

La luce e l'inchiostro

Scritture e fotografie in dialogo

A cura di

Biancamaria Rizzardi, Giovanni Bassi



Edizioni ETS

anteprima

visualizza la scheda del libro su www.edizioniets.com



www.edizioniets.com

Pubblicato con il contributo dell'Università di Pisa, fondi di Ateneo

© Copyright 2019

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675749-4

Indice

FakeTooFake, vero troppo vero <i>Giovanni Bortolani</i>	7
Introduzione <i>Biancamaria Rizzardi, Giovanni Bassi</i>	11
«Ferrying Fairies»: fotografare il regno segreto <i>Oriana Palusci</i>	17
Flashing Faces: Arthur Symons's Photographic Portraits <i>Giovanni Bassi</i>	35
La poetica della città nelle fotografie di Alfred Stieglitz e nelle liriche di John Reed <i>Marzia Margherita Dati</i>	63
George Bernard Shaw e l'arte fotografica come paradosso <i>Francesco Marroni</i>	77
Rifrazioni tanatografiche dell'Io tra pratica poetica e fotografia: Sylvia Plath e Francesca Woodman <i>Carmen Bonasera</i>	89
«Catching Them in Snapshot»: The Form and Function of Photography in the Epilogue of <i>Lives of Girls and Women</i> by Alice Munro <i>Héliane Ventura</i>	103
Una storia di sguardi. L'album di famiglia <i>Silvia Albertazzi</i>	117
<i>On Mothers</i> : Letteratura, fotografia e arte digitale <i>Carmen Concilio</i>	129

Selfie poetici: il <i>punctum</i> bathesiano nella poesia di Margaret Atwood e di Patricia Young <i>Biancamaria Rizzardi</i>	149
Le autrici e gli autori	161
Indice dei nomi	165

FakeTooFake, vero troppo vero

Giovanni Bortolani

Sono in studio per un lavoro su commissione; un ritratto in posa su fondo limbo. Ho già preparato il set, sembra tutto a posto. L'attesa è finita, entra nel mio antro il soggetto da fotografare. Mi trovo di fronte ad una persona così bella che sembra finta. Le parlo per rompere il ghiaccio, cerco di entrare in empatia. Scatto qualche foto di prova, modifico le luci per risaltare il suo "lato migliore". Ho un'idea in testa. Mentre scatto la osservo, comincio a conoscerla. Mentre scatto entro in un gioco che non è di sola testa, mi innamoro, non di lei ma delle immagini che vengono catturate nella mia camera. Le sento vibrare. Ad un certo punto percepisco che lo scatto giusto ce l'ho, l'immagine cercata è catturata. Ho colto l'attimo, quello che fa coincidere tutto: idea, soggetto e bellezza. Dico stop, la sessione di ripresa è conclusa. La persona si congeda, si complimenta con me e mi dice: «Adesso sono nelle tue mani, fammi bella». Ora è tutto fermo, sono finalmente solo, comincio a guardare gli scatti, vado a cercare subito quell'immagine, quella giusta, quella sentita. Il soggetto è lì, sotto la lente tagliente della fotografia, i suoi occhi sono attraversati dalla luce del monitor, l'immagine vista da vicino rivela tutte le imperfezioni o meglio i particolari microscopici della pelle, delle vene, della peluria, le tensioni muscolari sono evidenti. Comincio a ritoccare, tolgo senza modificare, tolgo quello che distrae, quello che non voglio e che penso il soggetto stesso non voglia fare vedere. In pratica modifico la realtà per esporre un'immagine ideale.

Ogni volta che faccio questo un pensiero mi prende e pone un limite alla manipolazione della fotografia, alla tendenza a cercare la bellezza che spinge all'alterazione, all'idealizzazione. Esiste un confine sottile che separa fotografia da illustrazione? Una fotografia viene elaborata togliendo le "imperfezioni" fino ad un punto in cui diventa "finta troppo finta", mentre in un'immagine computazionale, nei rendering vengono inseriti i "difetti" per renderla più realistica. Il confine è lì, è scritto sulla mappa ma non è poi così evidente sotto i piedi, sul terreno. Ma la fotografia che ha catturato il sensore della mia camera è quella vera o è solo un'immagine analitica composta da fotoni commutati in pixel predisposti per essere a loro volta re-interpretati? Digressioni che non mi impediscono di andare avanti, di completare l'immagine. Il lavoro non è finito, la fotografia ha un suo oggetto, il suo medium di riferimento è la stampa. Il processo di stampa è da sempre una proiezione inversa, dalla camera chiara alla camera oscura per poi tornare a quella chiara, alla luce dimensionale. La stampa è finalmente pronta per essere esposta.

