

Grafie visive tra narrazione e sguardo di genere

MARIA VINELLA*

«Una fotografia è un segreto su un segreto. Quanto più ti dice, tanto meno tu sai», diceva la nota fotografa newyorkese Diane Arbus¹. Una fotografia è al tempo stesso una registrazione obiettiva e una testimonianza personale, una trascrizione fedele e contemporaneamente un'interpretazione della realtà, ha scritto Susan Sontag. *Un segreto su un segreto* che le donne fotografe hanno custodito per costruire il proprio racconto, originale ed empatico. Racconto sulla realtà, sulle esistenze, sulle relazioni, sui desideri e i sogni, sulle paure e i dolori. Racconto che la Cameron – una degli *antichi maestri* come la definisce la Sontag – cerca in «tutte le cose belle che mi si presentano davanti», la Arbus insegue nel fotografare tutta la gente che «vuole che le si presti molta attenzione», la Bourke-White scopre azionando «un comando a distanza per fissare, di nascosto, i visi e i gesti degli uomini e delle donne»².

Quali sono i legami tra fotografia e pensiero della differenza? E quali sono le politiche della visione coniugate al femminile? Quali i dispositivi narrativi? Come, dietro l'obiettivo, lo sguardo femminile si fa proiezione del pensiero e del sentimento?

Il contributo delle donne nel campo della fotografia è stato storicamente rilevante anche se fortemente limitato da convinzioni stereotipate e pregiudizi; eppure le figure femminili diventano evidenti nella storia di questo mezzo visivo con un crescendo lento ma inarrestabile. Le donne sono attive nel settore della fotografia sin dalle origini, ma per lungo tempo il loro lavoro è ignorato. Scrive

* Docente di Pedagogia e Didattica dell'Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Bari.

¹ S. Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978, p.98.

² N. Leonardi (a cura di), *L'altra metà dello sguardo*, Agorà, Torino 2011, pp.103-111.

la storica Naomi Rosenblum:

La grande quantità di fotografie da esse prodotte è rimasta a lungo tempo poco conosciuta e raramente considerata [...] nel suo complesso. Fino a tempi piuttosto recenti, le donne fotografe hanno avuto poco spazio nelle principali esposizioni museali. Esse sono state inoltre praticamente ignorate dai maggiori storici della fotografia e, a causa della convinzione che fossero meno impegnate degli uomini in fotografia, hanno ricevuto minore attenzione da parte dei critici e dei collezionisti³.

La storia delle donne fotografe dopo una fase che possiamo definire *preparatoria* che va dai primi momenti di diffusione del linguaggio sino a metà Novecento (ritrattiste e prime documentariste), conduce alla fase di *consolidamento* che coinvolge le fotografe operanti dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta del XX secolo (fra reportage, fotogiornalismo e prime sperimentazioni), per giungere infine alla fase contemporanea dei nostri ultimi trenta/quarant'anni (innovazione delle soluzioni linguistiche e ingresso nel mondo dell'arte).

Sin dagli anni Quaranta dell'Ottocento la possibilità di produrre immagini mediante l'azione della luce apre a inaspettate scoperte. Alcune dilettanti e professioniste cominciano a scattare foto e a raccogliere testimonianze della realtà. Sono le prime *ritrattiste*, divenute, in seguito, *documentariste* e *foto-giornaliste*. Presto, impiegheranno la fotografia come mezzo d'espressione artistica e come strumento di sperimentazione visiva, nonché come mezzo di indagine etica ed estetica. Tra le molteplici immagini della realtà, le prime fotografe prediligono il ritratto (dagherrotipi e ambrotipi, poi ritratti su carta all'albumina).

