistem* – o comunque chi a questo ambisce o lambisce – e penalizza le immagini di una femminilità più concreta, si affiancano per fortuna numerose eccezioni che riportano con i piedi per terra i fruitori dell’immagine fotografica.

Resta eclatante e significativo il primo piano della ragazza afgana fotografata nel 1985 da Steve McCurry, pubblicata da «National Geographic» e che fece diventare famoso in tutto il mondo il fotografo americano: in questo caso la fotografia della ragazza, dall’impianto semplice, malinconica testimonianza indiretta di un conflitto, è diventata essa stessa un’icona, ma innumerevoli, anche se magari meno famosi, sono i casi di fotografie simili.

La bellezza e il concetto di estetica sono quindi un concetto elastico e relativo che assume forme molteplici adattandosi alle esigenze di un mondo complesso, oggi più che mai articolato dall’intrecciarsi di diversi popoli e civiltà.

Per continuare con qualche altro esempio, esperienze estetiche opposte al già citato formalismo dei paesaggi di *Genesis* di Salgado si riscontrano nel minimalismo dei cosiddetti ‘Nuovi topografi americani’ nelle cui fotografie il concetto di bellezza, di estetica, si ribalta completamente: nessun soggetto ‘forte’ ma visioni di paesaggi quotidiani, banali, privi di qualsiasi *appeal* naturalistico, tanto da sollecitare, in alcuni casi, l’indifferenza, a volte giustificata, dello spettatore. Ma senza arrivare a queste immagini estreme, così scarse ed esteticamente poco appetitose, guardiamo piuttosto al vastissimo mondo della fotografia di paesaggio declinata in chiave semplice ma nello stesso tempo intrigante, secondo la lezione cui buona parte dei fotografi attuali si ispirano che è quella di Walker Evans: situazioni quotidiane ma inquadrature e soggetti che comunque intrigano lo spettatore, catturano la sua attenzione (lo «*studium*» di Barthes) e in cui qualche dettaglio molto spesso lo colpisce (il «*punctum*» di Barthes).

¹⁰ Sempre in *La camera chiara* Barthes evidenzia due aspetti della fruizione fotografica: lo *studium*, ciò che interessa lo *spectator*, il fruitore, e che è il campo del desiderio appartenente alle categorie del ‘mi piace’/‘non mi piace’; e il *punctum*, quel dettaglio che in una fotografia, infrangendo lo *studium*, colpisce, ferisce, ponendo nello spettatore interrogativi che vanno oltre la fruizione documentaria dell’immagine fotografica.

8. *Estetica fotografica e fotografia di ricerca artistica*

Se, come si è detto, il concetto di estetica nel campo della fotografia che per comodità definiamo più tradizionale – una fotografia cioè che ha come scopo primario la documentazione – è relativo e modulabile a seconda delle situazioni ed esigenze, il discorso si complica invece quando la fotografia – un po' come avveniva nel periodo iniziale della sua storia, nella seconda metà dell'Ottocento, quando per darsi dignità artistica imitava moduli stilistici pittorici – si esplicita su un crinale ambiguo in cui pare essere soltanto uno strumento come un altro in mano all'«artista creatore». Evidentemente si tratta di un abbaglio, di un fraintendimento di fondo per cui la fotografia d'arte sarebbe soltanto quella declinata in questo modo dall'artista che non deve documentare ma usa il mezzo per realizzare la sua opera (di natura quasi sempre concettuale).

Da molti anni, a proposito, la riflessione critica più avvertita ha chiarito che la fotografia non deve dimostrare nulla per essere considerata arte: su questi argomenti personalmente ho avuto modo di esprimere in più occasioni la mia personale opinione¹¹ e ritengo che ci sia molta più arte nella fotografia che resta ancorata alla sua natura consustanziale che non nelle opere di molti fotografi che scimmiettano le operazioni neo o tardo dadaiste e concettuali. In ogni caso la discussione sull'estetica della fotografia, sia essa relativa alla fotografia più documentaria che quella relativa alla fotografia cosiddetta artistica soggiace, come si è detto, alle letture dell'immagine riconducibili alle indicazioni provenienti dalle esperienze ermeneutiche delle arti visive e in particolare di quelle grafico-pittoriche, in quanto si esprimono attraverso una riproduzione bidimensionale più o meno verosimile del mondo o dell'immaginario umano.

