

SUSAN SONTAG AND PHOTOGRAPHIC VOYEURISM

THE ALIENATED GAZE OF DIANE ARBUS

Federica Muzzarelli¹

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna²

The power of photography, its strength and its limits, were the subject of Susan Sontag's (1933-2004) attention mainly thanks to her two famous contributions on the subject: *On Photography*, published in 1977 as a collation of previously published texts in the "New York Review of Books", and *Regarding the Pain of Others* published in 2003, shortly before the untimely death of the American writer and activist. The essays on photography that Susan Sontag left us have marked decades of visual culture, both in Italy and abroad, of discussions and reflections on the capacity of this medium to shape consciousness, modify perceptions, and condition information. And while it is true that the theme of the voyeurism of the photographic gaze was explored in depth in the 2003 essay on the experience of the brutal trauma of the fruition of war through images, it is above all the 1977 essay that is still considered a point of reference for a new way of reading and thinking about photography, placed in transversal and dynamic dialogue with other disciplines, first and foremost cinema. This contribution aims to return to rereading the origins of the theme of photographic voyeurism in Susan Sontag's thought, then declining it in her reading of Diane Arbus' poetics as a complex, fascinating, controversial case study.

Keywords: Susan Sontag, Photography, Voyeurism, Diane Arbus

¹ <https://orcid.org/0000-0002-6552-5743>

² <https://ror.org/01111rn36>

SUSAN SONTAG E IL VOYEURISMO FOTOGRAFICO

LO SGUARDO ALIENATO DI DIANE ARBUS

Federica Muzzarelli

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

1. Introduzione

Il potere della fotografia, la sua forza e i suoi limiti, sono stati oggetto dell'attenzione di Susan Sontag (1933-2004) soprattutto grazie ai suoi due famosi contributi sul tema: *On Photography*, pubblicato nel 1977 come collazione di testi usciti precedentemente nella *New York Review of Books*,³ e *Regarding the Pain of Others* uscito nel 2003, poco prima della prematura scomparsa della scrittrice e attivista statunitense.⁴ I saggi sulla fotografia che Susan Sontag ci ha lasciato hanno segnato decenni di cultura visuale, sia in Italia che all'estero, di discussioni e di riflessioni sulla capacità di questo mezzo di formare le coscienze, modificare le percezioni, condizionare le informazioni.⁵ E se è vero che il tema del voyeurismo dello sguardo fotografico fu approfondito nel saggio del 2003 in merito all'esperienza del trauma brutale della fruizione della guerra per immagini, è vero che è soprattutto il saggio del 1977 a essere ancora considerato un punto di riferimento di un nuovo modo di leggere e pensare la fotografia, posta in dialogo trasversale e dinamico con altre discipline, anzitutto il cinema. Il presente contributo intende tornare a rileggere le origini del tema del voyeurismo fotografico nel pensiero di Susan Sontag, declinandolo poi nella sua lettura della poetica di Diane Arbus come caso studio complesso, affascinante, controverso.

2. Susan Sontag e la dimensione voyeuristica del fotografico

³ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 1977.

⁴ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, trad. it. di P. Dilonardo, Milano, Mondadori, 2003.

⁵ Tra i molti contributi altri si vedano M. Kelly, "The Sontag Effect", in id., *A Hunger for Aesthetics: Enacting the Demands of Art*, New York (NY), Columbia University Press, 2012; C. Rollyson (ed. by), *Undersanding Susan Sontag*, Columbia (SC), University of South Carolina, 2016.