La prima persona a cui la mostro è la persona che mi è più vicina al mondo: «Caro è meravigliosa, questa foto è **così bella che sembra vera!**».

P.S.: In ogni opera realizzata, intendo quelle che considero finite, scopro che il mio intento è solo un tramite, viene spesso oltrepassato, travisato, sfugge al mio controllo, vola via; è come se in ogni opera ci fosse un messaggio nella bottiglia, un grido d'aiuto nascosto, che solo un visitatore può scoprire. Le fotografie chiedono di essere esposte, non apprezzano né i cassetti degli archivi, né le didascalie copiose, esse amano lo sguardo critico, amano quegli occhi che non solo guardano, ma proiettano l'anima di colui che a sua volta ricerca qualcosa.

«Fai della tua vita un sogno, e di un sogno, una realtà». (Antoine de Saint-Exupéry)

Allievo di Bruno Munari, Giovanni Bortolani diventa Visual Designer a Milano negli anni '80. Studia Scenografia all'Accademia di Belle Arti e si specializza in fotografia professionale in SINAR - Svizzera.

Artista eclettico, ha lavorato come illustratore, scenografo, regista, art director. Come fotografo ha realizzato molte e premiate campagne pubblicitarie per prestigiosi brand. Da anni si occupa a tempo pieno alla sua ricerca artistica, che trova nel fotomontaggio iperrealista la tecnica preferita.

Fotografo dell'invisibile, cerca il confine tra il vero e il falso, tra sogno e bisogno.

Nel 2013 è stato selezionato tra i "200 Best Digital Artist worldwide" numero speciale di Lürzer ARCHIVE - Vienna.

Introduzione

Biancamaria Rizzardi, Giovanni Bassi

Questo volume raccoglie saggi che indagano, da diverse prospettive, l'interazione tra l'arte della parola umana, la letteratura, e la fotografia, una forma relativamente recente di rappresentazione visiva della realtà spesso dotata di pieno valore artistico. L'esame di questa relazione costituisce, è inutile negarlo, un campo di studi tanto labirintico quanto affascinante, tanto esteso quanto già ampiamente esplorato – si pensi, per limitarsi alla bibliografia in italiano degli ultimi anni, ai lavori di Anna Dolfi, Silvia Albertazzi, Ferdinando Amigoni e Remo Ceserani¹. Confermando conclusioni teorico-metodologiche già delineate da questi e altri fondamentali interventi critici in materia, i saggi qui proposti mostrano come questo dialogo tra differenti forme artistiche sia avvenuto secondo due principali modalità, spesso compresenti seppure in proporzioni variabili: un rapporto, che potremmo definire “linguistico”, di stretta o persino diretta risponzione estetica tra le due arti, e uno più generale, dove l'allineamento è motivato da fattori di carattere “culturale”. Più in particolare, i contributi, che provano a gettare luce su zone ancora in ombra di un ambito del sapere per sua natura multidisciplinare e dunque sfuggente, testimoniano che l'avvicinamento tra il linguaggio letterario e il medium fotografico ha dato origine, nel tempo, ad eloquenti congruenze tematiche e formali – dovute ad un comune sostrato estetico-culturale dei due media, al loro partecipare ad una stessa sensibilità dell'epoca –, a tematizzazioni della fotografia all'interno del testo letterario – segno di una reale attrazione dello scrittore per la fotografia, di un riconoscimento del suo potenziale estetico-ermeneutico –, all'uso del tema fotografico come elemento strutturale per lo svolgimento narrativo o la configurazione formale dell'opera, ad influssi dell'arte fotografica sulla poetica di un autore, fino a veri e propri casi di contaminazione, dove il linguaggio fotografico viene utilizzato in modo esplicito per innovare il codice letterario.