La prima autrice che avvia una ricerca sensibile e attenta verso un'immagine capace di cogliere – del soggetto ritratto – non la superficie esteriore, ma l'interiorità è Julia Margaret Cameron. Sarà lei a influenzare – con il proprio raffinato desiderio di catturare l'essenza di un volto e di uno sguardo – tutto il genere artistico del ritratto. Con il fine di assegnare espressione visiva al pensiero e alla sensibilità femminile, la pioniera della fotografia inglese, esponente del Pittorialismo, sperimenta anche la rappresentazione allegorica di romanzi e racconti immaginari basati su scenari e travestimenti di modelle che, grazie a un

3 N. Rosenblum, *Storia delle donne fotografe*, in Leonardi N., *L'altra metà dello sguardo*, cit., p. 115.

leggero *fuori fuoco*, creano visioni sognanti e figurazioni eteree.

Tra Ottocento e inizi del Novecento, negli Stati Uniti, sono numerose le ritrattiste che vengono ricercate per la singolare capacità di entrare empaticamente *sin dentro l'immagine-essenza* del soggetto e non di passargli accanto rapidamente, per la cura nell'esplorare i segni connotanti la posizione sociale della persona ritratta, per l'interesse a costruire un livello di rappresentazione in grado di dare evidenza ai pregi del soggetto in posa. Per raggiungere tali obiettivi, le fotografe sfruttano con maestria l'illuminazione e gestiscono con attenzione la posa, realizzando opere di ottima qualità.

In Europa, nello stesso periodo, le donne non trovano spazi per esprimersi. In Italia, ad esempio, se si esclude la città di Torino, che ospita il maggior numero di fotografe, la presenza femminile è estremamente esigua⁴. Prima della Grande Guerra, le ritrattiste sono poche e non trovano commissioni. Alcune entrano in prestigiosi studi fotografici di famiglia o si associano ai parenti in noti laboratori, pensiamo alla triestina Wanda Wulz, autrice di innumerevoli ritratti, che dedica le proprie sperimentazioni al multiplo e al fotomontaggio, lavorando in area futurista e surrealista e sviluppando "fotoplastiche" e "fotodinamiche". Mentre, si devono aspettare gli anni Venti per assistere al successo dell'attiva *suffragette* e ritrattista inglese Yevonde Cumbers che apre uno studio a Londra e destina lunghe ricerche ai molteplici aspetti della condizione femminile dell'epoca, indagando il ruolo di entrambi i sessi.

Nel campo del ritratto, l'americana Berenice Abbott, che studia scultura in Europa con Brancusi e fotografia con Man Ray, pratica un genere vicino ai gusti dell'estetica modernista, lavorando a Parigi e poi a New York. Scrive la fotografa: «Il fotografo è l'essere contemporaneo per eccellenza; attraverso i suoi occhi l'oggi diventa passato»⁵. Contraria alla fotografia pittorica, si interessa alla «incessante sostituzione del nuovo» e insiste sul realismo, considerato essenza stessa della fotografia. Definisce «fotodocumenti» le immagini dal forte impegno realistico che produce, esercitando l'occhio selettivo della macchina per scegliere e svelare la realtà da documentare: «Oggi, abbiamo di fronte una realtà sulla scala più vasta che mai l'umanità abbia conosciuto e que-

4 M. Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Allemandi, Torino 1990.

5 I. Zannier - N. Rosenblum, *Berenice Abbott: New York Anni Trenta*, Motta, Milano 1997, p.6.

sto pone al fotografo una responsabilità maggiore»⁶. Proprio in conseguenza di tale responsabilità sociale, la lente della camera fotografica della Abbott non è mai fredda né distaccata, e il suo racconto per immagini si snoda tra pellicole e lastre in bianco e nero mediante visioni che si affacciano sempre sulla memoria.

Oltre i luoghi comuni del reportage di costume, molte professioniste trasformano questo genere artistico in strumento critico antiborghese, dissociandosi dalla rigida estetica classista. Accade a Diane Arbus che afferma: «Ho sempre considerato la fotografia una cosa sconveniente»⁷. «La fotografia era una licenza di andare dove volevo e di fare quel che volevo»⁸. Diane Arbus (nata nel 1932 e morta suicida a New York nel 1971) sino agli anni Sessanta lavora per la fotografia di moda e successivamente volge attenzione alla sottocultura urbana emarginata dalla società americana. Nell'analisi approfondita che Susan Sontag propone del particolare tipo di sguardo della Arbus emergono le caratteristiche inusuali dell'autrice che si concentra – quasi ossessivamente – sulle vittime, sugli sventurati, sui diseredati, sui pazzi, sui malati, sugli abitanti di una quotidianità colta in maniera eccentrica e spaesata.

