

Paradigmi— del fotografico



a cura di Claudio Marra e Daniel Borselli

Paradigmi— del fotografico

a cura di Claudio Marra e Daniel Borselli

 Pendragon

Paradigmi del fotografico

A cura di Claudio Marra e Daniel Borselli

Il presente volume viene pubblicato con un contributo
del Dipartimento delle Arti
dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

ISBN 9788833644639

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

© 2022, Edizioni Pendragon

Via Borgonuovo, 21/a – 40125 Bologna

www.pendragon.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Indice

Premessa di Claudio Marra 9

Arte come fotografia

Ugo Mulas. Il menabò originale di New York: arte e persone, di Francesca Pola 11

«La fotografia ha spinto la pittura dentro i problemi sociali»: la ricerca fotografica di Franco Angeli 1967-1972, di Raffaella Perna 20

Opera o documento? La discussione interna alla Land Art sul ruolo e sull'uso dell'immagine fotografica, di Federica Stevanin 29

Il fascino (in)discreto dell'indizio. Adams, Beckley e Collins tra sorpresa, suspense e seduzione, di Pasquale Fameli 38

Dal mondo in bianco e nero all'universo cromatico: estetiche e poetiche della fotografia a colori di paesaggio in Italia negli anni Settanta e Ottanta, di Adele Milozzi 47

Il territorio immaginato. Ricerca concettuale e fotografia lungo la Via Emilia: Ghirri e gli altri, fino al 1980, di Paolo Barbaro 56

La fotografia come luogo di possibilità drammaturgica: il fotolibro Scena e fuori scena di Carla Cerati (1991), di Cristiana Sorrentino 65

Tracce dell'immediato e miti illustrati. Autoritratto dell'artista come fotoreporter, di Filippo Fimiani 75

Estetiche e pratiche sociali

Stili del reportage fotografico delle vacanze estive degli italiani nelle riviste illustrate degli anni Trenta, di Raffaele De Berti 84

Il ruolo della popolarizzazione dell'astratto nella cultura visuale contemporanea: evoluzione e ricezione del concetto di New Abstract Vision in fotografia, di Alessandro Ferraro 93

Interpretare la fotografia: il laboratorio di comunicazione militante e il caso Luciano Re Cecconi, di Andrea Capriolo 102

<i>Inter-zona arte-moda. Riviste di nicchia e fotografia alle soglie del nuovo millennio</i> , di Chiara Pompa	111
<i>Moda estro-versa e moda intro-versa</i> , di Fabriano Fabbri	120
<i>Gender Photography: riflessioni su genere e identità nella fotografia italiana tra i due secoli</i> , di Greta Boldorini	129
<i>Narcisi e Vampiri. Frontiere identitarie e fotografia digitale</i> , di Giacomo Ravesi	138

Display: esposizioni fotografiche

<i>Fotografia per la storia dell'arte nelle mostre d'arte antica tra Otto e Novecento</i> , di Elisa Camporeale	147
<i>L'Exposition internationale de la photographie di Bruxelles (1932): l'immagine fotografica tra avanguardia, scienza e tecnica</i> , di Caterina Caputo	156
<i>Pratiche di allestimento. Il display come dispositivo di messa in scena della fotografia</i> , di Chiara Rubessi	165
<i>Un quadro per una foto: il Padiglione del Libro di Carlo Scarpa visto attraverso l'occhio fotografico</i> , di Giovanni Bianchi	174
<i>I quattro gradi di intimità di Giorgio Casali. Atmosfere nello spazio d'esposizione in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta</i> , di Andrea Nalesso	184
<i>La Galleria 291 Milano, 1973-1975. Meteora nel mondo della fotografia</i> , di Irene Caravita	192

Relazioni con lo spazio

<i>San Pietro di Antonia Mulas: forme di display e di femminismo</i> , di Ilaria Sgaravatto	202
<i>Atlanti, autobiografie, inventari: la fotografia tra pratiche installative e scritture espositive nelle ricerche di Richter, Boltanski e LeWitt</i> , di Massimo Maiorino	211
<i>Barbara Kruger, Picture/Readings. Fotografia, testi e architettura</i> , di Bianca Trevisan	220
<i>Framing the Future. Year 3 di Steve McQueen e la fotografia nello spazio pubblico</i> , di Daniel Borselli	230
<i>Fotografata ed esposta: architettura in mostra come immagine, opera, critica e progetto</i> , di Arianna Casarini	239

