

Editoriale 02

A caratterizzare i saggi di questo secondo numero sono due principali chiavi

di lettura: la transizione e lo sguardo. Da quello spazio discorsivo determinato dalle storie e dalle interpretazioni concentrate su singoli fotografi, con le rispettive carriere e poetiche, nonché di singole fotografie nella loro dimensione di icone totemiche, così come di storie calate nel loro carattere locale, ovvero in quella dimensione salda e sicura e in gran parte determinata da un tempo unico esemplificato nella grande considerazione assegnata al valore dello scatto, il tema della transizione segna la conquista di un'altra dimensione, che appare allargata longitudinalmente. In essa lo spazio discorsivo è dato dalla possibilità di poter percepire e seguire il passaggio stesso nel cambiamento da uno stato all'altro, durante il quale agiscono diversamente – e dialetticamente – gli sguardi.

È la transizione fra la storia delle singole fotografie a quella dell'album a determinare un nuovo discorso, proprio perché l'album segnala qualche cosa che è diverso sia dai suoi singoli contenuti (le fotografie), sia dalla sua forma individuale (la materialità, il montaggio, i testi nelle forme di titoli e didascalie). È la sua chiusura ad essere singolare ed è attraverso la sua chiusura che esso s'impone come oggetto di studio. Due album fotografici creati dalla regina di Sarawak, sul finire dell'Ottocento, vengono ideati nella prossimità del laboratorio di un naturalista (Odoardo Beccari) e la loro storia è tutta una storia di transazioni fra il Borneo e l'Italia, fra sguardi che intrecciandosi si nutrono vicendevolmente fino a tradurre nelle fotografie l'alterità e la convergenza degli stessi, secondo quanto viene definito con la fortunata formula dello "sguardo per delega".

La narrazione fotografica ed epica della costruzione del traforo più lungo d'Europa, il Sempione, si fonda su uno spazio di transizione per antonomasia come quello del cantiere, che è il motivo principale delle fotografie diffuse nella pubblicistica ad inizio del Novecento. Assieme al tema del lavoro ritratto fotograficamente, che assume un valore performativo, lo spazio del cantiere assume a simbolo della modernità stessa.

È la transizione fra la vecchia cultura europea e la nuova americana a determinare il timbro del modernismo transatlantico del fotolibro più celebre di Berenice Abbott. Cosa ha visto la Abbott fra il laboratorio della camera oscura di Man Ray e il laboratorio culturale della Parigi surrealista? Come si sono sedimentate quelle immagini forgiando la sua cultura visiva alla quale attinge nella sua rielaborazione personale di New York negli anni Trenta? L'immaginabilità della città, come tratto specifico dello sguardo del fotografo, è al centro della sua opera quanto lo è ciò che è già stato immaginato e depositato nell'archivio della New York Public Library per opera di un fotografo pressoché sconosciuto, Percy Loomis

Sperr, le cui suggestioni transitano (cifrate) nelle nuove fotografie della Abbott.

È il fascino per il meccanismo del transfert a costituire il filo rosso delle fotografie di Fabio Donato, Antonio Biasiucci, Cesare Accetta nella loro “fototeatralità” che trova il suo riferimento culturale nel teatro d’avanguardia napoletano degli anni Sessanta e Settanta. È il tema della creatività dello sguardo e della performance dello spettatore ad offrire un ulteriore intreccio nella loro opera fra transazioni e sguardi.

I saggi presentati in questo numero mettono in luce i tempi della fotografia: quello dell’immaginario e dell’immaginazione, della rielaborazione che precede lo scatto (e la sua tirannia in termini storiografici), ma anche quelli della circolazione, modificazione, messa in pagina e rilettura. Al pari, mettono in risalto i meccanismi effettivi di esistenza e di circolazione della fotografia, che non è mai fissa neppure quando dovrebbe nascere per monumentalizzare (l’Altro coloniale del Borneo, la tecnologia della macchina del Sempione, la metropoli moderna newyorkese, la “scena” teatrale napoletana). Le singole fotografie forse monumentalizzano in quanto suggeriscono una monolitica “direzione d’uso”, come si direbbe in filosofia, che sembra essere l’unica possibile, il *refrain* dell’“è stato”. Oggi esso ci appare come un attrito. Questo offrire resistenza (da cui il suo aspetto positivo) assieme alla possibilità di aprire al possibile, invita a fornire interpretazioni plausibili nei contesti che hanno prodotto quelle fotografie e che nel tempo le hanno fruite. Interpretazioni che sollevano problematiche di metodo e di forme narrative adatte, di ‘sguardi sghembi’: forse, anche per questi aspetti, essi costituiscono un terreno di sperimentazione *in fieri*.

“In parte sghembo”: così definiva il proprio sguardo e le sue intenzioni, con quell’autoironia che le era naturale, sostenendo che in qualche modo esso le appariva congeniale poiché in “armonia con l’identità mutevole del mezzo [fotografico] e con quello stretto, continuo dialogo che esso ha costruito e mantenuto con aree culturali contigue, con forza tale da porre il problema ancora non risolto della possibilità o meno di pensare alla storia della fotografia come disciplina autonoma”. Con le sue parole, in “armonia” con il progetto culturale di questa rivista che ha appassionatamente sostenuto, in chiusura del numero prendiamo improvvisamente commiato da Marina Miraglia (1938-2015), Presidente onorario della Società Italiana per lo Studio della Fotografia sin dalla sua fondazione, persuasi che il dialogo potrà continuare in altre forme.

Tiziana Serena