I diversi interventi qui riuniti – e questa è forse cosa non scontata, specialmente rispetto a certe tendenze settorialistiche dell'Anglistica *abroad* – ripercorrono tutto l'arco cronologico del rapporto tra testo letterario e immagine fotografica, dando ragione dell'intera durata di un dialogo che si è instaurato a partire dalle origini ot-

¹ A. Dolfi, *Letteratura e Fotografia*, Bulzoni, Roma 2005-2007, 2 voll.; S. Albertazzi e F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Meltemi, Roma 2008; R. Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2011 e S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Carocci, Roma 2017.

tocentesche della fotografia ed è rimasto vivacissimo e produttivo sino al presente. Sono questa estensione temporale del volume e, soprattutto, la sua complementare restrizione ad un'unica tradizione linguistica a costituire il suo elemento di maggiore novità. Essendo tutti focalizzati su opere scritte in lingua inglese, i saggi qui raccolti, non a caso disposti in ordine cronologico, finiscono ineluttabilmente per tracciare una piccola storia della letteratura anglofona successiva al Romanticismo (e dunque, per molti aspetti, contemporanea). Muovendosi tra l'epoca vittoriana e l'Ipermodernità, tra il Regno Unito, gli Stati Uniti e il Canada, il volume si propone di rileggere momenti ed esperienze chiave della tradizione letteraria di lingua inglese attraverso l'ottica privilegiata dei suoi contatti col medium fotografico.

Il saggio di Oriana Palusci illustra un particolare aspetto della fortuna della fotografia tra l'età vittoriana e i primi due decenni del Novecento. Mentre acquista una funzione memoriale vicina a quella dell'arte figurativa tradizionale e diviene oggetto di interesse sia popolare che colto – dal pubblico di Crystal Palace alla Oxford di Lewis Carroll, dai periodici più diffusi al raffinato circolo di Julia Margaret Cameron –, la nuova tecnica fotografica viene anche ammirata per la sua esclusiva capacità di rilevare e rappresentare una dimensione invisibile popolata dagli spiriti dei defunti e da creature fatate. Esaminando varie testimonianze – come testi di Arthur Conan Doyle e fotografie di fate allora celeberrime –, Palusci mostra come la fotografia interagì con quel fascino per l'occulto che è tipico della cultura tardo-vittoriana e primonovecentesca.

Francesco Marroni indaga come il medium fotografico abbia rappresentato un importante modello estetico per lo sviluppo dell'opera e del pensiero di George Bernard Shaw, studiando specialmente il ruolo della fotografia nel romanzo giovanile *An Unsocial Socialist*. Il protagonista della storia, che elabora una posizione teorica che sarà poi ripresa da Shaw in scritti più tardi, afferma infatti che la fotografia sia da preferire ad arti visive tradizionali come la pittura o il disegno in ragione della suo maggior grado di verità. Secondo questa visione, non priva di contraddizioni, l'immagine fotografica è celebrata perché, essendo naturalmente priva di artificio e non falsificando la realtà rappresentata, può catturare al meglio i drammi e le ingiustizie della società contemporanea, e divenire dunque strumento di rinnovamento sociale.

Al *fin de siècle* vittoriano e ai primi anni del XX secolo è dedicato il contributo di Giovanni Bassi, che analizza il ruolo della fotografia nell'opera di Arthur Symons. Bassi rivela come vi siano numerose convergenze tra l'estetica fotografica (in particolare quella pittorialista) e la poetica impressionistico-decadente di Symons, in alcuni casi con diretta influenza dell'oggetto fotografico sulla produzione letteraria. Vari componenti della seconda raccolta di Symons, *Silhouettes*, tematizzano più o meno esplicitamente il ritratto fotografico, e sfruttano a tal fine

una serie di caratteri linguistico-formali che ben simboleggiano la poetica dell'intera silloge. Composti in relazione a fotografie di donne amate che Symons collezionò per tutta la sua vita, questi ritratti poetici fungono da feticcio, divenendo un sostituto dell'oggetto del desiderio tanto dell'autore quanto dell'Io poetico.