La forma continua delle teorie

- Sic transit imago mundi. Sulla carica teorica delle fotografie di Abbas Kiarostami*, di Marco Dalla Gassa 249
- Il discorso fotografico e la "forma del mondo"*, di Guido Ferraro 258
- An attempt at a text-critical and phenomenological analysis of Roland Barthes' book La Chambre Claire*, di Gerhard Glüher 265
- Osservazioni sullo sguardo fotografico. Yves Bonnefoy interprete della fotografia*, di Stefania Zuliani 275
- Fotografia, dataviz, photoviz. Immagini ibride tra rappresentazione e visualizzazione*, di Valentina Manchia 285

Archivio e pratiche documentarie

- Doppio scacco. Lo statuto dell'immagine fotografica e gli archivi digitali interoperabili*, di Maria Giovanna Mancini 293
- La fotografia tra machine vision e keywording: le origini pre-digitali della nuova archival art*, di Giorgia Ravaioli 302
- La fotografia etnografica tra scienza, arte e documento*, di Agnese Ghezzi 311
- Per una «documentazione poetica» del paesaggio. Tra pittorialismo e documentarismo nella fotografia friulana del dopoguerra*, di Paolo Villa 321

Sic transit imago mundi.

Sulla carica teorica delle fotografie di Abbas Kiarostami

Marco Dalla Gassa

Abbas Kiarostami è noto per essere uno dei registi più importanti dell'ultimo mezzo secolo. Film come *Close Up* (1990), *E la vita continua* (1992) o *Il sapore della ciliegia* (1997) hanno raccolto grandi consensi critici e hanno stimolato ponderazioni di grandi studiosi, da Montani (1999) a Nancy (2001), da Mulvey (2006) a Rancière (2008). Eppure, negli ultimi venti anni di carriera, egli ha ridotto l'impegno nel cinema di finzione, misurandosi con altre forme espressive, dalla poesia al teatro, dalle installazioni alla pittura, avventurandosi in un paesaggio estetico rarefatto e allo stesso tempo colmo di intensi momenti di sperimentazione intermediale (Devictor, Frodon, 2021).

Di tutte queste fatiche, le serie fotografiche sembrano quelle meno «problematiche». Organizzate in scansioni tematiche omogenee, sono dedicate a paesaggi naturali o a oggetti antropici inanimati (strade, muri, finestre, parabrezza) dove rare – se non assenti – sono le figure umane, e rarefatte – se non astratte – sono le composizioni grafiche che ne derivano. Vuoi per l'assenza di pathos, vuoi per la convenzionalità dei soggetti ritratti, tale corpus non ha attratto riflessioni in forma sistematica, se si escludono alcuni contributi di Youssef Ishaghpour (2007 e 2012). D'altra parte, anche la loro diffusione è stata sostanzialmente limitata a pochi volumi illustrati editi da piccole case editrici o alcune mostre organizzate per gallerie private o istituzioni museali.

Proponendosi di studiare collezioni come *Snow White* (1978-2003), *Roads* (1978-2003), *Trees & Crowns* (2006), *Rain* (2006), *Walls* (2008-2010), *A Window into Life* (2013) e la più recente *Look at me* (2017), il nostro contributo intende verificare se dietro a tale marginalità non si nasconda ugualmente una capacità di intercettare alcuni interrogativi posti dal sensibile alle (teorie delle) immagini, almeno nella stessa misura in cui capita con altre sue opere (Dalla Gassa 2021). Per raggiungere tale obiettivo seguiremo un movimento tripartito: 1) rifletteremo su alcuni elementi precipui degli scatti analizzati, al confine tra umano e non umano; 2) discuteremo il loro carattere di traccia, all'incrocio tra diverse sensibilità disciplinari; 3) ci domanderemo se le stesse immagini così presentate pongano fotografo, soggetti fotografati e osservatori esterni in uno spazio pluri-corniciato che si accorda a una condizione transitiva, se non addirittura transeunte del mondo e delle sue rappresentazioni.