Il tema del voyeurismo ha trovato nella traduzione tecnologica dello sguardo fotografico una delle sue applicazioni contemporanee più efficaci. L'uso frequente della metafora del guardare dentro al mirino dell'apparecchio fotografico come attraverso il buco di una serratura, è sintomatica di quanto colpisca l'immaginario collettivo la sensazione che fotografare equivalga a scrutare avidamente o violare la privacy di qualcuno che non sappia di essere osservato, a rubare e depredare un'intimità gelosamente (o invece giocosamente e fintamente) custodita. «Il fotografare ha instaurato con il mondo un rapporto voyeuristico cronico che livella il significato di tutti gli eventi»⁶, scriveva Susan Sontag nel 1977, indicando la strada di quella decisa consapevolezza che segnerà i suoi pensieri sul fotografico: tra lo sguardo del voyeur, e soprattutto il suo atteggiamento e il suo rapporto con il mondo, e le corrispondenti esperienze del fotografo c'è una perfetta osmosi, una imbarazzante corrispondenza.

Per introdurre il voyeurismo, uno dei temi chiave della sua riflessione sulla cultura visuale contemporanea, nel primo capitolo del saggio del '77, intitolato *Nella grotta di Platone*, Sontag rifletteva dunque sulla virtualizzazione sempre più estesa dei meccanismi relazionali, affettivi e sociali che connotano la nostra età e che lei, pur scrivendo in epoca predigitale, lucidamente intuiva: la fotografia è «diventata uno dei principali meccanismi per provare qualcosa, per dare una sembianza di partecipazione»⁷. Così, ben più che uno strumento finalizzato all'esercizio artistico, la fotografia le sembrava essere «un rito sociale, una difesa dall'angoscia e uno strumento di potere»⁸. La coazione a ripetere e a partecipare agli obblighi sociali, la strenua ricerca di strumenti per alleviare l'angoscia, l'esercizio del potere e della coercizione condensavano per Sontag una trilogia psicologico-comportamentale che rendeva l'ossessione dello sguardo una prassi quasi salvifica, sicuramente necessaria. Così, nelle righe che seguivano, e con lo stile apodittico e fulminante che la rese famosa, la scrittrice americana apriva a un ragionamento cui dedicò pagine di scrittura critica e militante. Ovvero a come i mezzi tecnologici avessero dato sfogo all'ossessione dello sguardo contaminando la nostra percezione della realtà e, soprattutto, a come il possesso della protesi voyeuristica costituita da un apparecchio fotografico rendesse di per sé potenti e voraci: «Mentre gli altri sono spettatori passivi e palesemente allarmati, il possesso di una macchina ha trasformato una persona in qualcosa

⁶ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 10.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 8.

di attivo, in un voyeur: soltanto lui domina la situazione»⁹. In uno stile che, ancora oggi, mette continuamente alla prova il lettore, costretto a seguire velocemente le citazioni e i passaggi tra saperi e discipline diverse, il cinema venne usato dalla Sontag come un controcanto determinante per parlare di fotografia. Cinema che parla di voyeur, di sguardi perversi, di istinti e desideri di possesso, e di feticismo, sublimati dalla macchina fotografica. Come omaggio al voyeurismo tecnologico, il primo film citato dalla Sontag fu *L'uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov (1929), in cui la poetica del cine-occhio, registro fedele e ossequioso della realtà, sancì il documentario come unica forma di linguaggio possibile. La seconda citazione cinematografica fu invece per *La finestra sul cortile* (1954), film col quale Alfred Hitchcock descrisse i meccanismi ossessivi e claustrofobici che portarono James Stewart a vivere la condizione psicofisica del fotografo-voyeur. La finestra posteriore, vera chiave interpretativa del titolo originale (*The Rear Window*), emblematicizzava il luogo del rimosso, del vergognoso, del tabù in cui ciascuno nasconde ciò che non vuole sottoporre allo sguardo degli altri. *Blow up*, capolavoro di Michelangelo Antonioni (1966), non poteva mancare tra quei film che, per la Sontag, meglio di altri seppero mettere in scena un voyeurismo fotografico che, anche in questo caso, si estendeva alla figura del protagonista: un fotografo-voyeur. Il regista italiano, ispiratosi alla vita del fotografo David Bailey nella sfrenata Swinging London degli anni Sessanta, girò per questo film la famosa scena di uno shooting in cui David Hemmings e Veruschka omaggiarono l'atto fotografico come performance voyeuristica ed erotica. L'erotismo innescato tra fotografo e modella funzionava solo finché l'atmosfera provocante favorita dalla presenza del mezzo fotografico veniva alimentata dal gioco di sguardi e dalla narcisismo/esibizionismo che la protesi tecnologica metteva in moto. E quando, in un altro punto del saggio, la Sontag scriveva: «Come il voyeurismo sessuale è un modo, per lo meno tacito, ma spesso esplicito, di sollecitare ciò che sta accadendo perché continui ad accadere»¹⁰, oltre al magistrale shooting di *Blow up* viene in mente ciò che Robert Mapplethorpe riferì del suo ruolo di testimone/fotografo, ma al contempo di attore/agente, delle sue immagini più provocatorie: «Non mi sentivo un *voyeur*. Sentivo che c'ero, ero presente nella situazione»¹¹. Così il fotografo americano spiegava come risiedesse nella

