

Il genere e la modernità. Una riflessione sulle fonti per riformulare il concetto di *Street Photography*

Abstract

The notion of Street Photography – increasingly popular nowadays in the online environment – is characterized by a layered and elusive identity. This paper proposes to re-examine its possible definitions, its history, canon, and boundaries through the filter of Rick Altman's theory of film genre. At the same time, the paper aims at connecting the reflections on photography and the urban environment to the wider strand of studies in the humanities that revolve around the concept of modernity.

Keywords

STREET PHOTOGRAPHY; GENRE; ALTMAN, RICK; MODERNITY;
URBAN PHOTOGRAPHY; DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY; STUDIUM/
PUNCTUM; BARTHES, ROLAND

Il concetto di *Street Photography* è caratterizzato da un'identità stratificata e sfuggente⁻¹. Pur del tutto sedimentata nel dibattito contemporaneo, specie *online*, questa etichetta risulta infatti solo relativamente istituzionalizzata nel discorso accademico, specie in ambito italiano. Nei testi di riferimento in lingua inglese, in cui emerge sistematicamente almeno a partire dagli anni Novanta, essa viene spesso definita in modo piuttosto impressionistico. E la sua attuale, immensa popolarità sul web rischia, occorre dirlo, di confondere ulteriormente le acque.

Per iniziare a dirimere la questione, ritengo possa essere utile affrontare il nostro oggetto di studio nei termini di un vero e proprio genere fotografico, prendendo ad esempio la riflessione sui generi cinematografici proposta da Rick Altman⁻². La proposta analitica che intendo avanzare in questa sede prende dunque le mosse dalla consapevolezza

del carattere ibrido degli studi sulla fotografia⁻³ e dalla convinzione che l'apporto di competenze provenienti da altri campi di riflessione metodologica possa giovare al dibattito sulla posizione del *medium* fotografico nel più ampio panorama della cultura visuale⁻⁴. Secondo Altman, ogni genere è caratterizzato dall'incrocio di una serie di elementi semantici con una struttura sintattica. Ad esempio nel western, gli elementi semantici riguardano l'ambientazione nel paesaggio di frontiera, mentre la struttura sintattica si coagula generalmente intorno al tropo del viaggio o della comunità assediata da un pericolo esterno (pellerossa, fuorilegge). Questo intreccio tra semantica e sintassi non è, d'altronde, un sistema stabile ma, al contrario, si evolve costantemente in relazione al contesto. Le etichette definitorie dei generi non sono fisse e imperiture, ma dipendono dai punti di vista messi in campo all'interno del dibattito culturale di un dato momento storico. L'approccio di Altman non è, insomma, riducibile ai soli assi semantico e sintattico ma si sostanzia anche di un'importante componente pragmatica: il genere non è semplicemente qualcosa di rintracciabile in un testo e la sua esistenza non dipende soltanto dall'esistenza di opere a esso ascrivibili. Piuttosto, esso è frutto di un'attività discorsiva, cui prendono parte diversi attori (artisti, produttori e mecenati, pubblico, mediatori culturali) e che si rinnova ogniqualvolta un *corpus* di testi viene rivisto e reinterpretato.

Questa prospettiva, che Altman sviluppa in relazione al cinema narrativo, è estendibile a mio parere all'ambito fotografico. La profonda differenza tra la situazione comunicativa cinematografica e quella fotografica non deve scoraggiarci da questo punto di vista. Innanzitutto perché la narrazione non è affatto assente dal fotografico⁻⁵, ed in particolare dalla *Street Photography* (per quanto rimanga evidentemente una dimensione pressoché implicita, come vedremo fra poco). Inoltre, il modello teorico proposto da Altman sottolinea la natura discorsiva delle definizioni tutte, e sembra perciò attagliarsi non solo al cinema, ma in generale alle dinamiche mediali inaugurate nell'Ottocento e giunte a pieno regime nell'arco del secolo successivo, in quella che chiamiamo modernità urbana.

Per procedere nell'investigazione, il primo aspetto su cui ragionare è, dunque, l'elemento semantico. Esso, come abbiamo detto, non è mai sufficiente in sé. La strada – i passanti che l'attraversano, gli edifici che la contornano e contribuiscono al suo carattere distintivo – può infatti essere fatta oggetto di imprese fotografiche di stampo molteplice. La *Street Photography* condivide, perciò, una serie di tratti semantici con altri generi fotografici: *in primis* la fotografia documentaria e il fotogiornalismo, ma anche la fotografia d'architettura, turistica, di viaggio, e finanche le immagini di sorveglianza e la fotografia di moda.