Strade serpeggianti, colline innevate, muri scrostati, finestre e porte dischiuse, parabrezza solcati da gocce di pioggia, cornacchie che trovano riparo sotto grandi ceppi, nuvole che si addensano sulle montagne, alberi solitari. Qualsiasi sia la serie fotografica da cui sono stati tratti i nostri prelievi, due sembrano essere gli elementi costanti: la quasi totale assenza di esseri umani all'interno dell'inquadratura; la contrapposta presenza dei segni del loro passaggio o della loro operosità. Si pensi alla collezione forse più celebre, quella dedicata alle strade dove, prima di dileguarsi dall'ambiente fotografato, mani operaie devono aver tracciato i sinuosi sentieri che si perdono in paesaggi verduggianti o innevati, mani contadine prodotte le geometriche arature dei campi e altre mani condotto i veicoli che le hanno calcate, lasciando le impronte degli pneumatici sulla terra battuta. Altra conseguenza di una fatica umana collocata in un tempo passato è il corteo di muri, porte, scale e finestre che campeggiano in altre raccolte. Qui l'essere umano approccia il campo dell'inquadratura come un principio organizzativo che è stato e che ora non è più, lasciando che siano altri agenti – metereologici, ma non solo – a corrompere e deteriorare quanto precedentemente costruito: crepe che lacerano tramezzi, intonaci che si sfogliano liberando laterizi, muffe che chiazzano e colorano le case, vegetazioni che si aprono varchi tra le pietre.

In altre selezioni – si pensi a quelle dedicate ai paesaggi innevati – quando le tracce della presenza antropica restano coperte o inaccessibili, sono i segni del mondo naturale a organizzarsi come indizi di un passaggio. Il procedimento scelto dal fotografo è quello di catturare le ombre che i raggi del sole proiettano sul suolo quando incontrano tronchi, arbusti, colline, piloni o grate. Da una parte il manto innevato e la placida compostezza delle file arboree restituiscono un mondo che sembra disinteressarsi delle cose umane. Accoglie, forma, suddivide senza alcun pathos. Dall'altra, la composizione grafica delle istantanee restituisce, in levare, la carica semantica di uno sguardo che, nel *re-cadrage*, è capace di assegnare una forma a un dato fenomenico privo di carica narrativa. L'esempio più eclatante è l'albero solitario, che tanta densità di significati ha nella lirica persiana ed è tra le più suggestive presenze nei film kiarostamiani (Nakjavani, 2006): se doppiamente immobilizzato in una istantanea, esso sembra stagliarsi in una austera solitudine, indifferente ai giochi cromatici o volumetrici dell'ambiente che si organizza attorno ad esso, al quale noi, tuttavia, non riusciamo a non ricondurlo.

Il risultato è una costante tensione all'astrarre, nel senso etimologico del tirare via [dal latino. *abstrahĕre*, composto di *abs* «via da» e *trahĕre* «trarre»], ovvero del separare gli elementi gli uni dagli altri in modo che si percepiscano isolati. Isolati gli uomini e le donne, isolati i paesaggi e gli elementi che li compongono, isolati anche i significati che potrebbero restituire. Le strade

vuote riflettono così sul concetto di viaggio e di movimento, senza che nessuno avanzi o retroceda, diventando semmai linee sinuose e graffi nello spazio rettangolare della fotografia. Le scale deserte ci parlano del salire e dello scendere come ipotesi di scuola, come memorie di pedate che non ci sono più o non ci sono ancora; le colline innevate, con le silhouette infreddolite degli alberi, ci rammentano un tempo e uno spazio destinato irrimediabilmente a sciogliersi, senza tuttavia poter «apprezzare» gli effetti di questa degenerazione. Come ha avuto modo di sottolineare Patrick Vauday

Il movimento nello spazio [...] è qui realizzato attraverso un'operazione che consiste nel prelevare dei frammenti per sottrarli all'ambiente di cui fanno parte. La fotografia li estrae per astrarli, afferrandoli mentre diventano altro e sfuggono: forme in via di dissoluzione, oscillazione, disordine. L'immagine non è più un riflesso, non si sottomette alla funzione di riconoscimento delle cose, ma si fa agente di un diventare-altro, diventare-fantasma, diventare-macchia, diventare-sogno (Vauday, 2014, p. 140).