9. *L'estetica nella lettura critica di una fotografia*

In questo senso anche qui permane un peccato originale dell'analisi critica fotografica perché molto spesso gli operatori addetti alla lettura dell'immagine fotografica – siano essi critici, galleristi, studiosi vari – tentano di costruire rigide metodologie visive di analisi, dimenticando che la storia dell'arte insegna esattamente il contrario: là dove paiono consolidarsi le regole queste vengono continuamente infrante, pena l'inutile ripetitività, l'accademismo, il manierismo. Scendendo ancor più nel dettaglio del cosiddetto linguaggio fotografico – che pure ha una sua qualche ragione di vita autonoma, relativa allo specifico del mezzo: in particolare l'uso di tempi, diaframmi, focali e luci diverse che danno risultati diversi – chi non ha letto o ha sentito parlare dell'equilibrio della composizione, della regola dei terzi (peraltro quest'ultima proveniente direttamente dalla pittura) del rigore del bianco e nero (con corrispondente diffidenza verso il colore in fotografia) e via

¹¹ Questi argomenti sono stati affrontati dal sottoscritto in molti articoli e piccoli saggi in gran parte raccolti nel mio recente e già citato volume *Fotografia araba fenice. Note sparse tra fotografia, cultura e il mestiere di vivere*.

dicendo? Ma la storia della fotografia insegna appunto che, per fare un esempio concreto, se una composizione 'equilibrata' funziona bene e distingue le fotografie di un reportagista classico come Cartier-Bresson, viene invece completamente sovvertita da altri fotografi sociali come Robert Frank o William Klein.

La lettura critica della fotografia resta perciò, come in tutte le manifestazioni artistiche, un fattore assolutamente relativo, personale, legato alla cultura e alla sensibilità dell'operatore e condizionato dal comune sentire critico. Ciò non vuol dire che l'operatore non possa delineare un percorso di lettura dell'immagine: non bisogna dimenticare però che si tratta di una lettura parziale, personale, di cui il critico si assume la responsabilità e di cui solo il tempo potrà testimoniare la validità.

10. *L'estetica della fotografia ai nostri giorni*

Il concetto di estetica in fotografia ai nostri giorni dunque, alla luce delle riflessioni critiche attuali, oltre che essere, come si è detto, elastico e modulabile, risponde a esigenze di multidisciplinarietà, di eclettismo, di presa di coscienza dello 'specifico fotografico' in quanto capacità dello strumento di contenere l'«immagine in sé» – come ha teorizzato Vaccari con la sua fortunata teoria dell'«inconscio tecnologico»¹² – e risponde a molte altre esigenze dettate dalle contingenze storiche, per esempio con le influenze crescenti della fotografia pubblicitaria nell'immaginario collettivo o quelle cui si accennava di un mercato dell'arte che si allarga e comprende sempre più la pratica fotografica.

Poi ognuno di noi si trova, in quanto *spectator*, di fronte a una fotografia ad avere reazioni diverse: può restare indifferente, trovarla poco o molto interessante o restarne colpito; e le logiche della sua analisi visuale resteranno ancorate, come si è detto, alla sua cultura, sensibilità e preferenze stilistiche; e ancora ognuno potrà leggere la fotografia come indice, come icona o come simbolo, per citare le tre categorie individuate da Peirce¹³, o come le diverse combinazioni di queste. Nel giudizio finale che ne scaturisce il concetto di estetica non può più essere considerato in modo isolato, estrapolato dal complesso della visione, ma si combina con tutti questi elementi e fa pronunciare a ognuno di noi svariati giudizi declinati secondo le modalità a tutti note: mi piace/non mi piace; mi interessa poco, molto o per nulla; mi colpisce, oppure no; mi informa in modo asciutto, oppure in modo estetizzante; si serve di una modalità stilistica realisti-

¹² Vaccari introduce nella riflessione sulla fotografia il concetto di «inconscio tecnologico», la proprietà cioè della fotografia di insinuarsi per mezzo del suo procedimento meccanico nell'operazione artistica a prescindere dalle immagini finali, una sorta di partogenesi artistica che arriva a mettere in discussione l'autorialità. Cfr. F. Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e Virgola, Modena 1979; ristampa ampliata Agorà, Torino 1994; nuova edizione Einaudi, Torino 2011.