La storia urbana della fotografia è, d'altronde, caratterizzata dal confine instabile tra la strada e lo studio. Pur riconoscendo la fondamentale differenza tra le immagini realizzate in questi due contesti, occorre, in effetti, evitare qualsivoglia automatismo che ne tragga conclusioni di

ordine assiologico: non è possibile limitarsi ad associare la strada all'autenticità e lo studio a una dimensione performativa, come reso evidente dalle immagini dei moltissimi fotografi (da August Sander a Jeff Wall, da Cindy Sherman a Philip-Lorca diCorcia) che lavorano proprio sul ribaltamento di questa dicotomia. Lo studio fotografico è, perciò, uno spazio di cui va tenuto conto, come ambiente che vive in una costante tensione e connessione con quello *en plein air*, specialmente per quanto riguarda le formule del ritratto urbano ⁻⁶.

La presenza o l'assenza di persone all'interno del quadro fotografico non è viceversa dirimente per la definizione della *Street Photography*, nonostante questo elemento produca degli effetti assolutamente specifici nella nostra dinamica di fruizione (come facilmente si intuisce e come gli studi sull'identificazione cinematografica hanno ampiamente chiarito) ⁻⁷. Mentre la tradizione della *Street Photography* è affollata di artisti che riflettono sull'interazione tra spazio e persone, uno dei *corpus* più autenticamente fondativi di questo genere fotografico è quello realizzato da Atget, con le sue fotografie di una Parigi perlopiù deserta. Il fotografo francese appartiene chiaramente a quella corrente di riflessione otto-novecentesca che garantisce alla configurazione spaziale uno statuto autonomo come categoria del pensiero. Atget vuole mostrarci "the life of the street as it inhered in the setting itself" ⁻⁸, fino agli estremi di una fantasia che immagina lo spazio stesso come dotato di vita propria, indipendente dalla presenza umana. Questo animismo dello spazio, questo tentativo di catturare il *genius loci*, trova una fondamentale concretizzazione nel pensiero eminentemente spaziale di alcuni pensatori tedeschi del periodo tra le due guerre mondiali (Walter Benjamin e Siegfried Kracauer su tutti) ⁻⁹, ma anche nei lavori di Gaston Bachelard ⁻¹⁰ e, oggi, nella riflessione sul concetto di "atmosfera" ⁻¹¹ e sui media come modalità del dipanarsi ambientale ⁻¹².

La *Street Photography* serve, dunque, a pensare lo spazio, ma non in modo razionale o scientifico: non è fotografia di architettura, se con questa definizione intendiamo una fotografia documentativa degli edifici nelle loro caratteristiche essenziali. I momenti in cui la *Street Photography* si avvicina di più al discorso della fotografia d'architettura sono sempre tinti del *pathos* del tempo che passa, che attribuisce un carattere nostalgico anche alla fotografia più oggettiva e impersonale di edifici e monumenti. Si pensi a Charles Marville – le cui fotografie parigine risalgono al Secondo Impero francese e dunque precedono quelle di Atget – e a Berenice Abbott – che da Atget trasse famosamente ispirazione, e la cui raccolta *Changing New York* (1939) è forse la manifestazione più anfibia di una fotografia d'architettura che si fa, in alcune istanze, fotografia di strada.

In effetti, ricorre spesso nei testi sul tema l'idea che l'ascrizione di una o più fotografie al genere della *Street Photography* dipenda essenzialmente da un atteggiamento assunto dal fotografo nei confronti del proprio oggetto, che finisce per trasparire nell'immagine. Naturalmente, ogni genere fotografico presuppone un certo modo di posizionarsi

del fotografo, l'adozione da parte sua di una certa mentalità: il punto è che nella *Street Photography* tale mentalità sembra più difficile da individuare con nettezza. Uno dei modi attraverso cui si è cercato di dirimere la questione prende spunto dalla grande importanza della fotografia francese nel *corpus* della *Street Photography*. Si è infatti proficuamente suggerito ⁻¹³ di leggere questa pratica fotografica come evoluzione della cosiddetta *flânerie* ottocentesca (sul modello delle analisi che ne hanno proposto per primi Baudelaire e il summenzionato Benjamin) ⁻¹⁴: il discorso della *Street Photography* ha perseguito una simile problematizzazione del contesto urbano e del rapporto tra individuo e comunità, tra singolo e collettività. Isolato nel marasma metropolitano ma non del tutto alieno alle logiche consumistiche del capitalismo, osservatore distaccato e teoricamente imparziale di uno spazio sempre più astratto e centrifugo, il *flâneur* armato di macchina fotografica basava la propria esperienza di attraversamento urbano sul disconoscimento dell'ordinamento consueto dello spazio, cui sostituiva la ricerca di una spazialità soggettiva, che gli garantisse un piacere estetico e ludico ⁻¹⁵.

Risiede dunque in questo atteggiamento di fondo il *quid* della *Street Photography*, la sua specifica modalità sintattica di organizzare il materiale semantico? Bisognerà cercare di definire meglio i contorni di tale atteggiamento. Nel testo che si è proposto, a metà anni Novanta, come la prima vera ricognizione storica di questa tradizione artistica, ovvero il volume *Bystander* di Colin Westerbeck e Joel Meyerowitz, gli autori definiscono la *Street Photography* come una pratica fotografica i cui realizzatori

—
for the most part [...] have tried to work without being noticed by their subjects. They have taken pictures of people who are going about their business unaware of the photographer's presence. They have made candid pictures of everyday life in the street ⁻¹⁶.