Una temperie culturale ormai propriamente modernista è al centro del lavoro di Marzia Dati. Rimarcando i contatti di John Reed con il mondo fotografico newyorkese e specialmente con il fotografo Alfred Stieglitz, uno dei primi e più celebri difensori dell'artisticità del mezzo fotografico, il saggio mostra come Reed e Stieglitz si distinsero per una simile modalità di percezione e rappresentazione dello spazio urbano. Una lettura incrociata di componimenti di Reed come *The Foundations of a Skyscraper*, *Hymn to Manhattan* e *Proud New York*, e delle fotografie di Stieglitz *Flatiron* e *City of Ambition* mette in evidenza come entrambi gli autori raffigurino la metropoli, luogo principe del Modernismo, non in modo mimetico, ma metaforizzato, facendo del luminoso e cangiante *skyline* di New York l'immagine della moderna America.

Attraverso la disamina di alcune convergenze tra i testi di Sylvia Plath e le fotografie di Francesca Woodman, il saggio di Carmen Bonasera esplora il legame tra letteratura, fotografia e la proiezione catartica – nell'opera d'arte – della pulsione di morte dell'individuo. L'analisi della poesia *Tulips* e il suo confronto con lo stile di Woodman rivela come le opere di entrambe le autrici siano mosse da una tensione verso la cancellazione del soggetto, tensione interrotta nel componimento di Plath, più appagata in Woodman. Bonasera individua poi un ulteriore punto di contatto tra le due poetiche nell'elemento dello specchio, la cui funzione rifrangente è ben esemplificata dal componimento *Mirror* di Plath e da una fotografia della serie *Providence, Rhode Island, 1975-76* di Woodman.

Il saggio di Héliane Ventura analizza il racconto *Epilogue* di Alice Munro, un testo in cui la fotografia, che la stessa autrice ha associato alla propria tecnica scrittorica, è esplicitamente tematizzata: la protagonista (e narratrice) racconta la storia di una famiglia (sulla quale lei stessa sta scrivendo un romanzo) e quella, connessa alla prima, di un malevolo fotografo. La costruzione della narrazione attraverso un procedimento di *mise en abyme* ricorda la formazione dell'immagine fotografica a partire dal negativo in quanto le vicende vissute in prima persona dalla narratrice e quelle da lei solamente narrate si sviluppano per simmetrie oppostive. La distinzione tra i piani narrativi giunge infine a confondersi e una concezione non mimetica del linguaggio fotografico permette di svelare ciò che è latente o represso nella storia.

Silvia Albertazzi si sofferma su un genere fotografico che assume una speciale funzione narrativa nella letteratura degli ultimi decenni del Novecento e del nuovo Millennio, il ritratto di famiglia. Attraverso l'analisi di testi di autori come Pene-

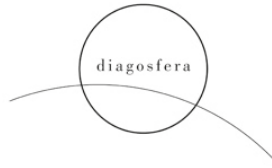
lope Lively, Jonathan Coe, Geoff Dyer, Paul Auster, Julian Barnes e Philip Roth, il contributo mostra come le rappresentazioni narrative degli album di famiglia permettono di recuperare, tessere, idealizzare o (ben più spesso) demistificare la storia familiare, offrendo la possibilità di gestire un passato scomodo e portarlo alla luce. I nuclei narrativi che si snodano – quasi ecfrastricamente – intorno alle istantanee familiari consentono inoltre di connettere l'esperienza individuale con la storia di un'intera comunità, di cui le immagini fotografiche possono essere lette come documento.

Biancamaria Rizzardi apre il suo contributo con una riflessione sul legame inestricabile tra linguaggio e sguardo, e sulla loro comune capacità di dare piena esistenza alla realtà che percepiamo. Focalizzandosi in particolare sul rapporto tra scrittura e fotografia, tra immagine e intreccio lirico-narrativo, Rizzardi approfondisce e verifica queste basi teoriche attraverso un *close reading* di due testi poetici, *This is a Photograph of Me* di Margaret Atwood e *Photograph: 1958* di Patricia Young. Nella poesia di Atwood, dove si instaura un parallelo tra lo sviluppo, ovvero il formarsi, dell'immagine fotografica e quello della narrazione (poetica), assistiamo all'emersione di un dettaglio tanto impreveduto quanto significativo. Quasi all'opposto, nel testo di Young la formazione dell'immagine fotografico-poetica rappresenta un tentativo di recupero memoriale del rimosso.

