

## **L'immagine contemporanea tra fotografia d'informazione e fotografia d'arte**

*La fotografia veicola congiuntamente la finalità della documentazione e della ri-creazione. La prima è riscontrabile nell'utilizzo giornalistico, dove l'immagine ha il compito di illustrare i fatti che hanno superato la prova della 'notiziabilità', mentre l'altra ricerca un'idea di bellezza nel mondo.*

*Si tratta di due polarità opposte presenti simultaneamente sia negli scatti di cronaca sia negli scatti artistici. A seconda dei casi prevale l'una o altra esigenza. Il seguente saggio analizza la duplice vocazione della fotografia attraverso le riflessioni di Sontag, Barthes, Barilli, Franzini, Dissanayake, Gottschall e Fortini individuando nell'opera del fotocronista Giulio Giordano e dell'artista Daniele Porchera gli esempi dell'impiego informativo ed estetico della tecnica fotografica.*

Fotografia d'informazione e fotografia d'arte costituiscono le due polarità di una tecnologia e di una modalità espressiva che si muovono con tendenze contrastanti anche se irriducibilmente contigue. Una conflittualità che individua una distinzione di finalità come chiarisce il critico d'arte Renato Barilli: *“Quanto alla fotografia, da un lato questa sostituisce le tecniche manuali come la xilografia e l'incisione nel compito di fornire riproduzioni fedeli ma da un lato diviene essa stessa un campo di elaborazioni artistiche, anche se non affidate a un esercizio diretto della manualità dell'artista”*. Lo spartiacque tra la fotografia d'informazione che valorizza la capacità di documentare il reale, e la fotografia d'arte che mira a stabilire nell'immagine un valore di bellezza, è al tempo stesso nitido e sfuggente. I due generi infatti sollecitano in sede teorica funzioni ossimoriche anche se, nella pratica, ogni fotografia finisce per contenere entrambi gli aspetti.

Si tratta di 'idealtipi' nella formula stabilita da Max Weber, capaci di determinare concetti puri ed estremizzati che mantengono però una valenza conoscitiva in quanto permettono di istituire comparazioni utili alla comprensione dei fenomeni presi in esame. Lo scatto pubblicato su un organo di stampa, relativo ad un fatto di cronaca, è animato dalla funzione di certificare la realtà mentre uno scatto rivolto alla ricerca estetica, invece, è teso ad affermare un'idea del bello. Ma calati nella realtà gli 'idealtipi' perdono il loro grado assoluto di purezza per acquisire il concetto di prevalenza. La vocazione artistica e lo scopo informativo sono sempre potenzialmente presenti ma, di volta in volta, si verifica la supremazia di un aspetto sull'altro. Gli scatti sul D-Day di Robert Capa, per esempio, comprendono entrambi i fini anche se al momento della realizzazione il motivo scatenante era individuato nella volontà di raccontare uno degli episodi decisivi del secondo conflitto mondiale. L'obiettivo finale non era la trasfigurazione del visibile anche se, in ultima istanza, non si può certo dire che Capa sia scevro di un gusto del bello e di una personale poetica. Lo stesso vale per gli scatti di Arthur Fellig, noto come Weegee, il fotoreporter che ha documentato l'epoca violenta dei gangsters negli Stati Uniti immortalando i cadaveri e le ambientazioni degli scontri a fuoco, la miseria dei quartieri poveri di New York, le conseguenze sociali della grande depressione del '29. Capa e Weegee possono essere considerati due campioni della fotografia d'informazione ma le loro opere rivendicano apertamente una concezione estetica.

Semplicemente la componente prevalente al loro interno nasce dalla necessità di realizzare una riproduzione tempestiva e fedele della realtà. In modo del tutto simmetrico i grandi fotografi d'arte come Man Ray o Helmut Newton ospitano, nelle loro immagini, un referente oggettivo che pretende di essere riconosciuto in quanto tale pur evidenziando uno scarto di finalità che deriva dal tentativo di siglare una sensibilità artistica e trasfigurante.