—
Questa descrizione risulta adattissima all'opera di Atget; alle istantanee realizzate da Arnold Genthe nella Chinatown di San Francisco all'inizio del Novecento; alla serie *Subway Portraits*, realizzata in modo parimenti furtivo da Walker Evans negli anni 1938-41; e al lavoro di tutta una serie di personalità talvolta molto lontane tra loro sia cronologicamente che geograficamente come André Kertész, Lisette Model, Robert Doisneau, Elliott Erwitt, Robert Frank. Viceversa, essa sembra in contraddizione con due diverse tipologie di fotografie che pure sono pressoché unanimemente riconosciute come fondamentali all'interno del *corpus* (anche dagli stessi Westerbeck e Meyerowitz). Mi riferisco in primo luogo ai ritratti posati dei vari tipi urbani che caratterizzano soprattutto l'iniziale storia tardo-ottocentesca della *Street Photography*: dalle fotografie londinesi di John Thomson (il cui volume *Street Life in London* del 1877-1878 è considerato in assoluto il primo libro interamente dedicato alla *Street Photography*) ⁻¹⁷ fino a quelle scattate nell'ultimo decennio del XIX secolo a New York da Alice Austen.

L'opera di quest'ultima è stata definita da Peter Bacon Hales "the first successful American *Street Photography*" ⁻¹⁸, proprio grazie alla sua capacità di interagire e mettere a loro agio i vari esponenti del proletariato urbano, che ella fotografa in posa sulla scena del loro ambiente lavorativo: la strada, per l'appunto. In secondo luogo, la definizione di Westerbeck e Meyerowitz sembra almeno parzialmente problematica anche in relazione alla linea che va dall'esempio ottocentesco di Jacob A. Riis fino agli anni Quaranta di Weegee, e che ancora coinvolge, dal dopoguerra agli anni Settanta e fino a oggi, fotografi come William Klein, Helen Levitt, Bruce Davidson, Diane Arbus, Garry Winogrand e molti altri. Si tratta di esponenti di una scuola per lo più americana (ma non esclusivamente: basti pensare alle immagini del sottobosco notturno della Parigi degli anni Trenta di Brassai), animata da uno spirito più *hard boiled* ⁻¹⁹ rispetto a quella francese: le fotografie di questi artisti sono certamente lontane dal ritratto posato e cercano di cogliere la dimensione effimera delle *performance* urbane dell'identità, ma palesano un approccio molto più diretto con i propri soggetti, mettendoli esplicitamente davanti alla presenza della macchina fotografica (con un fare finanche apertamente ostile, come nel caso di Klein).

Sarà allora meglio definire la *Street Photography* nei termini di "a constellation of attitudes and stylistic features" ⁻²⁰, come suggerisce Clive Scott. La proposta analitica di Scott è a mia opinione assai valida, in particolare per il modo in cui cerca di distinguere la fotografia di strada da quella documentaria ⁻²¹. Secondo lo studioso inglese, mentre il discorso documentario punta alla messa a nudo di una presunta verità oggettiva che va svelata e resa esplicita, la *Street Photography* non mira a illustrare un evento preciso ma a suggerire una potenzialità narrativa in parte indefinita. Il fotografo di strada, secondo Scott, non aspira, insomma, a una chiarezza di visione, ma alla "curiosity" ⁻²². Egli vuole inquadrare una porzione di mondo in modo da suggerirne ed evocarne le tensioni invisibili, senza che però sia possibile traslare questa intuizione in forma di linguaggio – o al limite soltanto come forma lirica, di "poetry" ⁻²³. Se la fotografia documentaria ambisce, dunque, a restituire una pienezza di senso, garantendo l'accesso a un significato determinato, quella di strada apre le possibilità interpretative alla complessità e all'indefinitezza. Al contrario della visione centrata della fotografia documentaria, il cui contenuto etico-politico dovrebbe essere ben definito, la *Street Photography* non è animata da intenti dimostrativi di sorta e non si occupa del dramma sociale, anche se naturalmente può incrociarlo sulla sua via. Così come non si occupa soltanto di psicologia individuale, anche se può fotografare gesti assolutamente rivelatori a questo riguardo ⁻²⁴. Vivendo, di fatto, nella costante tensione tra il polo umano e quello ambientale, la fotografia di strada si concentra sul dettaglio imprevisto, tramite un punto di vista decentrato e la scelta di proporzioni 'sbagliate'. La *Street Photography* sembra, insomma, interessata alla mappatura delle relazioni spaziali tra soggetti, oggetti e architetture, e delle energie ineffabili che attraversano lo spazio. Anziché

portare semplicemente alla luce un frammento di realtà, questa pratica fotografica sembra davvero la dimostrazione migliore del fatto che, come sosteneva Susan Sontag⁻²⁵, sia in realtà il Surrealismo a rappresentare la vera anima della fotografia.