¹³ Il già citato filosofo e semiologo Charles Sanders Peirce ha individuato questi tre elementi nella natura della fotografia: come «indice», cioè come traccia, impronta del reale visibile; come «icona», come somiglianza del reale visibile; e infine come «simbolo», cioè come segno convenzionale che può significare altro rispetto al reale visibile.

ca oppure neo-pittorialista; richiama palesemente altre esperienze artistiche e così via.

Da quanto si è detto emerge che un altro nesso fondamentale, quando si parla di estetica, è il suo rapporto con l'etica (in italiano questa parola è contenuta nell'altra): si torna sempre all'intreccio tra significato e significante che si può sviluppare in diversi modi e che raggiunge un indice di 'significanza' diverso da un punto di vista del giudizio estetico quando la bellezza dell'immagine si coglie non tanto nelle forme e nelle modalità stilistiche quanto nel contenuto. E, in questo senso, si pensi di nuovo alle asciutte fotografie di Diane Arbus, che poco concedono alla forma – al contrario dei lavori di Mapplethorpe – ma la cui forza risiede nel realismo non edulcorato dei soggetti.

Al centro del problema resta sempre la questione cui si accennava all'inizio di queste riflessioni: una volta stabilito *che cosa* fotografare si tratta di capire *come* farlo; compito del fotografo è quello di essere capace di raccontare con la fotografia il mondo di oggi con consapevolezza stilistica – qualunque essa sia, da quella più formalista o addirittura antirealistica a quella che tenta di avvicinarsi quanto più possibile al concetto di fotografia come traccia, come riproduzione oggettiva del reale percepito. Se poi un autore è capace di inventare nuove modalità stilistiche diventa un autore destinato a durare un po' di più nel tempo della storia. Ammesso che la storia e il tempo esistano davvero come li abbiamo concepiti fino alla nostra epoca: pare che le più recenti scoperte scientifiche mettano in discussione i concetti, consolidati per millenni, di tempo, e quindi della storia che ne scaturisce, secondo un percorso lineare.

Ma questa è un'altra storia e il fotografo si trova, perplesso, dominante/dominato di e da questo strumento un po' magico che dalle vecchie emulsioni è passato ai numeri.

E il fotografo si trova perplesso.

E il fotografo si trova?

Bibliografia essenziale

Molti sono i volumi che hanno affrontato il concetto di estetica, in particolare in relazione alla fotografia. Oltre ad alcuni pubblicati nel corso del Novecento riguardanti i concetti più generali, si segnalano in questa sede studi più recenti che possono aiutare a districarsi nel complesso e più ampio discorso riguardante l'estetica, l'arte e la fotografia.

Adams R., *La bellezza in fotografia*, Bollati Boringheri, Torino 1995 e 2012.

Alinovi F. e Marra C., *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna 1981; Quinlan, Bologna 2006.

Altamira A., *La vera storia della Fotografia Concettuale*, Rossella Bigi, Milano 2007.

Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 1962-1971.

Barilli R., *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna 1981.

Barthes R., *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

Company D., *Arte e fotografia*, Phaidon, London-New York; ed. it. 2006.

Carluccio L., Palazzoli D., *Combattimento per un'immagine*, Galleria Civica di Arte Moderna, Torino 1973.

Chini R., *Il linguaggio fotografico*, SEI, Torino 1968.

Clair J., *Critica della modernità, Considerazioni sullo stato delle arti*, Allemandi, Torino 1994.

Colombo C. (a cura di), *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, Agorà, Torino 2003.

Costantini P., *La fotografia artistica 1904-1917*, Bollati Boringheri, Torino 1990.

Cusano V., *Fotografia e arte. Evoluzioni del linguaggio fotografico dalla nascita della fotografia alla Digital Art*, Bologna 2006.