L'ambivalenza viene colta con lucidità da Susan Sontag nel suo saggio 'Sulla fotografia': *“La suprema saggezza dell'immagine fotografica consiste nel dire: questa è la superficie. Pensa adesso, o meglio intuisci, che cosa c'è di là da essa, che cosa deve essere la realtà se questo è il suo aspetto”*. In questa prospettiva la tecnologia e la pratica della fotografia sono finalizzate a cogliere il flusso della realtà, il movimento degli istanti, il perdurare della temporalità restituendo i fenomeni di superficie disponibili all'occhio umano. Ma accanto a questa funzione documentaristica e probante Susan Sontag svela il carattere misterioso e subliminale dell'immagine fotografica che indaga un livello sottostante della realtà alla ricerca di linee, contrasti, schemi, equilibri, tensioni cromatiche, forme. È il campo dell'arte dove si afferma la possibilità di concentrare l'attenzione non tanto sul contenuto del reale, ma sul mezzo espressivo. La fotografia utilizza il linguaggio del visibile come la poesia utilizza il linguaggio verbale, marginalizzando il significato comune delle parole con lo scopo di realizzare metafore e simboli per produrre inedite aperture di senso. Spiega il poeta e critico letterario Franco Fortini: *“Quando un tema, un argomento, un contenuto si presentano come inseparabili dalla propria forma; quando fra i diversi livelli del testo le tensioni raggiungono un grado elevato di vitalità e di energia, l'oggetto estetico con la sua sola presenza nega, avversa e tende a sconvolgere tutto quel che è accettato, quotidiano e ripetuto”*. In modo del tutto analogo, beneficiando della riflessione di Sontag, possiamo rilevare come vi sia

una sorta di *“insaziabilità dell’occhio fotografico e come tale prerogativa modifichi le condizioni di prigionia in quella grotta che è il nostro mondo; insegnandoci un nuovo codice visivo, le fotografie alterano e ampliano le nostre nozioni di ciò che val la pena guardare e di ciò che abbiamo il diritto di osservare”*.

La fotografia promuove sia l’esigenza di rappresentare con esattezza la superficie del mondo sia il bisogno di trascendenza dell’essere umano. Il dualismo viene ribadito dal semiologo e filosofo francese Roland Barthes nell’opera *‘La camera chiara’* quando in riferimento alla modalità di fruizione della fotografia, ossia alla ricezione dell’immagine da parte dello ‘spectator’, si affermano le tipologie opposte di contenuto definite ‘studium’ e ‘punctum’. La medesima fotografia, per Barthes, è al tempo stesso ‘studium’ e ‘punctum’: il primo termine sta a significare che *“una fotografia è un oggetto interessante per ciò che riguarda il mio sapere”* mentre il secondo termine indica la possibilità di un contatto intimo e irrazionale nel quale *“quella che sto guardando è una nuova foto, contrassegnata ai miei occhi da un valore superiore”*. Lo ‘studium’ genera la consapevolezza che nasce dal riconoscimento di un reale sociale e condiviso. Il ‘punctum’, al contrario, è il dettaglio che introduce ad una verità altra e sovrasensibile. Anche lo status del fotografo, definito da Barthes ‘l’operator’, è destinato a mutare. Laddove prevale l’obiettivo dell’informazione si rinuncia al tentativo di una gestione preventiva del visibile lasciando che sia il reale ad imporsi nella sua immediatezza. Laddove è la potenza trasfigurante dell’arte a guidare l’azione, invece, ‘l’operator’ assume un atteggiamento funzionale all’esaltazione delle componenti estetiche e alla valorizzazione del processo creativo. Un approccio, questo, che Franco Fortini coglie in relazione all’arte poetica ma che può estendersi ad ogni modalità espressiva dal momento che *“il costituirsi di qualsiasi forma, linguistico letteraria, comporta caratteri severi di sforzo e progetto”*.

L’artista, che non accetta il ruolo di mero testimone del mondo esterno, rivendica un dominio che risulta impensabile per chi, come il fotocronista, vuole rispettare la realtà. Nelle pagine successive approfondiremo la nostra analisi esaminando due fotografi locali che agiscono rispettivamente nel campo della fotografia d’informazione e della fotografia artistica. Giulio Giordano, dagli anni ’70, ha svolto ininterrottamente la professione di fotoreporter lavorando per le testate giornalistiche locali e nazionali. Daniele Porchera è un fotografo professionista specializzato nella tecnica still-life che ha ottenuto riconoscimenti importanti a livello nazionale.