Il rischio inerente a una prospettiva di questo tipo è quello di rendere un pessimo servizio alla fotografia documentaria e, in generale, a tutti quei campi del fotografico che hanno un obiettivo più esplicito di registrazione del mondo fenomenico o di denuncia delle sue storture. Per spiegare meglio cosa intendo ricorrerò alle celebri categorie introdotte da Roland Barthes di *studium* e *punctum*⁻²⁶. Con il termine *studium* Barthes fa riferimento a quel registro del messaggio fotografico contenente informazioni esplicite, che possono interessare l'osservatore e renderlo edotto di specifiche problematiche; viceversa, il *punctum* designa quell'aspetto di una fotografia (che può essere presente o meno) che interpella il guardante in maniera meno diretta, ne 'punge' l'immaginazione secondo modalità inaspettate, imprevedute, difficili da definire, dipendenti dal punto di vista soggettivo e mutevoli nel tempo. La fotografia documentaria si assocerebbe allora a un'indagine testimoniale della realtà empirica, incentrata sullo *studium*, mentre la *Street Photography* corrisponderebbe alla ricerca, pur nel concreto spazio della strada urbana, di una verità legata al vissuto intimo, all'immaginazione, al *punctum*. Ma leggere le cose in questi termini sarebbe un errore marchiano, perché si riproporrebbero ancora una volta dicotomie ormai superate. Si tratta di una questione messa in evidenza da Allan Sekula già negli anni Settanta: secondo Sekula "all photographic communication seems to take place within the conditions of a kind of binary folklore"⁻²⁷, all'interno cioè di una logica manichea che contrappone la fotografia documentaria a quella artistica. Tale prospettiva risulta però almeno in parte falsante perché ogni fotografia può tendere, a seconda delle diverse letture che ne vengono date nei vari contesti storico-culturali, "towards one of these two poles of meaning"⁻²⁸. La sfida consiste semmai nell'adoperare la *Street Photography* come categoria che possa consentire di smantellare questa logica dualistica.

Occorre insomma riconoscere che la *Street Photography* ci aiuta più facilmente ad individuare un registro, una modalità del fotografare, un livello dell'esperienza fotografica (il *punctum* per l'appunto) che non le è appannaggio esclusivo ma al contrario può manifestarsi in tanti altri contesti, ivi compresa la fotografia documentaria. Da qui è possibile affermare che la *Street Photography*, oltre a non caratterizzare – naturalmente – l'intero operato di un fotografo, e talvolta nemmeno una parte consistente del suo *corpus*, può anche non essere definizione esauriente per l'interezza di un'immagine fotografica. Un esempio, a questo proposito, può essere rappresentato da Margaret Bourke-White: nonostante non sia praticamente mai annoverata tra gli *Street Photographers*, alcune sue fotografie – di certo la celeberrima *At the Time of the Louisville Flood* del 1937 – rappresentano altrettante pietre miliari della fotografia documentaria, ma si possono considerare anche esempi

da manuale del gioco tra primo piano e sfondo, tra elemento umano e arredo urbano, che caratterizza la *Street Photography* ⁻²⁹. O si pensi ancora alla famosa fotografia di Sam Shaw del 1957, in cui Marilyn Monroe è seduta su una panchina del Central Park e legge il giornale con aria concentrata, mentre accanto a lei una coppia conversa intimamente ignorando del tutto la presenza della star. Questa fotografia gioca consapevolmente con i codici della fotografia di strada, eppure essa è contemporaneamente, in modo significativo, un ritratto divistico. Ogni fotografia include dunque strati diversi e può appartenere a registri diversi, anche a seconda del contesto espositivo, dello “spazio discorsivo” ⁻³⁰ in cui essa viene collocata e recepita. L’individuazione del genere fotografico dipende sia dall’intenzionalità autoriale, sia dalle pratiche di esibizione, sia dalla lettura del pubblico (tanto a livello di percezione di massa che di sensibilità del singolo). E spesso un singolo genere non esaurisce il discorso comunicativo ed estetico di una fotografia.

Un’ulteriore prova, in tal senso, è costituita dal fatto che la fotografia di strada può collocarsi perfino in una dimensione di dialogo transmediale con la pittura. La *Street Photography* è stata spesso vista come un tipo di attività fotografica che, scaturendo dal corpo a corpo tra artista, apparecchiatura e spazio urbano, porta inscritto nel suo DNA una sorta di refrattarietà al formalismo. Anche tale visione manichea va però abbandonata. Si pensi all’opera di Saul Leiter, pioniere della fotografia a colori: la formazione pittorica del fotografo tramuta alcune scene di strada della New York anni Cinquanta in degli studi sulle campiture cromatiche che assomigliano a quadri di Rothko, senza per questo perdere nulla della loro potenza in quanto racconto dello spazio urbano.