In sostanza, un po' come ideogrammi senza referente, movimenti di luce e persistenze di colore senza espressività, gocce di pioggia che si addensano sul parabrezza di un'automobile senza ordine, esse formano motivi (grafici) senza apparente motivo, amplificando un disarmo del sapere e del narrare che è ancora più doloroso visto che proviene da un regista che ha fatto del taglio pedagogico, dell'impianto umanista e della forza dell'evento tre punti di forza del suo cinema.

Antropo-tracce

Secondo Youssef Ishagpour, «questa presenza-assenza dell'immagine esige anche l'assenza dello sguardo stesso, la sua metamorfosi da una presenza in sé, fisica, a una pura contemplazione alla ricerca del *cadrage*, del punto dove bisogna trovarsi affinché il mondo si lasci rivelare» (Ishagpour, 2013, pp. 14-15). Tuttavia, così facendo, rischieremmo di derubricare le fotografie a mero stimolo per un'attività contemplativa volta ad apprezzare l'eleganza delle forme e il piacere dello sguardo fine a sé stesso. Pur accettando il fatto che lo sguardo si presenti «disincarnato» innanzi a immagini disumane, decontestualizzate e incorporee, queste ultime vanno a nostro parere ricondotte a un moto di insistenza nei confronti del sensibile, ad esempio denunciando limiti e stato di crisi dell'annosa questione della traccia, basamento e principio di molti campi disciplinari, qui convocata con la promessa di una relazione elettiva con il fenomenico.

Abbiamo già visto che gli scatti si presentano come conformazioni immateriali e immemori di un passaggio, di un esserci stati o di un essersi posti in visione, benché – a pensarci meglio – non siano in grado di condurci né ad

eventi accaduti, né a cartografie precise. Sono a-temporali e a-spaziali. Ne consegue che gli strumenti offerti dalle discipline deputate agli studi dei segni – ad esempio la semiotica, la geografia, l’archeologia o la criminologia – risultano privi di efficacia: seguendo la celebre bipartizione barthesiana, le tracce che raccogliamo non forniscono né sufficienti informazioni sul contesto, per comprendere e inferire (lo *studium*), né ci pungono nel profondo con sollecitazioni emotive, per vibrare ed empatizzare (il *punctum*).

D’altra parte, la sparizione dell’essere umano, unita alla persistenza inafferrabile degli indizi del suo passaggio, conferma un approccio ecologico che mette in discussione un altro grande dominio della traccia, quello del cosiddetto Antropocene. Coniato pochi anni fa dallo scienziato Paul Crutzen (2002) e da allora dibattuto tanto nelle scienze dure (Davies 2016 e altri), quanto nell’ambito delle culture visuali (Mirzoeff, 2014; Ballard, 2021; e altri), il termine rimanda all’idea che la specie umana sia diventata una forza geologica capace di incidere sulle condizioni di vita del pianeta, come in passato hanno fatto le glaciazioni, gli spostamenti tettonici o la caduta di meteoriti. Lo sfruttamento irresponsabile delle materie prime, l’emissione incontrollata di CO₂, la crescita della popolazione globale stanno infatti producendo una crisi climatica che mette in discussione persino la sopravvivenza della specie. Pare ormai certo che tali fenomeni

lasceranno la propria impronta per i millenni a venire non solo sulla superficie (miniere, pozzi petroliferi, strade, città, deforestazione, dighe, monoculture), ma anche sugli strati profondi della terra. [...] L’umanità è arrivata a scrivere sulle rocce, a lasciare tracce non più riconducibili al tempo della breve vita umana, ma nemmeno a quello dei monumenti e delle loro rovine millenarie o della conservazione/copiatura attraverso i secoli di stele, tavolette, papiri, codici, manoscritti. Chi leggerà la scrittura sulle rocce, le tracce dell’uomo che stanno entrando di diritto nel *deep time* geologico? (Boella 2019, p. 33).

