Straparlando

Roberta Valtorta

Fotografare deve essere un'azione civile

di **Antonio Gnoli**

Mi dà l'impressione di una donna che sa molte cose del mondo, che studia, che conosce, che ama. E non tutte vengono dette. Non esibisce. Distilla le parole. E queste arrivano con un sapore preciso e chiaro. Roberta Valtorta è storica della fotografia. Un suo libro - *Il pensiero dei fotografi* - è un piccolo bestseller. Roberta vive a Milano. È sposata con il cantautore Gianni Siviero. Una chitarra poggiata a un mobile sembra suggerire di una passione per la musica ancora viva.

Quando hai cominciato a occuparti di fotografia?

«Dal 1976, grosso modo. Preparavo una tesi universitaria di argomento fotografico. In realtà, fin dal liceo classico il mio interesse era rivolto all'arte. E un autore, in particolare, trovavo di estremo interesse: Erwin Panofsky. Mi sembrava che in modo del tutto nuovo fosse posta al centro della sua ricerca il rapporto con l'immagine. Ma non sapevo ancora che quella riflessione, dove si intersecavano il tema della prospettiva e quello del dettaglio, mi avrebbe condotto alla fotografia. Nella quale, in un certo senso, lessi anche un disegno involontariamente familiare».

Che vuoi dire con "involontariamente familiare"?

«Avevo un nonno fotografo dilettante e mio padre era impiegato della Ferrania, l'azienda che produceva materiali fotografici. Oltretutto, i miei genitori si conobbero proprio lì. Mia madre era una semplice operaia».

E nel 1976 cosa accade?

«Ha inizio la mia collaborazione con la rivista *Progresso fotografico*, che porto avanti fino al 1983. Credo di aver imparato molto da quella esperienza, sulle potenzialità del mezzo e la sua storia culturale. Scoprendo che la fotografia non è banale né facile

Il ritratto
Paola Valtorta in un disegno di Riccardo Mannelli

La proprietÃ intellettuale Ã¨ riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina. Il ritaglio stampa Ã¨ da intendersi per uso privato

come all'inizio mi appariva. A quel punto preparai una tesi sul rapporto tra la memoria e le vecchie fotografie. La mia docente era Marisa Dalai Emiliani. Ancora adesso conservo gli appunti di un suo corso dove confluivano i nuovi metodi iconologici dell'arte, Panofsky e la sua scuola, e i nuovi linguaggi della fotografia».

Che genere di arte è la fotografia?

«È un'arte meccanica e in quanto tale è il punto di arrivo di un processo che parte con la camera obscura – ampiamente utilizzata da vedutisti come Canaletto, Guardi, Bellotto – e altri strumenti, come le macchine per disegnare che agevolano il lavoro degli artisti nel loro rapporto con la realtà. Nel XIX secolo ci si inizia a chiedere se accanto alla sperimentazione tecnico-scientifica si possa porre una questione estetica su cosa voglia dire riprodurre il visibile in modo automatico».

Chi se lo chiede?

«Gli artisti che si servono della fotografia, ma soprattutto se lo chiedono quelli che la praticano».

L'Ottocento delinea una netta dipendenza della fotografia dall'arte.

«Non può che essere così. Ma quando si ha la sensazione che la fotografia voglia rendersi indipendente e fregiarsi di un proprio canone estetico, a quel punto ha inizio un conflitto tra fautori della nuova arte e detrattori».

Tra questi ultimi spicca il nome di Baudelaire.

«Con una certa acredine pensava che la fotografia fosse il rifugio di tutti i pittori mancati e che al dunque l'industria fotografica avesse contribuito all'immiserimento del genio artistico».

In realtà era un modo per condannare il progresso.

«Considerava il progresso come il nemico mortale della poesia e la fotografia uno strumento di corruzione dell'arte».

Resta il fatto che tra i ritratti più noti e belli di Baudelaire ci sono le foto che gli fece Nadar.

«Fu lo stesso Baudelaire a sostenere il diritto di contraddirsi. Ma era abbastanza normale soprattutto tra i pittori, con l'eccezione di Delacroix, reagire con ripulsa al dominio della fotografia. Più tardi Degas manifestò una passione travolgente per la fotografia».

C'è la famosa foto in cui ritrae Mallarmé e Renoir.

«Sembra quasi che dormano, come avvolti da un incantesimo. Con accanto lo specchio la cui luce riflette Degas e il suo apparecchio. Ma per tornare a uno dei ritratti di Nadar che è del 1855, poco prima della pubblicazione dei *Fiori del male*, c'è da dire che al di là dell'amicizia che li lega, Nadar è tra i primi a intuire l'importanza del volto. E tutto in quelle lontane fotografie, scrisse Benjamin, era predisposto perché durasse».