“È ormai doveroso e fondamentale”, come sottolineava Claudio Marra all’inizio del nuovo millennio, “ragionare in termini di funzioni e non di essenze” ⁻³¹. Ogni concezione ontologica della *Street Photography* va, dunque, archiviata. È viceversa vero che questo genere di fotografia rappresenta un terreno particolarmente fertile per lo sviluppo di una sensibilità marcatamente visivo-spaziale. Hanno ragione Westerbeck e Meyerowitz quando affermano che la *Street Photography* sia un tipo di fotografia che:

—

tells us something crucial about the nature of the medium as a whole, about what is unique to the imagery that it produces. The combination of this instrument, a camera, and this subject matter, the street, yields a type of picture that is idiosyncratic to photography in a way that formal portraits, pictorial landscapes, and other kinds of genre scenes are not ⁻³².

—

Il punto, sostengono Westerbeck e Meyerowitz, è che la *Street Photography* è animata da una sorta di teoricità implicita, perché essa pensa (“think about”) ⁻³³ all’istantaneità e alla molteplicità più di altre pratiche fotografiche. La *Street Photography*, con la sua enfasi sulla cattura dell’effimero e del fugace, col suo desiderio di cogliere la

dimensione profondamente casuale del vissuto urbano, attua, insomma, una riflessione sul vero e proprio nocciolo della fotografia come dispositivo della modernità. Nella sua oscillazione tra l'immagine singola e la serie, tra il tra il momento decisivo (il cui simbolo massimo è l'opera di Cartier-Bresson) e la serializzazione (che è caratteristica di fondo del *medium* nell'epoca della riproducibilità tecnica), la *Street Photography* ci parla dei tentativi di venire a patti con la temporalità della modernità urbana e magari di trovare una via d'uscita dalla tabella di marcia pre-determinata dell'alienazione moderna ⁻³⁴.

Tramite tale attenzione al momento transeunte, la *Street Photography* investiga lo spazio pubblico e le molteplici modalità del suo attraversamento, le forme dell'interazione e della solitudine, e la porosità tra dimensione intima e pubblica. Che favorisca un tono ironico, nostalgico o dissacrante, in ogni caso la *Street Photography* cerca di cogliere le dinamiche che percorrono lo spazio apparentemente vuoto tra i soggetti, le architetture che li circondano e la macchina fotografica, rendendo visibili i vettori di questi campi di forze. Questo genere fotografico propone, di fatto, una riflessione sulla complessa stratificazione della nostra esperienza spaziale e sul valore intrinsecamente polisemico del luogo. E ci aiuta a palesare il fatto che lo spazio, come sottolineava Henri Lefebvre nel suo fondamentale studio, non è mai totalmente opaco o totalmente trasparente, ma sempre frutto di un complesso processo di "produzione" ⁻³⁵, che la fotografia può contribuire a farci visualizzare.

Grazie a questa riflessione sul tempo e lo spazio nella dimensione urbana, la *Street Photography* è stata una delle forme tramite cui è stato possibile, nel Novecento, pensare alla modernità in modo complesso. Essa può senz'altro essere annoverata tra le numerose pratiche culturali (insieme all'architettura, alla radio, al cinema, al design, alla pubblicità, alla moda) che hanno registrato, rappresentato e mediato l'esperienza della modernità e i processi della modernizzazione. Insisto su questo aspetto perché credo che si possa sostenere che l'emergere stesso di questa categoria di genere sia da collegarsi al discorso sulla modernità.

A proposito del concetto di "modernità", faccio qui riferimento alla riflessione meta-teorica proposta recentemente da Thomas Elsaesser. Secondo lo studioso tedesco, nel corso degli anni Ottanta, questo concetto ha soppiantato nel dibattito accademico i due termini precedenti, tra loro opposti, di "modernismo" e "modernizzazione". Ciò è stato possibile perché esso ha funzionato come una vera e propria formazione di compromesso rispetto all'antagonismo culturale incarnato dai due vocaboli precedentemente dominanti. Secondo Elsaesser, fino a quel momento:

—

il modernismo si configurava come critica e sommo rifiuto da parte della cultura alta di tutto ciò che la modernizzazione rappresentava: ovvero delle modalità di consumo e di piacere capitaliste promosse dalle innovazioni tecnologiche. [...] L'introduzione del terzo termine

– quello di “modernità” – segnò il momento in cui modernismo e modernizzazione sembrarono pronti ad una sorta di compromesso, disposti a lasciarsi alle spalle, se non le domande, almeno alcune delle risposte che un tempo si credeva i due termini dovessero fornire –³⁶.