Ecco: in questo frame «apocalittico», la questione delle tracce finisce per presentarsi come una scrittura priva non solo di chiavi di decodifica, ma finanche di un lettore che le possa decodificare, proprio perché in via di estinzione. Si ingenera così il paradosso secondo il quale l’Antropocene si presenta come era geologica successiva all’olocene giacché contempla, come esito finale, la sparizione dell’*Anthropos* e la sua sostituzione con le impronte, ormai inutilmente incise, del suo esserci stato. Se tale posizione avesse un seme di verità significherebbe che l’immagine che riproduce tali fenomeni si porrebbe come immagine che chiede di essere guardata da uno sguardo che non è più o, meglio, che sta venendo meno. Si ribalterebbe, in altri termini, la posizione teori-

ca di Jean-Luc Nancy (2000) a proposito della funzione del ritratto nella storia della pittura e delle immagini. Secondo il filosofo, i ritratti godono del nostro interesse perché si ri-traggono, si ri-tirano, calando i soggetti raffigurati in una condizione di mistero e di inafferrabile alterità. Qui a ritrarsi, ovvero a costituirsi come Altro misterioso, non sarebbero più i soggetti ritratti, semmai gli stessi soggetti che fotografano.

Senza voler forzare l'inferenza, possiamo rimarcare il fatto che tali problematiche si affacciano anche nelle foto di Kiarostami, senza tuttavia che sia assegnato all'umano una funzione perturbante in un pianeta sull'orlo del collasso. Almeno negli scatti studiati, il pianeta sembra godere di perfetta salute, disinteressato a ogni forma di mondanità e dimentico di ogni azione umana. Se in un primo momento avevamo ricondotto gli esiti di tale raffigurazione a un processo di astrazione che giocava sulla separazione delle singole parti di un'immagine secondo una tensione verso la contemplazione delle forme, ora lo stesso meccanismo sembra tramutarsi da astrattivo a ritrattivo, mettendo in questione le responsabilità implicite di chi osserva dei segni senza referente e pertanto vive una condizione di ritrazione, di imposta alterità, rispetto ad esse. Non si tratta però di implicare uno sguardo dis-umano del fotografo o intravedere un carattere post-umano del paesaggio, ma di accentuare la dimensione di mutevolezza che coglie l'osservatore nei confronti di un'immagine che, viceversa, ha già solidificato, accettato e formalizzato tale processo.

La ricomparsa degli individui

Quanto andiamo dicendo assume tratti più persuasivi includendo nella disamina *Look at me* l'ultimo progetto fotografico di Kiarostami. La serie è poco nota perché è stata esposta finora in una sola occasione, dal 6 marzo all'8 giugno 2018, presso il Museo Nazionale di Teheran, ma il suo dipanarsi è, almeno per chi conosce il suo lavoro, quasi disorientante: dopo decenni trascorsi a raffigurare paesaggi naturali, animali e dettagli architettonici, l'artista dedica la sua prima collezione a un insieme indistinto di individui colti mentre osservano, fotografano, talvolta ignorano alcuni celebri dipinti presenti nel museo più visitato al mondo, il Louvre. Parafrasando altrimenti, gli scatti di Kiarostami ci mostrano capolavori come il *Cristo Beneficente* di Bellini, la *Pietà* di Rosso Fiorentino, *Le Nozze di Cana* di Veronese e molti altri, ma ce li mostrano parzialmente coperti da nuche, cappelli, mani, cellulari o silhouette di anonimi visitatori che vi si parano innanzi.

Lungi dall'essere originali e innovative, le prassi fotografiche qui adottate sono interessanti perché convocano tre fronti discorsivi che arricchiscono il nostro ragionamento. Potremmo così sintetizzarli: 1) desacralizzazione dell'opera d'arte e sua trasformazione in soggetto desiderante; 2) assunzione di una

funzione sineddotica che risponde a una nuova condizione di marginalità dei soggetti coinvolti; 3) resistenza di un abbrivio metadiscorsivo che, tuttavia, denota la futilità di ogni sforzo autoreferenziale.