Malgrado l'interesse che suscita non si esce dalla sensazione che nell'Ottocento la fotografia segua la pittura, provi a ripercorrerne le tracce.

«È con il Novecento che assistiamo al grande balzo, alla sua emancipazione. Un ruolo importante lo riveste Duchamp con i suoi ready-made. Ma sono soprattutto le avanguardie a fornire autonomia e complessità al discorso fotografico. André Breton parla del colpo mortale che la fotografia ha inferto ai vecchi modi di espressione in pittura e poesia. Man Ray dice che la fotografia sta alla pittura come l'automobile al cavallo. Giudizi analoghi li esprimono il russo Rodchenko e l'ungherese Moholy-Nagy. Tutti in qualche modo sembrano convergere sull'idea che stia nascendo un nuovo modo di vedere le cose».

Il pensiero più maturo di questi anni lo condensa Benjamin in "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica". Sei d'accordo?

«Il saggio di Benjamin è del 1935 e oltre alla fotografia coinvolge il cinema. Effettivamente tira le fila di tutto un dibattito estetico artistico sul destino dell'arte. E lo fa disinteressandosi della domanda se la fotografia sia arte oppure no. Per chiedersi invece se la scoperta della fotografia non abbia modificato il carattere complessivo dell'arte, facendogli appunto perdere quei tratti cultuali tipici della sua origine».

Quella che Benjamin chiamava la perdita dell'aura?

«Esattamente».

La tua carriera di storica della fotografia dove e come si è svolta?

«Ho insegnato per più di 40 anni in varie università: a Udine e poi allo Iulm di Milano, ho progettato e diretto fino al 2015 il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo, ho curato mostre e in particolare mi sono occupata dell'Archivio dello Spazio con il lavoro sul paesaggio di 58 fotografi. Questo progetto, che privilegiava la fotografia come documentazione, è all'origine del Museo di fotografia contemporanea».

Quando parli di documentazione intendi pubblica o privata?

«Intendendo la fotografia come bene pubblico che documenta un luogo, una situazione, un momento storico. Fin dall'inizio la fotografia ha interessato gli storici per le sue capacità documentarie. E da qui, progressivamente, si forma il contenitore della committenza pubblica, nel quale si agitano varie questioni: il rapporto tra arte e politica, quello tra il committente e il fotografo, infine il ruolo sociale e civile di quest'ultimo».

Ma in che consiste questa documentazione?

«Nel fissare i tratti salienti dei beni artistici, del paesaggio urbano ed extra urbano. Pensa al lavoro di documentazione che, tra il 1850 e il 1870, Charles Marville realizza negli anni della trasformazione della città di Parigi; oppure al modo in cui le grandi committenze finanziarono alcune spedizioni americane di fotografi paesaggisti per il rilevamento cartografico e l'esplorazione di vaste aree geografiche a occidente del fiume Mississippi. Lo stesso governo americano durante la Grande depressione e il New Deal diede vita a diverse campagne fotografiche per far conoscere l'America agli americani».

In Italia?

«Da noi sono i Fratelli Alinari che fin dalla metà dell'Ottocento documentano non solo le opere d'arte ma anche i centri storici, i siti archeologici, i paesaggi. Lo fanno da privati, senza una vera committenza che del resto non poteva nascere dal momento che non c'era ancora uno Stato. Lo sviluppo di una committenza pubblica si avrà nella seconda metà del Novecento. E quella più influente e organica si lega all'esperienza dell'Archivio dello spazio, con una serie di campagne fotografiche sul territorio della provincia di Milano. E qui, con il materiale dei 58 fotografi

La proprietÃ intellettuale Ã¨ riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina. Il ritaglio stampa Ã¨ da intendersi per uso privato

italiani – tra cui Berengo Gardin, Ghirri, Basilico, Jodice – ho realizzato il progetto per cui il fotografare va inteso come una forma di agire».

In un certo senso il fotografo non è più l'artista, o aspirante tale. Ma che cos'è?

«Una sorta di intellettuale che documenta una parte del paesaggio contemporaneo assumendosi la responsabilità civile del proprio lavoro di testimone. È evidente che non si tratta più di affidarsi alla categoria della bellezza ma a quella del disastro che la speculazione e la dissennatezza senza scrupoli hanno provocato sul territorio».

Eppure, nonostante tutto, resta il fascino di quelle foto. L'irrinunciabile sguardo soggettivo, per cui anche la più orrenda tra le periferie sa esprimere la sua forza estetica.

«È un paradosso, me ne rendo conto. Verrebbe da dire che è la forza del vero e della tragedia a rendere affascinanti quegli scatti».

Ci sono foto che assumono un valore emblematico, diventano delle icone. Perché?

