



Pio Tarantini

fotografo e saggista
(sito personale)

DALL'AMBIGUITÀ ALLA BANALITÀ

Problematiche legate alla fotografia e al suo uso e consumo nel sistema dell'Arte

Reportage e arte contemporanea

Sull'ambiguità del linguaggio fotografico sono stati scritti negli ultimi decenni molti articoli e interi capitoli di importanti saggi: un discorso, questo intorno alle complicazioni creative e storico-critiche sui diversi aspetti e modi di lettura della fotografia, di estrema attualità, tanto che chi scrive queste note è stato spinto a farlo anche dalla lettura di un paio di articoli pubblicati sulla terza pagina del maggiore quotidiano italiano, il Corriere della Sera, in data 12 luglio 2006. Il primo dei due articoli, a firma di Gianluigi Colin, artista, giornalista e studioso di fotografia, nel recensire la mostra di fotografia, *Off Broadway: sei giovani autori di Magnum e il nuovo racconto fotografico*, tenuta presso il PAC di Milano, evidenzia gli aspetti innovativi nel linguaggio di reportage di questi autori che si distaccano sempre più dalla tradizione di impianto realistico per avvicinarsi a forme più vicine alle espressioni dell'arte. Il tutto condito dalla curiosa contraddizione degli autori che scelgono di esporre le immagini in maniera anonima mettendo in mostra dei "senza nome" piuttosto che "senza titolo", o *Untitled* che dir si voglia: complesso di colpa?

L'articolo di Colin, che si limita a prendere atto dell'esperienza – "La fotografia è morta: diventa arte. A tutti i costi" è il titolo del pezzo – è accompagnato, nella stessa pagina, da un altro articolo, di Arturo Carlo Quintavalle, uno dei più illustri studiosi italiani di fotografia, che evidenzia proprio questa contraddizione della fotografia che vive un momento di transizione da medium di comunicazione a mezzo elitario, ossia a oggetto d'arte vincolato alle leggi di mercato. Una plateale contraddizione dunque fa emergere questa mostra – pure molto interessante per riflettere sull'affannosa ricerca di nuovi modi di proporre il reportage – tra il sempre necessario bisogno di testimoniare secondo la preferenza e la prevalenza di un linguaggio più documentario, più facilmente leggibile e vie espressive di sapore più prettamente artistico.

Contemporaneamente a questa mostra si è tenuta sempre a Milano presso un altro spazio istituzionale, lo Spazio Oberdan, l'esposizione curata da Filippo Maggia di Tracey Moffatt, un'artista australiana nata nel 1960. Le opere della Moffatt, presentate in chiave antologica, rappresentano molto bene le contraddizioni in cui si dibatte certa ricerca artistica che si basa preferibilmente sull'uso del mezzo fotografico. Si passa così da alcune opere di notevole intensità che riescono a sintetizzare il pensiero dell'artista in fortunate

composizioni ad altre in cui si rimasticano attraverso i nuovi strumenti di composizione digitale vecchi linguaggi tra il pop e il trash: e, a completare l'eclettismo – nella sua valenza positiva – dell'artista si affiancano immagini di vita quotidiana che hanno bisogno di didascalie, parti integranti dell'opera, perché se ne possa capire il senso.

Ambiguità del contemporaneo

Non è il luogo questo per poter approfondire questi esempi espositivi che avrebbero bisogno di uno spazio redazionale esclusivo ma li ho segnalati perché mi paiono sintomatici del serio problema, di cui si accennava all'inizio, dell'ambiguità del linguaggio dove ogni immagine può significare una cosa e un'altra ancora e il suo opposto. Il tutto avviene quando questa ambiguità, semantica e propositiva, va a innestarsi dentro un mercato dell'arte in crescita esponenziale che accoglie finalmente la fotografia tra le arti maggiori e un secolo e passa dopo le antiche diatribe otto-novecentesche può accadere, forse è accaduto, che si formi una “bolla speculativa”. Una bolla importante non tanto da un punto di vista economico-finanziario: chi non ha interesse tra fotografi, galleristi, critici, giornalisti e operatori vari a che una fetta (piccola, in verità) del denaro che gira intorno al mercato dell'arte sia deviato verso l'opera squisitamente fotografica? E su questa apparente, per certi aspetti, distinzione occorrerà poi spendere qualche parola. La bolla risulta invece più interessante e importante per l'apparato storico-critico di cui ha bisogno per autolegittimarsi: ecco allora che scatta il meccanismo del “tutto è possibile”.