Sul primo fronte basti pensare al gesto apparentemente semplice di inserire tra l'osservatore e l'opera d'arte alcuni dispositivi di mediazione come fotocamere, audioguide, ma anche grandi cappelli o magliette attillate. Grazie alla loro presenza distraente, i visitatori di Teheran non guardano i dipinti, ma si focalizzano sulle relazioni che si vengono a creare tra essi e i turisti inclusi nelle istantanee, loro doppi intradiegetici. Così facendo, ogni funzione auratica dell'opera d'arte svanisce in un nuovo equilibrio prossemico nel quale sembrano addensarsi molte nubi di marginalità. Nel momento in cui l'osservatore non guarda più il dipinto, ma le sue particolari e precarie condizioni di esistenza, l'opera d'arte sembra infatti prendere vita, acquistando dunque una volontà «soggettiva», nel segno però, per dirla con il Mitchell di *What Do Pictures Want?*, di un desiderio di attenzione tanto grande quanto reale è la loro impotenza. *Il ritratto di Baldassarre Castiglione* di Raffaello, ad esempio, fissa la nuca di un signore pelato che fotografa un altro quadro interrogandosi, forse, sulle sue conoscenze storico-artistiche e sulle sue dubbie preferenze estetiche; *La Belle Ferronnière* di Leonardo sembra domandarsi perché una signora asiatica con berretto e sciarpa rosa non si arresti ad ammirarla, preferendo procedere spedita verso l'uscita (dalla foto e dalla sala); e via discorrendo.

Il secondo fronte si apre quando ci accorgiamo che in questi scatti non vediamo riproduzioni fedeli dei quadri, ma loro estrazioni parziali che dialogano con i turisti che vi si parano davanti. Ad esempio, nelle foto in cui *Il ritratto di giovane* di Botticelli osserva il cappello a tesa larga di un altro visitatore o in cui una delle tante Madonne del pittore fiorentino (*La Vierge et l'Enfant entourés de cinq anges*) fissa una signora con uno chignon e un fiore rosso, sono solo alcuni dettagli degli originali a comparire nella foto. Resta infatti in fuoricampo la maggior parte della superficie dipinta, in un caso l'intero corpo del giovane, fasciato da un elegante vestito nero, nell'altro addirittura il Bambin Gesù. Anche nelle istantanee che riproducono quadri interi, come nel caso del *Davide e Golia* di Daniele Volterra o della *Pietà di Avignone* di Enguerrand Quarton o di *Marie Leczinska, Reine de France* di Louis Tocqué, basta una schiena ricurva, una cresta di capelli, una camicetta bianca per coprire una parte del dipinto e alterarne le regole di composizione. Così facendo, ovvero osservando parti selezionate e separate di un paesaggio storico-artistico, ci ritroviamo una volta ancora in una relazione sineddotica: non tracce, non impronte, non copie conformi all'originale, dunque, ma parti per il tutto, senza che il tutto, ormai marginalizzato, possa mai tornare a essere presenza o raffigurazione.

Il terzo fronte ci conduce dentro l'effetto-cornice che si viene a creare nel momento in cui si decide di contornare le fotografie presentate alla mostra con intelaiature di legno del tutto simili a quelle che si usano per i dipinti. Si veda

lo scatto che immortalava un culturista mentre dà le spalle a due *Stagioni* di Arcimboldo finemente incorniciate: in questo scatto si viene a creare un gioco di contrasti tra le rotondità dei tre corpi paffuti e/o nerboruti e la rigidità rettangolare delle tre cornici che li perimetrano. Si veda anche l'esempio dei turisti raccolti davanti al *Charles X distribuant des récompenses au Salon de 1824* di Jean-François Heim: qui il grande telaio in legno della fotografia si contrappone alle centinaia di piccole cornici che sono presenti all'interno del quadro, secondo un meccanismo di *mise en abyme* molto frequente in altri lavori di Kiarostami. Anche in questo caso agisce un'aporia: la cornice esterna (quella della fotografia) può includere anche ciò che è esterno a una cornice interna (quella del quadro), includendo i visitatori solo a patto di escludere il contenuto dipinto e già precedentemente incorniciato e persino gran parte dei loro stessi corpi. Un'autoreferenzialità che funziona, insomma, manifestando i suoi caratteri di fallibilità: nel momento in cui moltiplica le cornici, moltiplica anche ciò che viene escluso inesorabilmente da esse.