Il saggio di Carmen Concilio studia la figura della madre così come è rappresentata in un vario corpus iconografico (a dominante fotografica) e letterario della più recente contemporaneità. I disegni di William Kentridge per il film *Other Faces* esaltano la madre come inizio e fine della vita umana, e simboleggiano tanto l'amore della madre per il figlio quanto quello del figlio per la propria madre (spesso raffigurata come vecchia, malata o persino morente). Un simile legame tra maternità, morte e fotografia, di ascendenza barthesiana, informa anche l'opera della scrittrice e fotografa Ruth Rosengarten, che decide di esporre il retro annotato delle fotografie appartenute alla madre defunta (*Mama, 2012*), e gli esperimenti multimediali di Madeleine Thien, come *Arrival*, incentrato sul racconto di una madre alla propria figlia.

Come si evince da questi ultimi esempi, le riflessioni di Barthes sul *punctum* dell'immagine fotografica rimangono sostanzialmente inalterate nel passaggio all'era digitale, dove, pur aumentando il grado di virtualità dell'immagine, la nozione barthesiana di eccedenza, tipica della fotografia (e forse dell'arte visiva in toto), resta immutata. Tale affermazione trova conforto nelle immagini latenti di Giovanni Bortolani che si è deciso di porre ad apertura del volume, quasi ad indirizzarne la lettura. Il senso della fotografia è paragonato da Giovanni Bortolani a un messaggio inserito in una bottiglia di vetro: anche a chi è artefice, seppur naufrago, dell'immagine, spesso sfugge, ed è solo dal contatto e dalla collaborazione

tra fotografo e spettatore, tra artista e osservatore che può emergere il significato in eccesso, tanto profondo quanto inatteso. Tutti i contributi del volume paiono suggerire questa conclusione: la tensione di ogni fotografia verso il fuori campo, quel movimento per cui ogni immagine tende a superare se stessa, corrisponde perfettamente ad uno dei caratteri più specifici della letteratura, a quel misterioso modo in cui l'opera letteraria oltrepassa, per sua costituzione, le intenzioni volontarie dell'autore e del lettore.

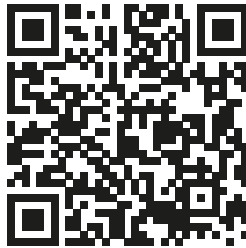


L'elenco completo delle pubblicazioni
è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=diagosfera>



Pubblicazioni recenti

- 23 // *Poetry Vicenza 2020: Festival di poesia contemporanea e musica*, a cura di Marco Fazzini.
- 22 // Biancamaria Rizzardi, *Spots of Time. Lectures on English Literary Tradition*.
- 21 // *La luce e l'inchiostro: scritture e fotografie in dialogo*, a cura di Biancamaria Rizzardi, Giovanni Bassi.
- 20 // *Love-sickness from Plato to Alice Munro*, a cura di Héliane Ventura.
- 19 // Angelo Monaco, *Jbumpa Labiri. Vulnerabilità e resilienza*.
- 18 // *Lingua, identità e alterità*, a cura di Maria Carreras i Goicoechea, Giuliana Russo, Marco Venuti.
- 17 // *Poetry Vicenza 2019: Festival di poesia contemporanea e musica*, a cura di Marco Fazzini.
- 16 // *Poetry Vicenza 2018: Festival di poesia contemporanea e musica*, a cura di Marco Fazzini.
- 15 // *Soggetti situati*, a cura di Anita Fabiani, Stefania Arcara, Manuela D'Amore.
- 14 // Marco Fazzini, *The Saying of It. Conversations on Literature and Ideas with 13 Contemporary English-Language Poets*.
- 13 // *Poetry Vicenza 2017: Festival di poesia contemporanea e musica*, a cura di Marco Fazzini.
- 12 // Maria Grazia Dongu, *Making History di Brian Friel. Un palco per narratori di storie*.
- 11 // Anna Rocchi, *L'incontro con la wilderness. Macrofiguralità e incroci intertestuali da Conrad a Malouf e Patchett*.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di dicembre 2019