Invece di mostrare persone dall'aspetto gradevole, individui rappresentativi che facevano il loro mestiere di uomini [...] Arbus allineava un assortimento di mostri e di casi limite – in maggioranza brutti, infagottati in abiti grotteschi o antiestetici, collocati in ambienti tristi o squallidi – che si erano fermati per mettersi in posa e, spesso, per guardare con franchezza e senza complimenti il visitatore⁹.

Il prestigio di tali fotografie deriva – con evidenza – da una tipologia di visione estremamente personale, basata sul contrasto tra la tematica lacerante e lo sguardo pacato dell'obiettivo. Consapevolmente, la Arbus «s'avventurava nel mondo per raccogliere immagini cariche di sofferenza»¹⁰ e per abituare l'osservatore alla violenza della quotidianità e agli orrori della vita.

Nella prima metà del Novecento, il genere fotografico del ritratto femmi-

6 Ivi, p. 4.

7 S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., pp.14, 37.

8 Ivi.

9 Ivi, pp. 29-30.

10 Ivi, p.36.

nile realizzato da donne favorisce un interessante fenomeno: la nascita dell'auto-rappresentazione come strumento di indagine sull'identità personale. Anche l'atteggiamento del mascheramento e il ruolo recitato indossando costumi che celano la verità contribuiscono a focalizzare l'attenzione sulle relazioni tra identità e alterità, tra realtà e simulazione. Questa direzione di ricerca è ripresa da molte autrici che creano lavori assai complessi, con uno sguardo dissociato dall'estetica fotografica dominante. I collage, i montaggi, le immagini composite mutano radicalmente il modo delle donne di pensare la fotografia e molte delle pratiche più sperimentali vengono utilizzate per esprimere idee sul genere e sulle relazioni sociali tra i generi. In tal senso, è la tecnica del collage fotografico che incontra maggior successo.

Veicolo di espressione culturale delle avanguardie storiche, il fotomontaggio, ottenuto sia incollando insieme le stampe che sovrapponendo più negativi nell'ingranditore, è utilizzato soprattutto da autrici come Hannah Höch. Nota nella storia dell'arte contemporanea come unica presenza femminile all'interno del gruppo dei dadaisti berlinesi, focalizza la propria ricerca sulla critica degli stereotipi con i quali i media producono l'immagine della donna; mediante il fotomontaggio, Höch conduce un'analisi dissacratoria e decostruttiva che intreccia pezzi di vita privata, frammenti di storia pubblica, ipotesi di realtà inventate. Scrive Anna D'Elia:

Il fotomontaggio, dunque, da un lato favorisce uno sguardo critico sulla realtà, dall'altro consente al disagio nei confronti del mondo di venire alla luce in frammenti di storie, flash, luoghi, volti. [...] consente di attuare una rottura della forma che apre la rappresentazione del corpo a possibilità mai esplorate¹¹.

Al di là delle sperimentazioni, un altro genere che appassiona le fotografe è quello della documentazione sociale, dove costante appare l'interesse per le immagini degli umili e degli emarginati, dei lavoratori e delle lavoratrici sfruttati e dell'infanzia indifesa. Autrici di dolorosi viaggi visivi tra degrado e povertà, le donne usano la realtà quasi come una *terapia d'urto* – direbbe la Sontag – contro la negazione della vita, come difesa dall'angoscia collettiva generata dalla paura

11 A. D'Elia, *Nello specchio dell'arte*, Meltemi, Roma 2004, p. 37.

dell'ignoto¹².