Il costante rimando al fuori-cornice (del quadro, della foto, dello sguardo, del visitatore) – come se l'esclusione dell'umano si realizzasse persino quando viene incluso in fotografie e dipinti – unito alla incessante proliferazione delle bordature – come se il perimetrarsi e l'appendersi a un muro reificasse un desiderio frustrato di assegnazione di statuto artistico – conferma la fragilità espressiva che attraversa il campo di produzione delle immagini. Una fragilità che induce a pensare che quel «*Look at me*» non sia solo il grido dei ritratti nei quadri rivolto ai visitatori distratti, ma anche quello dei visitatori stessi nei confronti dei dispositivi che li catturano, del fotografo nei confronti dell'ambiente museale che lo accoglie (e lo ignora) e persino dei visitatori di Teheran che non potranno mai accedere ai tesori del Louvre, costretti ad apprezzarli in forma parziale perché parzialmente coperti dai loro doppi intradiegetici nelle foto. Si produce, in altre parole, uno spazio scenico eretto nel segno della transitorietà, del malinteso dialogico, con un tocco di amara ironia, visto che quadri, fotografi e visitatori si assomigliano forse nelle posture, ma non si capiscono nelle rispettive identità.

A mo' di conclusione

Abbiamo visto che *Look at me* si propone come un progetto fotografico in antitesi con quelli precedenti: nei primi casi analizzati, l'assenza dei corpi umani si sublimava nell'erezione di uno sguardo creatore disumano e disincarnato, capace di generare forme, volumi e tracce senza semiosi e interpretazione; in quest'ultimo, la moltiplicazione dei corpi ricrea un reticolo scopico dentro il quale tutti i soggetti coinvolti partecipano sì, ma come frammenti e parzialità, malamente incorniciati. Abbiamo visto altresì che in tutti i casi,

Kiarostami si diverte a mettere in scacco le capacità conoscitive dello sguardo, grazie a un costante lavoro di transitività delle immagini, queste ultime, seppur immobili, violentemente attraversate da tensioni del fuori-nel-dentro e del dentro-nel-fuori: nella serie *Walls*, sfruttando le ombre delle chiome degli alberi che si proiettano sulle facciate degli edifici e dei muri; nelle collezioni *Snow* o *Trees & Crown*, mostrandone sezioni estremamente ridotte (i ceppi o parti delle branche spogliate dal fogliame); in *Look at me*, predisponendo prossemiche e interrelazioni che si scoprono incapaci e inadatte al dialogo. E così via.

Da qui, e tendendo il più possibile il filo del ragionamento, si giunge a un esito capace di innervare sia la restante produzione kiarostamiana sia, forse, in forme sineddotiche, anche una certa condizione delle immagini del contemporaneo: invece di rimandarci a un'era antropocenica che punta all'auto-distruzione dell'uomo, il transitare costante delle immagini e nelle immagini ci spinge piuttosto verso una sorta di «imagocene», un'età geologica nella quale le rappresentazioni visive cambiano costantemente i loro modi di esistenza costringendo lo sguardo dei soggetti coinvolti a mobilitarsi e ritrarsi, costantemente e nel medesimo tempo. In prima battuta per non correre il rischio di depauperarsi e finire fuori quadro e fuori fuoco, in una piacevole, ma inevitabilmente fallimentare condizione contemplativa; in seconda battuta per innescare una prossemica più profonda e meno superficiale con il mondo – quello naturalistico, ma anche quello museale – che non sia parodia di posizioni o posture, ma che accentui, semmai, il rispetto nei confronti dell'organizzazione più o meno casuale e autonoma del dato sensibile.