Nel primo caso l’immagine, in coerenza con la vocazione giornalistica dei testi scritti che è chiamata ad illustrare, manifesta una intenzione documentaristica. Nell’altro caso è l’intenzione artistica a conquistare il primato.

### ***Giulio Giordano - Cronaca e giornali: raccontare una storia attraverso le immagini.***

*“C’è un semplice concetto di fondo che ci avvince: questo è accaduto davvero”* scrive lo scrittore americano James Ellroy, il maestro del genere noir abituato a miscelare nei suoi libri fiction e cronaca giornalistica. Il fatto che l’immagine sia la testimonianza di un episodio avvenuto realmente rappresenta, in fondo, il più autentico elemento di attrazione della fotografia d’informazione oltre ad individuarne la funzione specifica. Giulio Giordano, nato nel ’54 a Tramonti Salerno e giunto a Crema nel febbraio del ’70, si appassiona ben presto alla fotografia iniziando a collaborare con i giornali nazionali e del territorio fino ad iscriversi in qualità di fotoreporter all’Albo dei Pubblicisti dell’Ordine dei Giornalisti della Lombardia. *“Uno scatto di cronaca deve raccontare una storia. Non basta fotografare un soggetto. Serve una storia”* spiega Giordano. Le sue immagini sono state pubblicate su numerose testate giornalistiche e principalmente si tratta di scatti relativi alla cronaca nera, cronaca bianca e sportiva. Ciò che si comprende dal suo lavoro è che la fotografia d’informazione, per quanto volta a riprodurre il reale, non può definirsi un genere ingenuo. Per essere davvero efficace l’immagine deve infatti perseguire l’unione del ‘documento’, volto a garantire l’aspetto della testimonianza, e del ‘dramma’ che invece punta a