Siamo lontani, molto lontani, dall'analisi critica di Jean Clair^[4] che già nel 1983 scriveva della sua meraviglia e disincanto nei confronti di un'Arte snaturata, genuflessa ai miti moderni delle avanguardie. Le famose, importanti, decisive Avanguardie Storiche del Novecento che, per Clair, diventano, in poco tempo, accademia, conformismo. Scrive al proposito, tra l'altro, Clair: «L'avanguardia, esasperando e esagerando la modernità, tende a negarla: si nutre di essa, ma la divora.» e ancora: «La parola importante è “conformità”: l'avanguardia non è il moderno poiché, esattamente come l'estetica neoclassica di Winckelmann, essa si conforma ad un modello. La modernità, il senso moderno, è al contrario il senso dell'unico, del fuggitivo, del transitorio.»

Le Avanguardie Storiche hanno svolto un ruolo importante, tanto influente sulle sorti dell'arte nel corso del Novecento che ancora oggi, a quasi un secolo dal momento in cui Duchamp espone la sua “Fontana”, ci sono schiere di artisti, giovani e meno giovani, che giocano con gli oggetti, intenti a destar meraviglia, a scuotere coscienze nemmeno più borghesi ma piccolo-borghesi in una massificazione della società che vende insieme hot-dogs e barattoli di merda: i poveri si accontentano di mangiare la merda contenuta a volte nella cucina globalizzata e i ricchi fanno a gara a far salire le quotazioni di quella inscatolata da Piero Manzoni.

Una critica omogeneizzata?

Sul sistema dell'arte tutto o quasi tutto è stato detto e scritto – d'altra parte gli interessi in gioco, economici e vanagloriosi, non sono propriamente marginali – e poche risultano le voci di storici e critici che cantano fuori dal coro, che hanno la voglia e il coraggio di denunciare il re nudo. Un mestiere – quello del critico, del curatore, dell'operatore artistico in genere – ancora molto “precario” nonostante il proliferare di istituzioni, musei, fondazioni, mostre che hanno creato negli ultimi decenni un vero e proprio nuovo bacino operativo che, sostanzialmente, distribuisce quattrini e gloria. Ma resta ancora un po' precario, questo mestiere, proprio perché, almeno in Italia, si trova nella fase iniziale di

espansione, non ancora consolidata e comunque legata a volte agli alti e bassi delle vicende politiche o alle fasi di espansione e recessione economica. Il critico, il curatore è portato naturalmente, per proteggersi, a uniformarsi agli aspetti più di tendenza. Paesaggi. Ritratti. "Situazioni". Fashion. E tutto l'armamentario dei vecchi *generi* fotografici al servizio di Sua Maestà l'Arte Contemporanea. Spesso secondo una facile equazione: il valore dell'opera è direttamente proporzionale alla sua estensione fisica. Accade così che l'ermeneutica nell'arte si metta al servizio della sopravvivenza dell'operatore che se ne serve così come in politica la linea (politica?) dei leader e degli eletti risponde soprattutto a esigenze di potere – più spesso di sopravvivenza anche qui: la concorrenza è feroce – anziché a quelle delle idee. Pochi sono i critici e operatori che possono permettersi il lusso di esprimere contrarietà o almeno perplessità attorno alle operazioni artistiche in voga e si tratta di alcuni protetti da uno status ormai talmente consolidato da non temere cadute oppure, viceversa, sono voci inascoltate di operatori del tutto emarginati. Questa situazione di una critica omogeneizzata sulla "tendenza" investe dunque il mondo dell'arte in generale e si riversa, accentuandone forse alcuni aspetti, in quella fetta del mondo dell'arte che riguarda la fotografia. Non è difficile così, per una critica pronta a tutto pur di cavalcare l'onda, riempire di significati opere di una banalità sconcertante ed è ormai diventato purtroppo sempre più consueto leggere dei testi di presentazione e di analisi critica che sono dei vuoti esercizi retorici, autoreferenziali, che nulla dicono e che quando dicono qualcosa di comprensibile ha poca o nessuna attinenza con le immagini cui si fa riferimento.