Possiamo insomma riconoscere alle serie fotografiche di Kiarostami la capacità di stimolare una riflessione sul carattere impermanente e transeunte di ogni presenza e di ogni assenza – vegetale, animale, umana, ma anche spettacolare, museale e iconica senza alcuna distinzione – nonché di ogni processo (audio)visivo di loro apparizione/sparizione. Sono infatti le tracce che non tracciano o le cornici che non incorniciano a consentire ai fenomeni di presentarsi o assentarsi in tutta la loro carica di potenza e di fallibilità. E le immagini non possono che accentuare il paradosso che le caratterizza da sempre, quello di fissare ciò che non è più o ciò non è ancora, sintonizzandosi su un adagio che potrebbe così risuonare: *sic transit imago mundi*.

Libri fotografici di Abbas Kiarostami

Kiarostami, A., Ciment M. (1999), *Abbas Kiarostami: photographs*, Hazan, Paris.

Kiarostami, A. (2000), *Abbas Kiarostami. Photo Collection*, Iranian Art Publishing, Tehran.

Kiarostami, A. (2005), *Snow White. Photo Collection, 1978-2004*, Nazar Art Publications, Tehran.

Kiarostami, A., Boltanski, C. (2008), *Pluie et vent*, Gallimard, Paris.

- Kiarostami, A. (2009), *Trees and Crows*, Art Advisory Associates, London.
- Kiarostami, A. (2010), *The Wall*, Nazar Art Publications, Tehran.
- Kiarostami, A. (2013), *A Window into Life*, Nazar Art Publications Tehran.
- Kiarostami, A. (2013), *The Road*, Nazar Art Publications, Tehran.
- Kiarostami, A. (2016), *Abbas Kiarostami: Doors and Memories*, Nazar Art Publication, Tehran.

Bibliografia

- Ballard, S. (2021), *Art and Nature in the Anthropocene. Planetary Aesthetics*, Routledge, London-New York.
- Boella, L. (2019), *L'Antropocene o il mondo che ha ruotato il suo asse*, «Altre modernità», n. 9, pp. 32-46.
- Crutzen P. (2002), *Geology of ManKind*, «Nature», vol. 415, p. 23.
- Dalla Gassa, M. (2021), *24 Frames di Abbas Kiarostami e la condizione intermediale*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 17, pp. 69-83.
- Davies, J. (2016), *The Birth of Anthropocene*, University of California Press, Los Angeles.
- Devictor, A., Frodon, J.-M. (2021), *Abbas Kiarostami. L'oeuvre ouverte*. Editions Gallimard, Paris.
- Ishaghpour, Y. (2007), *Kiarostami: le réel, face et pile*, Éditions Circé, Paris.
- Ishaghpour, Y. (2012), *Kiarostami. II. Dans et hors les murs*, Éditions Circé, Paris.
- Mirzoeff, N. (2014), *Visualizing the Anthropocene*, «Public Culture», Vol. 26, n. 2, pp. 213-232.
- Montani, P. (1999), *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini & Associati, Milano.
- Mulvey, L. (2006), *Death 24xa Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London.
- Nakjavani, E. (2006), *Between the Dark Earth and the Sheltering Sky: The Arboreal in Kiarostami's Photography*, «Iranian Studies», vol. 39, n. 1, pp. 29-46.
- Nancy, J.-L. (2000), *Le Regard du portrait*, Galilée, Paris; trad. it., (2002), *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina, Milano.
- Nancy, J.-L. (2001), *L'evidence du film. Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert, Bruxelles; trad. it. (2004), *Abbas Kiarostami. L'evidenza del film*, Donzelli editore, Roma.
- Rancière, J. (2008), *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris; trad. it., (2018), *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma.
- Vaunday, P. (2014), *Travellings. Abbas Kiarostami (Pluie et vent, photographies)*, in Vaunday P. (a cura di), *Faut voir! Contre-images*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, pp. 137-144.

Marco Dalla Gassa insegna all'Università Ca' Foscari di Venezia. Le sue ricerche sono rivolte prevalentemente al cinema asiatico, all'orientalismo, ai festival studies, alla storia dell'analisi e delle teorie filmiche. Accanto a un'ampia produzione saggistica, è autore di diverse monografie (una anche su Abbas Kiarostami), curatele di libri e special issue per riviste internazionali. È co-direttore della collana 'Biblioteca: Cinema, Media e Studi culturali' per l'editore Meltemi.

Finito di stampare nel mese di maggio 2022
a cura di NW (Bologna)