Il termine “modernità” è insomma servito (e serve) a ricomporre la frattura ideologica tra la cultura alta e quella popolare, e la sua emersione può essere anche vista come un esito del dibattito sul postmoderno: “rimpiazzando sia il modernismo che la modernizzazione, la ‘modernità’ venne a rappresentare tutto ciò di cui il postmodernismo si sentiva erede” –³⁷. Una funzione cruciale nell’affermazione di questa prospettiva è stata svolta, in ambito cinematografico, dalla riflessione sulla *Cinematic City*, ovvero sulle diverse forme con cui il cinema ha rappresentato e mediato la dimensione urbana durante tutto l’arco del Novecento –³⁸.

Ritengo che il discorso sulla *Street Photography* abbia rivestito un ruolo sostanzialmente simile in ambito fotografico, non a caso affermandosi con più chiarezza nel dibattito anglo-americano proprio negli anni Novanta. È, dunque, importante rimarcare la collocazione della *Street Photography* in un terreno ibrido, ed il suo valore come categoria di conciliazione e bilanciamento tra pratiche fotografiche anche molto diverse, dalle ricerche più marcatamente caratterizzate da un’impronta autoriale all’opera dei tanti fotografi ‘senza nome’ al soldo di riviste e rotocalchi. Il concetto stesso di *Street Photography*, il suo emergere negli anni Novanta e la sua crescente fortuna odierna, possono, in fin dei conti, essere attribuiti alla sua utilità come strumento di negoziazione tra i discorsi del modernismo alto sul valore artistico della fotografia e la necessità di prendere in considerazione i prodotti della cultura di massa.

Sembra allora opportuno inserire l’interesse accademico per la *Street Photography* all’interno di quello *Spatial Turn* imboccato dalle discipline umanistiche negli ultimi trent’anni circa –³⁹. Ovvero all’interno di quel momento, nella storia delle idee, in cui lo spazio è tornato a rivestire un’importanza cruciale, sulla scorta dei lavori della Scuola di Francoforte ma anche di altri pensatori, quali Heidegger, con la sua filosofia dell’abitare, o Foucault, con la sua definizione di “eterotopia” –⁴⁰. Spazio, luogo, ambiente, paesaggio, geografia, cartografia e topofilia sono categorie che rivestono, nel panorama odierno, un’importanza dominante –⁴¹, cui il dibattito fotografico dovrebbe essere collegato in modo esplicito e sistematico, tramite un intreccio rigoroso della riflessione sul piano storico e teorico.

Parte integrante di tale operazione consiste naturalmente in un’estensione del campo analitico fino al contemporaneo. Rimane insomma da indagare in che modo questo complesso di discorsi, che implicano anche, ad un certo livello, la parziale decostruzione del concetto stesso di *Street Photography*, possa essere traslato oltre lo spettro cronologico coperto dai discorsi sulla modernità e ulteriormente problematizzato in riferimento al contesto odierno. In riferimento, cioè, ad una situazione

comunicativa e mediale profondamente mutata, che ha superato anche la fase postmoderna e si declina ormai su scala globale. Nella contemporaneità, la diffusione delle tecnologie digitali, degli smartphone e dei *social media* ha profondamente mutato non solo il concetto di *medium*, il nostro rapporto con le pratiche fotografiche e la nostra relazione con lo schermo, ma anche la nostra stessa esperienza dello spazio urbano e delle sue modalità di mappatura.

Occorre inoltre riflettere sulla specificità del contesto italiano: sia per rintracciare una potenziale linea diacronica di ricerche almeno parzialmente ascrivibili alla *Street Photography* (da Pepi Merisio a Gianni Berengo Gardin, da Cecilia Mangini fino ad alcune fotografie di Mimmo Jodice); sia, *a contrario*, perché la situazione odierna ci obbliga a problematizzare il concetto di identità nazionale in favore di un discorso transnazionale e diasporico. Il discorso sulla *Street Photography* ha teso finora (con le rare eccezioni di nomi quali Manuel Álvarez Bravo o Nobuyoshi Araki) a prendere in considerazione un canone quasi esclusivamente statunitense ed europeo, ed è invece necessario, ancora una volta, decentrare lo sguardo.

—
Note

—
Note

—¹ Il presente scritto costituisce un primo momento di riflessione all'interno del progetto di ricerca che sto portando avanti grazie alla borsa di studio annuale DGAAP/SISF per lo studio della cultura fotografica contemporanea. Il progetto si incentra sulla *Street Photography* nella sua declinazione attuale in Italia, anche in relazione al contesto di internet in cui questo tipo di pratica fotografica trova oggi una delle sue principali esplicazioni.

—² Altman 2004 [1999]. Ringrazio Ilaria De Pascalis per avermi aiutato a mettere a fuoco questa possibilità teorica.