Paradigma di questa fotografia di impegno sociale è l'opera di Tina Modotti, operaia-emigrante-fotografa nel Messico post-rivoluzionario, combattente per le libertà politico-sociali, antifascista, esule e perseguitata, che negli anni Trenta si interroga sui drammi della povertà degli esseri umani, sulla tragedia dei bambini abbandonati, sulla fatica dell'essere donna. Nei suoi celebri scatti fotografici e nei sofferti reportage, mescola arte e vita in un tumultuoso modo di vivere improntato alla libertà. Scrive nel 1925 e nel 1926 in alcune lettere all'amico e maestro Edward Weston:

Non posso accettare la vita così com'è, troppo caotica, troppo inconscia; da qui la mia resistenza, la mia guerra con lei. Sono sempre in lotta per piegare la vita al mio temperamento e ai miei bisogni, in altre parole metto troppa arte nella mia vita. Accetto il tragico conflitto tra la vita che cambia continuamente e la forma che la fissa immutabile¹³.

Negli stessi anni, la vertiginosa crescita di riviste illustrate in Europa e negli Stati Uniti permette a innumerevoli donne di divenire fotogiornaliste di professione e di accrescere la propria visibilità pubblica sulle pagine dei giornali di massa. Soprattutto in America, le commissioni governative e le industrie offrono ampie possibilità operative. Sono emblematiche, in tal senso, le immagini celebrative della diga di Fort Peck Dam in Montana scattate da Margaret Bourke-White e pubblicate nel 1936. Alla ricerca di un nuovo rapporto tra verità storica e forma espressiva, la sua scrittura fotografica appare intrepida e dolente; nei numerosi reportage sugli avvenimenti storici dei quali è testimone adopera la fotografia come un occhio indiscreto, uno sguardo che altera le apparenze del reale ed elude le attese della buona visione. Negli scatti sugli effetti della Grande Depressione racconta le condizioni dei bambini scalzi in Georgia, dei vecchi abbandonati nell'Arkansas, degli sventurati raccoglitori di tabacco del Connecticut. Inviata di guerra, entra con le truppe di Patton nel lager di Buchenwald e riprende nel modo più crudo e realistico possibile le atroci sequenze che scorrono davanti ai suoi occhi. Scrive: «Fu quasi un sollievo poter usare la macchina fotografica,

12 S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.

13 P. Albers, *Vita di Tina Modotti. Fuoco, neve e ombre*, Postmedia Books, Milano 2003, p. 40.

interponeva una sottile barriera fra me e l'orrore che avevo davanti agli occhi»¹⁴. Anche la corrispondente di guerra Lee Miller, che lavora con l'esercito statunitense, realizza i suoi scatti sull'Europa distrutta ed entra con le truppe alleate nei campi di Buchenwald e Dachau. Puntando l'obiettivo sulle operaie nelle fabbriche tessili, sulle infermiere della US Army, sulle donne-soldato che sostituiscono i caduti, sulle addette alla contraerea e sulle collaborazioniste rapate, dedica alle donne protagoniste del periodo bellico i propri servizi¹⁵.

Negli anni Trenta, a Dorothea Lange – impegnata sui temi del sociale dopo una consolidata esperienza di ritrattista – è affidato dalla Farm Security Administration il compito di raccontare la vita degli appartenenti alle fasce sociali gettate sul lastrico dalla recessione. Con intensa partecipazione empatica, Lange crea un continuo dialogo fatto di gesti e di sguardi, talvolta impercettibili, tra lei e i soggetti scelti, specie quelli femminili. Documentando le vite dei più bisognosi nelle zone rurali del paese, la fotografa incontra povertà e miseria, migrazione e disperazione¹⁶. La realtà catturata dalla Lange è quotidiana e precaria, lontana da ogni sensazionalismo, fatta di concretezza e tangibilità, anonimo e spaesamento. Una realtà colta in totale autonomia espressiva e restituita all'osservatore nel completo rispetto del contesto spaziale e temporale nonché dell'integrità dei soggetti. Ne è esempio *Migrant Mother*, dove l'obiettivo si stringe sulla donna e sui suoi figli, sulla *mater dolorosa* paradigma del dignitoso coraggio necessario a suscitare nel pubblico effetti di drammatico sgomento e di non scontato coinvolgimento.