mostrare lo sviluppo di una vicenda dotata di alcune prerogative narrativamente salienti quali la capacità di inscenare una tensione ed un conflitto, l'interazione di più personaggi e la valorizzazione dell'aspetto emotivo capace di coinvolgere lo spettatore. Jonathan Gottschall, nel condurre un'analisi sull'arte del narrare, sottolinea che *"praticamente tutte le storie sono incentrate sugli sforzi di uno o una protagonista per ottenere, di solito a qualunque costo, ciò che desidera"*. Se prendiamo in esame gli scatti sulla visita del Papa Giovanni Paolo II nella città di Crema, avvenuta il 20 giugno del '92, notiamo come siano tutti incentrati sul protagonismo della figura del Pontefice che promuove l'unione con i fedeli tentando di abolire la distanza che sistematicamente viene evidenziata dagli ostacoli visivi che, di volta in volta, si impongono allo sguardo dello spettatore. Il contrasto tra il tentativo di dare vita ad una partecipazione totale e gli elementi che impediscono di realizzarla, costituisce, in sostanza, il nucleo di una storia minimale che conferma la definizione di Gottschall. La fusione tra il Pontefice ed i fedeli, per esempio, viene continuamente inibita dall'imponente presenza degli addetti alla sicurezza. Un servizio d'ordine che si era reso necessario dopo il grave ferimento subito nell'attentato dell'81. Anche gli operatori dei media, impegnati ad effettuare la registrazione dell'evento tramite le telecamere e le macchine fotografiche, contribuiscono a circoscrivere i movimenti di Giovanni Paolo II creando una sorta di confinamento visivo. Vediamo così il Pontefice arrivare in piazza Duomo protetto dal vetro antiproiettile dell'auto di rappresentanza con le portiere aperte che segnalano una sorta di azione laterale e centrifuga. La traiettoria può essere percorsa dall'interno verso l'esterno, ma anche al contrario indicando nella figura del Pontefice il punto di caduta del processo di osservazione. La linea laterale delle portiere agisce come elemento divisorio e di attrazione. Si tratta di una tensione contrastante che esprime in modo efficace le polarità affettive prodotte dalla presenza di Giovanni Paolo II: da un lato la referenza verso la sacralità della sua figura e dall'altro la reazione davanti ad un'espressione di profonda umanità che richiede continuamente vicinanza e contatto. Procediamo nell'analisi degli scatti osservando come intorno al Papa, una volta sceso dall'auto, si venga a formare una sorta di cerchio protettivo costituito dalle guardie del corpo e dai giornalisti. L'effetto visivo che ne deriva è una geometria, simile ad un'ellisse di colore scuro, che tende ad 'isolare' Giovanni Paolo II dalla macchia chiara del pubblico. Il Papa, però, continua a camminare innescando un movimento che tende ad evadere la chiusura suggerita dalla forma ovale. Proseguiamo e notiamo sul lato esterno del Duomo, in prossimità del palazzo vescovile, la folla che converge verso la figura del Pontefice che resta la sola di colore chiaro oltre la linea di sicurezza, a testimonianza di una sintonia che viene ben sottolineata nello scatto. Giovanni Paolo II si qualifica come il punto irradiante che attrae il flusso di persone, ma rimanendo sempre al di là della linea che deve garantire la sua incolumità. La postura di Giovanni Paolo II esprime la ricerca costante di una contiguità come indicano le braccia protese e le mani che svelano il palmo dichiarando un desiderio di prossimità. Lo scrittore di libri polizieschi Carlo Lucarelli, in riferimento alle immagini giornalistiche, spiega come siano animate dalla funzione di cogliere *"quell'essenziale che spesso le parole non riescono a evocare e che soltanto l'occhio di un obiettivo può cogliere"*. L'essenziale, nel caso delle fotografie di Giordano sulla visita di Giovanni Paolo II, è il racconto della reciproca appartenenza tra il Papa e i fedeli. Una comunanza fisica che non può manifestarsi completamente per motivi di sicurezza, ma che l'atteggiamento del Pontefice persegue con efficacia e spontaneità come dichiara il gesto compiuto da Giovanni Paolo II quando si affaccia dal balcone del palazzo vescovile che è tutto rivolto a sottolineare il significato della condivisione e dell'unità. Se ripercorriamo tutti gli scatti di Giordano possiamo osservare come ogni volta intervengano barriere visive: il vetro antiproiettile dell'auto del Papa con le portiere spalancate che tendono ad allontanare ulteriormente la folla, l'azione delle forze di polizia, il corteo dei giornalisti, il parapetto della balconata del palazzo vescovile collocata in alto rispetto ai fedeli. Il servizio fotografico di Giulio Giordano riflette coerentemente il compito che Cesare Fiumi assegna alle immagini pubblicate sugli organi di stampa, indirizzate segnata-

mente ai lettori che desiderano essere *“informati, quotidianamente aggiornati, spesso coinvolti emotivamente”*. Ma nelle fotografie emerge contestualmente, per quanto in termini essenziali, lo svolgimento di una narrazione secondo la formula di Gottschall che per ogni storia prevede la presenza di un *“Personaggio + Situazione difficile/Problema + Tentativo di superamento”*. Il servizio fotografico realizzato da Giordano vale quindi come un episodio che conferma la grande capacità comunicativa di Karol Wojtyła. Un Pontefice che, per usare le parole del suo amico fotografo Arturo Mari in un'intervista rilasciata al quotidiano La Stampa, *“aveva un amore fortissimo per le persone, prendeva in braccio i bambini, accarezzava i volti dei fedeli con tenerezza paterna”*. Il suo lungo pontificato (1978-2005) è stato caratterizzato da una forza empatica e da una prossemica interattiva che puntavano a demolire ogni distanza tra l'eccezionalità del sacro ed il regime atteso della quotidianità.