La falsa scomparsa dell'autore

Scorrono così le immagini, a centinaia, a migliaia, sempre più uguali tra loro e dove la cifra stilistica diventa sempre più anonima – scelta supportata, in questo caso, dalla teorizzazione della "scomparsa dell'autore" in un procedimento, quello fotografico, marchiato dalla "riproducibilità" teorizzata da Benjamin fino all'"inconscio tecnologico" della fortunata definizione di Vaccari. Oppure, nei casi migliori (ma sarà poi meglio?) la cifra stilistica si configura non come una necessità espressiva ma più spesso come una "trovata", un modo diverso, a volte accattivante, a volte irritante, di presentare la stessa minestra. E allora vai con le proposte stilistiche più disparate: dai toni sempre più chiari, al limite del bruciato – la via atropinica alla visione – alle sfocature programmate – miope è bello! – che trasformano limpide e suggestive visioni in strani e forse inutili esperimenti formali. Tanto per citare un paio di esempi molto in voga, ma l'elenco di queste diversità espressive – se non soltanto formali – è lungo e complesso e riempie tante caselle per quanti spazi e opportunità si aprono a fotografi che non riescono a stare nella "gabbia" del mezzo. Un mezzo, quello fotografico, che produce opere come facili prede visive di chi è solamente dotato di un po' di occhio. A volte il cuore e il cervello – tanto per citare i famosi elementi della poetica bressoniana – rafforzano questa capacità visiva, accentuando da un lato l'aspetto emotivo, di partecipazione (si pensi agli innumerevoli reportage sociali, quasi sempre onesti lavori di documentazione dove il soggetto, il "contenuto" o se si preferisce il "significato" fa pesare tutta la sua importanza); diversamente accentuano l'aspetto cerebrale, o concettuale o semiotico o "significante" che dir si voglia. Non si tratta, evidentemente di tenere artificialmente in vita la visione sintetica, idealistica di Cartier-Bresson, più di mezzo secolo dopo la sua formulazione: semplicemente ci limitiamo a constatare che molto spesso questo frazionamento, questa diaspora di alcuni elementi di base non solo del linguaggio fotografico ma del linguaggio visivo in

genere, comporta una debolezza strutturale che crea opere “in sospensione”, opere che non riescono mai a convincere del tutto, adagiate sulla sicurezza inoppugnabile della realtà da una parte ma prive del fascino dell’avventura espressiva oppure a volte furbescamente proposte in chiave concettuale dove qualsiasi cosa può dire tutto e il contrario di tutto, basta conferirle un apporto teorico.

La connaturata ambiguità del linguaggio fotografico: la falsa scomparsa dell’autore – ti propongo immagini fotografiche in una galleria però non sono opera mia: sono della macchina – e la vera scomparsa dell’autore – non so cosa e come dirlo e allora fingo di raccontarti qualcosa in maniera astrusa ed evidentemente costruita –, sono comunque segnali dell’attualità della problematica legata all’ambiguità fotografica; una problematica a tutt’oggi tutt’altro che obsoleta.

(Per gentile concessione dell'autore. Articolo pubblicato nel 2006 dalla rivista Around Photography)

Note

^[1] Jean Clair, *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle arti*, trad. it. Torino 1984.