In Italia, soprattutto nel ventennio che corre tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta – anni di grande cambiamento – lo sguardo femminile nel reportage storico-sociale diventa un fenomeno ben visibile che fiancheggia l'espansione del fotogiornalismo. L'industrializzazione accelerata e la crescente urbanizzazione, gli stridori di classe, l'emigrazione, i primi mutamenti dell'identità della famiglia italiana, i più frequenti contatti con il contesto internazionale, cambiano il volto sociale dell'Italia. In coincidenza con il mutamento della posi-

14 M. Bourke-White, *Margaret Bourke-White Fotografa*, Contrasto Due, Roma 2001, p. 44.

15 R. Calvoressi, *Lee Miller. Ritratti di una vita*, Olivares, Milano 2003.

16 P. F. Frillici, *Sulle strade del reportage*, Quinlan, Bologna 2007.

zione della donna, molte sono le fotografe che iniziano a operare¹⁷.

L'attenzione per la documentazione di cerimonie e rituali, per l'osservazione e l'interpretazione della varietà dei costumi e dei comportamenti affascina autrici come Chiara Samugheo, che coniuga antropologia e rappresentazione visiva nei noti reportage sulle "tarantate" delle regioni italiane del Meridione. Anche Marialba Russo narra le pratiche devozionali e i rituali festivi dell'Italia del Centro-Sud, e analizzando il percorso espressivo della fotografa napoletana si colgono gli interessi per la costruzione di storie, per immagini dal sapore introspettivo, per narrazioni della vita comune, dove le scene raffigurate appaiono transitorie e precarie, liriche rappresentazioni di spazi interiori, metafore di un tempo instabile sospeso tra solidità del passato e incertezza del futuro. Invece, Letizia Battaglia documenta gli anni di piombo di Palermo scattando foto dei delitti di mafia in un vivido bianco-nero che racconta – soprattutto attraverso lo sguardo di soggetti femminili – lo squallore e lo splendore di una città contraddittoria alimentata da violenza e miseria, tragicità e vitalità, generosità e avidità. I suoi reportage attivano sguardi relazionali, partecipazione emotiva, coinvolgimenti interpretativi, dove l'evento si ammanta di quotidianità e l'azione comune assume la coloritura del comportamento d'eccezione. Alla fotografia documentaria dedicano i propri scatti fotografici anche Elisabetta Catalano, Antonia Mulas, Paola Mattioli, Maria Mulas, Marcella Campagnano, Paola Agosti, e poi ancora Giovanna Borghese, Giovanna Nuvoletti, Bruna Biamino. Come scrive Roberta Valtorta:

Nel lavoro di queste fotografe vi è uno sviluppo piuttosto chiaro: l'attenzione iniziale è intensamente rivolta al sociale, il linguaggio è quello del reportage storico; segue una fase di analisi del privato, dei rapporti fra individui, dell'intimità, del corpo proprio e altrui e della identità che si ritrova nella fisicità; si assiste infine ad un graduale spostamento della ricerca sui meccanismi espressivi della fotografia stessa e, più propriamente, sui suoi codici¹⁸.

Verso gli anni Ottanta, quando le apparecchiature fotografiche diventano

17 R. Valtorta, *Il contributo delle donne alla fotografia in Italia*, in Leonardi N., *L'altra metà dello sguardo*, cit., p.14.