L'arrivo del Pontefice in piazza Duomo



Il Papa sul sagrato del Duomo



Il Papa incontra i fedeli



Il Papa si affaccia dal palazzo vescovile



Ancora dal palazzo vescovile

## **Daniele Porchera - *Quando l'indagine del reale supera il confine del visibile***

Daniele Porchera è un fotografo professionista. Nasce a Crema il 2 novembre 1962 dove risiede e lavora. Dopo le scuole medie si iscrive all'Istituto Nazionale di Fotografia di Milano e all'età di 24 anni frequenta un master presso Arexa School di Milano. Si specializza nella fotografia still-life. Ammira le opere di Irving Penn, Giovanni Gastel, Peter Lindbergh e Mario Testina. Da 10 anni presiede la giuria del concorso fotografico-letterario intitolato al sacerdote cremasco don Agostino Cantoni. Il suo stile è caratterizzato da una notevole perizia tecnica nella fase esecutiva e da una ricerca attenta delle forme, che forza in continuazione la normalità del visibile. I suoi scatti sono ispirati dalla volontà di svelare lo straordinario nell'ordinario sovvertendo le consuetudini percettive davanti alla quotidianità. L'opera *'From the sky'*, realizzata a Cascine Capri nel territorio cremasco, è stata premiata nel concorso *'New Perspective'* al termine della mostra promossa da AIL – Associazione Italiana Leucemie in collaborazione con la Triennale di Milano.

Un riconoscimento che ha consentito l'esposizione dell'immagine in una apposita sezione all'interno della mostra *'New Perspective'* organizzata a Roma presso la Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea nel novembre del 2018. L'opera rappresenta un momento di svago durante l'estate, ma il mero dato narrativo viene superato dall'impegno nel fissare le direttrici ed i timbri cromatici delle forme. I corpi delle due bagnanti ed i giochi galleggianti rimangono sospesi all'interno dello specchio d'acqua attraversato da una linea diagonale che separa la parte sinistra, dove la superficie è più mossa, dalla parte destra che invece fa risaltare una trama più composta dei riflessi di luce. L'effetto che ne deriva, accentuato dalla prospettiva verticale oltre che dagli accesi risalti cromatici, inscena una sorta di fissità metafisica e surreale. Lo spettatore avverte così un nascondimento del visibile, inteso come resoconto fedele di un episodio di realtà, per assistere ad un'operazione deliberatamente estetica che tratta l'immagine in quanto struttura di forme, ritmi e rapporti cromatici. La cronologia dell'evento rappresentato, in modo del tutto coerente, è sottratta al flusso naturale del tempo per essere bloccata in una dimensione perpetua e contemplativa. Porchera ricerca l'ideale nel reale. Anzi utilizza quest'ultimo per consentire al primo di manifestarsi e di svelare un ordine armonico e segreto delle forme. Diventa così possibile inquadrare la sua opera all'interno di un filone autorevole della storia artistica che rimane ostile al mero realismo. Una tendenza che ritorna ripetutamente nelle manifestazioni estetiche attraverso l'istinto del classico e che il filosofo Elio Franzini descrive come l'esito di una poetica che tenta ogni volta di istituire un *"legame oggettivo tra bellezza e proporzione, che origina risultati armonici, euritmici e simmetrici"*. L'immagine diventa così il luogo nel quale si palesa *"un principio ideale, ma al tempo stesso concreto che rimane uguale a se stesso pur nella varietà delle costruzioni"*.

Il fascino degli scatti di Daniele Porchera risiede nella possibilità di attuare una doppia lettura del soggetto in base alla quale, accanto al tentativo di cogliere l'aspetto mutevole della realtà, si punta ad immortalare il dato perenne e sovrasensibile. Una predisposizione che conduce il fotografo cremasco ad eccellere negli scatti dedicati ai complessi architettonici. L'opera dal titolo *'British Museum'* ha conquistato il primo posto nel concorso promosso nel 2019 dall'Accademia di Belle Arti di Roma. Nell'immagine lo spettatore assiste alla compresenza di uno scenario riconoscibile, il padiglione del cortile del British Museum, e di una inclinazione astratta e immaginativa. Porchera infatti, grazie alle ombre dei triangoli del tetto di vetro proiettati sull'esterno della muratura, sottolinea l'evidenza di una trama continua e indistinta collegando un elemento materiale e immateriale. Il reticolo di acciaio e vetro che si erge sopra il cortile del museo viene replicato nel doppio intangibile delle ombre. Un connubio che, per ritornare alla riflessione di Franzini, evidenzia una *"progressiva giustificazione del legame tra la Forma (assoluta, perenne, intemporale, sincronica) e le forme (relative, contingenti, tipo temporali, diacronica)"*. I triangoli del tetto e le rispettive ombre si equiparano facendo coincidere materialità e incorporeo, concreto

e astratto, reale e immaginativo.