—³ La fotografia è notoriamente un oggetto conteso, nella percezione accademica, tra diverse competenze, diversi filoni di pensiero, diversi settori

disciplinari: la tradizione della storia dell'arte, gli studi sul visivo di matrice cinematografica, la teoria dei media, la sociologia dei processi culturali, senza dimenticare gli importanti apporti della storia, della filosofia, dell'antropologia. Si veda a questo proposito il recente censimento degli insegnamenti e laboratori di fotografia impartiti nelle università italiane proposto in Sorrentino 2018. Per un'importante sistematizzazione dell'ampio portato teorico della fotografia si veda invece Guerri / Parisi 2013.

—⁴ Cfr. Pinotti / Somaini 2016.

—⁵ Su fotografia e narratività cfr. Baker 1996.

—⁶ A proposito di questi temi si veda Eskildsen 2008.

—⁷ Cfr. Metz 1980 [1977].

—⁸ Westerbeck / Meyerowitz 1994, p. 34.

—⁹ La bibliografia su questi pensatori è pressoché sterminata, cfr. almeno Hansen 2013 [2012] e, per le questioni direttamente legate alla riflessione spaziale, Vidler 2009 [2000].

—¹⁰ Bachelard 2006 [1957].

—¹¹ Sull'atmosfera si veda almeno Griffero 2010.

—¹² A proposito della possibilità di pensare ai media come ambienti cfr. Heise 2002.

—¹³ Westerbeck / Meyerowitz 1994; Scott 2007.

—¹⁴ Cfr. Benjamin 2006 [1938].

—¹⁵ Sulle tattiche di sovversione delle consuete modalità con cui si percorre lo spazio urbano cfr. il fondamentale Certeau (de) 2001 [1990].

—¹⁶ Westerbeck / Meyerowitz 1994, p. 34. Del testo in questione

si veda anche l'edizione aggiornata del 2017.
- ¹⁷ Thomson / Smith 1877-78.
- ¹⁸ Hales 2005, p. 371.
- ¹⁹ Cfr. Brougher / Ferguson 2001.
- ²⁰ Scott 2007, p. 16.
- ²¹ Sulla fotografia documentaria cfr. l'importante lavoro di Lugon 2008 [2001].
- ²² Scott 2007, p. 72.
- ²³ *Ibid.* Si noti che nell'originale il termine è scritto tra virgolette.
- ²⁴ Si veda a questo proposito Hostetler 2010.
- ²⁵ Sontag 2004 [1977], p. 46.
- ²⁶ Barthes 2003 [1980].
- ²⁷ Sekula 1975, p. 45.
- ²⁸ *Ibid.*
- ²⁹ Ringrazio Alessio Trerotoli per aver discusso

con me questo esempio.
- ³⁰ Krauss 1996 [1990], pp. 28-49.
- ³¹ Marra 2001, p. 8.
- ³² Westerbeck / Meyerowitz 1994, p. 34.
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ Sulla dimensione della temporalità moderna cfr. Doane 2002 e, con specifico riferimento alla *Snapshot Photography*, de Duve 1978 e Doane 2006.
- ³⁵ Lefebvre 1976 [1974]. Sullo spazio come sfera di interazione e coesistenza dell'eterogeneo e del molteplice, come prodotto relazionale "always under construction [...] never finished, never closed" cfr. anche Massey 2005, p. 9.
- ³⁶ Elsaesser 2016 [2011], p. 12
- ³⁷ Ivi, p. 14.

- ³⁸ Tra i molti testi che hanno contribuito al dibattito, si vedano almeno Charney / Schwartz 1995 e Casetti 2005 (per il nodo cinema-modernità) e Clarke 1997, Dimendberg 2004 e Alonge / Mazzocchi 2002 (a proposito della messa in scena cinematografica dello spazio urbano).
- ³⁹ Cfr. Soja 1989.
- ⁴⁰ Cfr. Heidegger 1976 [1954]; Foucault 2010 [1984].
- ⁴¹ Oltre ai testi citati altrove nel corso del saggio, un testo fondamentale per la riflessione sul rapporto tra immagini e spazialità è, altresì, Bruno 2006.

- Alonge / Mazzocchi 2002** Giaime Alonge / Federica Mazzocchi (a cura di), *Ombre metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*, Torino, I quaderni del Castello di Elsinore - DAMS Università degli Studi di Torino, 2002.
- Altman 2004 [1999]** Rick Altman, *Film/Genere*, Milano, Vita & Pensiero, 2004 [ed. orig. inglese 1999].
- Bachelard 2006 [1957]** Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 2006 [ed. orig. francese 1957].
- Baker 1996** George Baker, *Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration, and the Decay of the Portrait*, in "October", vol. 76, Spring 1996, pp. 72-113.
- Barthes 2003 [1980]** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003 [ed. orig. francese 1980].
- Benjamin 2006 [1938]** Walter Benjamin, *La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire*, in Id., *Opere complete*, vol. VII, *Scritti 1938-1940*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 101-178 [ed. orig. tedesca 1938].
- Brougher / Ferguson 2001** Kerry Brougher / Russell Ferguson, *Open City: Street Photographs since 1950*, catalogo della mostra (Oxford, Museum of Modern Art, 2001; The Lowry, Salford Quays, Manchester, 2002; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, 2002), Berlin, Hatje Cantz, 2001.
- Bruno 2006 [2002]** Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Mondadori, 2006 [ed. orig. inglese 2002].