«Hanno una forza, una potenza inimmaginabile. Ma sono rare rispetto all'incommensurabile numero di immagini. Siamo passati da una civiltà per secoli segnata dal predominio del linguaggio verbale a una fortemente visiva. Ma oggi il rischio è che se tutti fotografano, nessuno lo fa più davvero».

C'è una democratizzazione dell'immagine?

«La tecnologia, grazie anche agli smartphone, guida questo processo estensivo fatto di connessione e condivisione».

È la collettivizzazione attraverso il digitale.

«È l'ultima frontiera per cui le foto esistono per essere condivise, esistono per dire: ci sono anch'io, guardatemi, esisto. Mentre la vecchia fotografia analogica finiva negli album privati, quella digitale vive nello spazio pubblico e globalizzato delle piattaforme sociali».

Che ne è del connubio arte-fotografia al tempo del digitale?

«Continua a sussistere in un processo che chiamo di artificazione, cioè qualcosa che prima non era un'arte e che per una serie di motivi lo diventa. Per esempio il design industriale o la moda. Tanto più la fotografia. Si tratta di un fenomeno che si è accentuato a partire dagli anni Ottanta. I libri di fotografia si sono moltiplicati enormemente. Perfino gli steccati tra il professionista, l'artista e il dilettante sono crollati. Il digitale contribuisce a rimescolare dei linguaggi».

Parallelamente al tuo esercizio di storica, hai seguito il lavoro di alcuni fotografi.

«Continuo a pensare che la fotografia evidenzi alcune poetiche. Ho seguito, soprattutto da giovane, i lavori di Gabriele Basilico, Luigi Ghirri, Paolo Gioli, Guido Guidi, Paolo Monti che fu correlatore alla mia tesi. Li ho conosciuti e amati, insieme a loro tanti altri. Ne ho condiviso i progetti, le idee, le avventure. E mi sembra di poter dire che in loro c'era una carica immaginifica, sperimentale e conoscitiva, fuori dal comune».

Li chiameresti artisti?

«Non so se il termine abbia ancora un senso proprio. Erano artisti Ghirri, Gioli, Basilico? Pur nelle oggettive differenze c'è in ciascuno di essi un preciso motivo poetico. Tuttavia il giudizio che potremmo dare della parola arte è guastato dalla presenza ingombrante del mercato. E così si entra in un territorio inconfessato dove si nasconde il suono di una bella voce che si incrina nel momento in cui arriva al nostro udito. La questione di chi è artista e chi non lo è lascia il campo alla constatazione che ciò che una foto registra è sempre meno di ciò che l'esperienza vive. È come se la foto oltre una certa soglia di percezione non riflettesse più una porzione di mondo ma la negasse. E allora quel modo un po' bigotto di attribuire all'istante il momento supremo di verità della foto, quello che Cartier-Bresson chiamò il momento decisivo, lascia il posto a una sorta di caos calmo, a una tregua provvisoria tra la visione umana del mondo, il suo sguardo e la visione meccanica la sua registrazione».

©RIPRODUZIONE RISERVATA

> *Le immagini oggi esistono per dire: ci sono anch'io, esisto I vecchi scatti analogici finivano negli album privati, quelli di adesso vivono sulle piattaforme social*

La proprietÃ intellettuale Ã¨ riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina. Il ritaglio stampa Ã¨ da intendersi per uso privato

I suoi genitori si sono conosciuti in una fabbrica di materiale fotografico e la storia di questo medium è stata il suo destino. Amica di tutti i grandi, da Berengo Gardin a Ghirri, da Basilico a Jodice, spiega come la rivoluzione digitale cambia tutto

Le tappe

La giovinezza
Roberta Valtorta nasce a Milano nel 1952 Dopo gli studi al liceo Berchet, si laurea in lettere con la storica dell'arte Marisa Dalai Emiliani Dagli anni '70 si occupa di fotografia

Accademia e curatele
Negli anni '80 insegna presso il centro Bauer di Milano e coordina il progetto "Archivio dello spazio", serie di campagne di lettura fotografica del territorio intorno a Milano Dagli anni '90 è consulente per il Museo di Fotografia di Cinisello Balsamo, poi direttore scientifico; ha insegnato, tra gli altri, presso l'ateneo di Udine, di Roma-Tor Vergata e alla Facoltà del Design di Milano Dal 2020 insegna Storia e Tecnica della Fotografia alla IULM di Milano

I libri
Tra i suoi volumi ricordiamo *Il pensiero dei fotografi* (Bruno Mondadori editore) e la conversazione con Marisa Dalai Emiliani edita in *Chiedi alla fotografia* (Forum edizioni)

La proprietÃ intellettuale Ã¨ riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina. Il ritaglio stampa Ã¨ da intendersi per uso privato