18 Ivi, p.15.

ancora meno ingombranti e appaiono sul mercato le prime macchine portatili e le pellicole flessibili a emulsione secca, aumentano le sperimentazioni dedicate all'evento quotidiano e all'anonimato della vita reale. Sia in Europa che in America, respingendo lo sguardo idealizzato e addomesticato delle riviste patinate, le donne fissano sulla pellicola, con rinnovata energia e perizia tecnica, gli aspetti della vita reale. Una vita quotidiana fatta di normalità più che di avvenimenti, di sguardi di conoscenti, di angoli casalinghi, di gesti banali, di abbigliamenti casuali. Così come accade nelle foto dell'americana Nan Goldin, per la quale il lavoro di fotografa e la vita sono legati in un unico, simbolico abbraccio. Attraverso il caratteristico sguardo fotografico fatto di colore e uso costante del flash, realizza reportage sulla propria vita e sulla vita degli amici più vicini, proiettando le fotografie in *slide show*. Il successo della seconda metà degli anni Ottanta e i numerosi viaggi degli anni Novanta la portano a sperimentare prima la fotografia di paesaggio e, dal Duemila, i reportage di vita quotidiana. In essi, con "l'estetica dell'istantanea", documenta scene di vita comune prive di una particolare storia, dove sono protagonisti solo gli estranei e gli sconosciuti. Sicuramente, possiamo considerare il suo lavoro un'opera aperta, infinita e organica, sensuale e informale, per certi versi paragonabile a quello di Diane Arbus.

All'incirca negli stessi anni, altre autrici – come Cindy Sherman, Laurie Simmons, Barbara Kruger, Sherrie Levine, ecc. – realizzano opere e producono ricerche nei territori della fotografia, esprimendo *in primis* l'esigenza irrinunciabile a stabilire il proprio punto di vista sul mondo. La Sherman, grazie all'uso del ritratto fotografico inteso come strumento di interpretazione dei simboli connessi alle lotte per il diritto alla differenza e ai ruoli recitati dalle donne, evidenzia esplicitamente nelle opere le subdole problematiche della contemporaneità. Utilizzando se stessa come modella, ricusa la presa diretta e affida il proprio sguardo alle strategie simulatorie del set, e seguendo tracce narrative quasi cinematografiche, allestisce scene basate su immagini stereotipate del mondo della pubblicità consumista, interrogandosi sull'identità delle donne in generale. Nelle sue foto (prima in bianco e nero e poi a colori), interpreta i diversi ruoli femminili di una sorta di reportage senza storia, costruito per mettere in discussione il gioco di sguardi esercitato dallo spettatore maschile sul tradizionale immaginario femminile.

Accanto al geniale percorso di Nan Goldin o di Cindy Sherman si sviluppano – negli stessi anni – le riflessioni sulla rappresentazione della femmini-

lità registrate mediante nuove tipologie di fotoritratto e fotoreportage. Specie in area anglo-americana, nel periodo di frizzante fervore creativo che vede la fotografia entrare nel sistema dell'arte contemporanea, sono numerose le ricerche alimentate dalle teorie femministe e indirizzate all'analisi delle problematiche della rappresentazione di genere e delle relazioni tra identità, corpo, memoria.

Tra ritratto, autoritratto, autobiografia, autonarrazione e nuova rappresentazione, ricerca di un ruolo oltre gli stereotipi, si afferma una concezione fluida della figura femminile data dalla relazionalità degli sguardi, dove l'interazione tra visione retrospettiva e visione fenomenica determina nuove ipotesi identitarie. Si afferma l'immagine di un sé frammentato, instabile e molteplice. La rappresentazione dell'io si autogenera dalla rappresentazione dell'altro. Lo scollamento tra realtà e immagine concentra l'attenzione sull'emozione piuttosto che sull'idea, facendo tesoro – in tal modo – delle esperienze estetiche focalizzate sulle pulsioni del desiderio e sull'indeterminatezza iconica (Body Art, Narrative Art, Figurazione Libera ecc.). Il fenomeno dell'auto-rispecchiamento, dell'empatia come capacità di attivare relazionalità tramite lo sguardo dell'altro e dell'altra, guida le ricerche di numerose giovani autrici. La fotografia diventa diario, racconto intimo e dispositivo critico, nell'intreccio tra esistenza individuale e collettiva, microstoria e macrostoria, corpo assente e corpo presente, sguardo dissimetrico e proiezione prospettica, visibile e invisibile di un *altrove* oltre il genere.