Bibliografia

- Casetti 2005** Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.
- Certeau (de) 2001 [1990]** Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001 [ed. orig. francese 1990].
- Charney / Schwartz 1995** Leo Charney / Vanessa Schwartz (a cura di), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Clarke 1997** David B. Clarke (a cura di), *The Cinematic City*, Abingdon and New York, Routledge, 1997.
- Dimendberg 2004** Edward Dimendberg, *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge, Mass. – London, Harvard University Press, 2004.
- Doane 2002** Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Mass.-London, Harvard University Press, 2002.
- Doane 2006** Mary Ann Doane, *Real Time: Instantaneity and the Photographic Imaginary*, in David Green (a cura di), *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Brighton, Photoworks – Photoforum Press, 2006, pp. 23-38.
- Duve (de) 1978** Thierry de Duve, *Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox*, in "October", vol. 5, *Photography*, Summer 1978, pp. 113-125.
- Elsaesser 2016 [2011]** Thomas Elsaesser, *La modernità, un troppo problematico*, in Veronica Pravadelli (a cura di), *Modernità nelle Americhe*, Roma, RomaTrE-Press, 2016, pp. 11-31 [ed. orig. inglese 2011].
- Eskildsen 2008** Ute Eskildsen (a cura di), *Street & Studio: An Urban History of Photography*, London, Tate Publishing, 2008.
- Foucault 2010 [1984]** Michel Foucault, *Eterotopia*, Milano-Udine, Mimesis, 2010 [ed. orig. francese 1984].
- Griffero 2010** Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- Guerra / Parisi 2013** Maurizio Guerra / Francesco Parisi (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Milano, Raffaello Cortina, 2013.
- Hales 2005** Peter Bacon Hales, *Silver Cities: Photographing American Urbanization, 1839-1939*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2005.
- Hansen 2013 [2012]** Miriam Bratu Hansen, *Cinema & Experience. Le teorie di Kracauer, Benjamin e Adorno*, Monza, Johan & Levi, 2013 [ed. orig. inglese 2012].
- Heidegger 1976 [1954]** Martin Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, pp. 76-108 [ed. orig. tedesca 1954].
- Heise 2002** Ursula K. Heise, *Unnatural Ecologies: The Metaphor of the Environment in Media Theory*, in "Configurations", vol. 10, n. 1, Winter 2002, pp. 149-168.
- Hostetler 2010** Lisa Hostetler, *Street Seen: The Psychological Gesture in American Photography 1940-1959*, Munich, Prestel, 2010.
- Krauss 1996 [1990]** Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori, 1996 [ed. orig. francese 1990].
- Lefebvre 1976 [1974]** Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976 [ed. orig. francese 1974].
- Lugon 2008 [2001]** Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano, Electa, 2008 [ed. orig. francese 2001].
- Marra 2001** Claudio Marra, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Milano, Mondadori, 2001.

- Massey 2005** Doreen Massey, *For Space*, Thousand Oaks (CA), SAGE, 2005.
- Metz 1980 [1977]** Christian Metz, *Cinema e psicanalisi*, Venezia, Marsilio, 1980 [ed. orig. francese 1977].
- Pinotti / Somaini 2016** Andrea Pinotti / Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi 2016.
- Scott 2007** Clive Scott, *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson*, London-New York, I.B. Tauris, 2007.
- Sekula 1975** Allan Sekula, *On the Invention of Photographic Meaning*, in "Artforum", vol. 13, n. 5, January 1975, pp. 36-45.
- Soja 1989** Edward Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Social Space in Critical Social Theory*, London-New York, Verso, 1989.
- Sontag 2004 [1977]** Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2004 [ed. orig. inglese 1977].
- Sorrentino 2018** Cristiana Sorrentino, *La didattica della fotografia nell'Università italiana. Confini e sconfinamenti disciplinari*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 7, 2018, pp. 116-129.
- Thomson / Smith 1877-1878** John Thomson / Adolphe Smith, *Street Life in London*, London, Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1877-1878.
- Vidler 2009 [2000]** Anthony Vidler, *La deformazione dello spazio. Arte, architettura e disagio nella cultura moderna*, Milano, Postmedia Books, 2009 [ed. orig. inglese 2000].
- Westerbeck / Meyerowitz 1994** Colin Westerbeck / Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography*, London, Thames & Hudson, 1994.
- Westerbeck / Meyerowitz 2017** Colin Westerbeck / Joel Meyerowitz, *Bystander: A History of Street Photography*, London, Laurence King, 2017 (nuova edizione riveduta e ampliata).