Dubois P., *L'atto fotografico*, Paris-Bruxelles 1983-1990; Quattro Venti, Urbino 1996.

Flusser V., *Per una filosofia della fotografia*, Agorà, Torino 1983.

Franzini E., *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti* (con M. Mazzocut-Mis), Bruno Mondadori, Milano 1996; 2010.

Franzini E., *Introduzione all'estetica*, Il Mulino, Bologna 2012.

Giusti S., *La caverna chiara. Fotografia e campo immaginario ai tempi della tecnologia digitale*, Milano 2005.

Givone S., *Storia dell'estetica*, Laterza, Bari-Roma 2008.

Grazioli E., *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2000.

Grazioli E., *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori, Milano 2004.

Grazioli E., *La collezione come forma d'arte*, Johan & Levi, Monza 2012.

Krauss R., *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1996.

Levi Strauss D., *Politica della fotografia*, Postmedia, Milano 2007.

Lyons N. (a cura di), *Fotografi sulla fotografia*, Agorà, Torino 1990.

Marra C., *Scene da camera*, Essegi, Bologna 1990.

- Marra C., (a cura di), *Pensare la fotografia. Teorie dominanti dagli anni '60*, Zanichelli, Bologna 1992.
- Marra C., *Forse in una fotografia, Teorie e poetiche fino al digitale*, CLUEB, Bologna 2002.
- Mormorio D., *Un'invenzione fatale. Breve genealogia della fotografia*, Sellerio, Palermo 1985.
- Mormorio D., *Un'altra lontananza. L'occidente e il rifugio della fotografia*, Sellerio, Palermo 1997.
- Mulas U., *La fotografia*, Einaudi, Torino 1973.
- Muzzarelli Federica, *Le origini contemporanee della fotografia*, Quinlan, Bologna 2007.
- Panaro L., *L'occultamento dell'autore*, APM, Carpi (MO) 2007.
- Panaro L., *Tre strade per la fotografia*, APM, Carpi (MO) 2011.
- Panofsky E., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 1985.
- Perniola M., *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000.
- Pieroni A., *Leggere la fotografia. Osservazioni e analisi delle immagini fotografiche*, EDUP, Roma 2003.
- Quintavalle A. C., *Messa a fuoco*, Feltrinelli, Milano 1983.
- Russo A., *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Einaudi, Torino 2011.
- Schaeffer J.-M., *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, CLUEB, Bologna 2006.
- Scharf A., *Arte e fotografia*, Einaudi, Torino 1979.
- Schwarz H., *Arte e fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- Scianna F., *Obiettivo ambiguo*, Rizzoli, Milano 2001.
- Shore S., *Lezione di fotografia. La natura delle fotografie*, Phaidon, London 2009.
- Signorini R., *Arte del Fotografico. I confini della fotografia e la riflessione teorica degli ultimi vent'anni*, CRT, Pistoia 2001.
- Signorini R., *Alle origini del fotografico. Lettura di "The Pencil of Nature" (1844-46) di William Henry Fox Talbot*, CLUEB - Petite Plaisance, Bologna 2007.
- Smargiassi M., *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Contrasto, Roma 2009.
- Sontag S., *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978.
- Szarkowski J., *L'occhio del fotografo*, Moma-5 Continents, New York-Milano 1996.
- Tarantini P., *Fotografia. Elementi fondamentali di linguaggio, storia, stile*, Favia, Bari 2011.
- Tarantini P., *Fotografia araba fenice. Note sparse tra fotografia, cultura e il mestiere di vivere*, Quinlan, Bologna-Bari 2014.
- Turroni G., *Guida alla critica fotografica*, Il Castello, Milano 1962.
- Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e Virgola, Modena 1979; Agorà, Torino 1994-2006; Einaudi, Torino 2011.
- Valtorta R. (a cura di), *È contemporanea la fotografia?*, Lupetti, Milano 2004.
- Valtorta R. (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 2013.
- Vettese A., *Capire l'arte contemporanea*, Allemandi, Torino 1998.
- Zannier I., *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Bari 1986; Quinlan, Bologna 2012.