Porchera lancia una sfida verso il noto e il visibile tentando di forzare il limite del mondo fisico e sensoriale come si evince dall'immagine dal titolo *'Passaggio d'acqua'* scattata presso il Teatro Armani di Milano che si è aggiudicata il terzo posto nel Premio Celeste Network. Le figure di spalle, prive di peso e di spessore, danno seguito alla consistenza liquida del rettangolo d'acqua siglando una sorta di unione tra solidi e fluidi. Lo scatto inscena così una suggestione visiva che scardina la comune attività delle percezioni sensoriali.

Nell'opera *'Tate Museum'*, che raffigura una sala interna del museo londinese, i profili delle persone si squagliano lentamente trasformando i corpi in bolle gassose e irreali. La doppia apertura che collega i locali e la fonte di luce laterale, simultaneamente, infondono una leggerezza impalpabile all'immagine restituendo un ambiente prossimo alla dissoluzione.

*'The tube'*, scattata nella metropolitana di Londra, espone il corpo di un giovane posizionato di fronte alla porta del vagone mentre alle sue spalle una donna si volatilizza in una nebulosa indistinta. Le due figure si inseriscono nella rigorosa scansione dei neri e dei bianchi con il filo chiaro della borsetta della donna che richiama le cuffie scure del giovane. Si tratta di presenze che rivendicano un legame ed una simmetricità ma con una differenza: una è salvaguardata in quanto oggetto di realtà mentre l'altra viene disciolta in una macchia informe e iriconoscibile. Citando Franzini possiamo affermare che nelle fotografie di Daniele Porchera *"la bellezza completa così, in questa rete, la sua natura paradossale, se non contraddittoria"* poiché per manifestarsi e *"superare il limite dei sensi, ha bisogno del corpo, del tatto"*. Nelle fotografie di Porchera convivono le dimensioni del visibile e dell'invisibile, della realtà e della surrealtà o, per usare le categorie dell'antropologa americana Ellen Dissanayake, dell'ordinario e dello straordinario: *"Gli artisti, a prescindere dal tipo di medium di cui si servono, mettono tutti deliberatamente in pratica le stesse operazioni che caratterizzano il comportamento ritualizzato: semplificano o formalizzano, ripetono (a volte con variazioni), esagerano ed elaborano materiali ordinari, corpi, ambienti, toni, battiti, movimenti del corpo, semantica e sintassi, motivi, idee. Trasformando perciò queste cose in qualcosa di più che "cose ordinarie". Così facendo gli artisti attraggono la nostra attenzione, tengono desto l'interesse, inducono e danno forma a emozioni specifiche nel loro pubblico"*.

## BIBLIOGRAFIA

Renato Barilli, *L'Arte contemporanea*, Feltrinelli, Milano 2014.

Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2004.

Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2004.

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

Ellen Dissanayake, *L'infanzia dell'estetica, L'origine evolutiva delle pratiche artistiche*, Mimesis, Sesto S. Giovanni 2015.

Jonathan Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*,

Bollati Boringhieri, Torino 2018.

Carlo Lucarelli, Massimo Picozzi, *Storia fotografica di grandi delitti italiani dal 1946 a oggi*, Mondadori, Milano 2008.

Cesare Fiumi, *L'Italia in nera. La cronaca nera italiana delle pagine del Corriere della Sera*, Rizzoli, Milano 2006.

James Hellroy, *Scorciatoie per l'inferno. Storie vere del mondo del crimine*, Mondadori, Milano 2007.

Franco Fortini, *I confini della poesia*, Castelvecchi, Roma 2015.

*Allegato (online) pdf con gli scatti di Giulio Giordano e Daniele Porchera (24 foto) e un archivio con le foto di Daniele Porchera in formato jpg con informazioni tecniche su ciascuno scatto (dati exif)*