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 12.

¹¹ M. Thompson, "Mapplethorpe", in *The Advocate*, Atlanta, 24 July 1980, frase riportata in G. Celant (a cura di), *Robert Mapplethorpe. Tra antico e moderno*, Milano, Skira, 2005, p. 118.

certezza che ci fosse una macchina fotografica pronta a fotografare le azioni dei suoi modelli, amici, compagni, a fare sì che si trasformassero in complici performers, e come potessero succedere cose che non sarebbero mai potute accadere senza la magia dell'esperienza voyeuristica del fotografico. Voyeurismo ed esibizionismo, grazie allo stimolo dell'esperienza fotografica, potrebbero idealmente autoalimentarsi all'infinito. Finché un mezzo di registrazione meccanica assicurerà che ciò che succede rimarrà fissato ma, soprattutto, che verrà esteso l'eccitante gioco che coinvolge gli attori in scena. Del resto, come suggeriva Ando Gilardi, è nel voyeurismo cine-fotografico che risiede la vera «passione del vedere la sostanza del reale più nell'icona che nel soggetto vero della medesima [...] il soggetto appare l'oggetto alla fin fine posseduto in immagine più appassionatamente che in realtà»¹². Se dunque è l'azione del guardare la vera dimensione dell'eccitazione concettuale, la fotografia (che è per sua natura feticcio, reliquia, traccia, emanazione del referente)¹³ si dimostra uno strumento assai prezioso per soddisfare le esigenze del *voyeur*. Un voyeur che, dall'invenzione della fotografia in poi, abita un mondo che ha rivoluzionato i rapporti tra i corpi, i gesti, gli sguardi, le immagini, e che ha assistito allo sgretolarsi della dimensione del privato di fronte all'ingordigia delle esigenze della dimensione del pubblico. «Ogni foto è letta come apparenza privata del suo referente», annotava Barthes, per il quale «L'età della Fotografia corrisponde precisamente all'irruzione del privato nel pubblico, o piuttosto alla creazione di un nuovo valore sociale, che è la pubblicità del privato»¹⁴. E come già osservava McLuhan, crollate le mura che proteggevano l'intimità del privato si è rivelato agli occhi di tutti il caos osceno e tabù che, come Hitchcock ha insegnato, ciascuno tende a rimuovere dalla propria immagine sociale, dalla maschera pubblica. Così, per McLuhan, si può sintetizzare in un'icastica descrizione ciò che il voyeurismo dell'era tecnologica ha trasmesso come un virus nella società contemporanea: «l'immagine del mondo dell'era fotografica come un bordello senza muri»¹⁵. Ancora, come ulteriore spunto alla riflessione sul voyeurismo fotografico, Sontag scriveva: «...tuttavia l'atto di fare una fotografia ha qualcosa di predatorio. Fotografare una persona equivale a violarla - vedendola come essa non può mai vedersi,

¹² A. Gilardi, *Muybridge, il magnifico voyeur*, Milano, Mazzotta, 1980, p. 11.

¹³ R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, trad. it. di E. Grazioli, Milano, Mondadori, 1997, pp. 67-85.

¹⁴ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di E. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 40.

¹⁵ Si fa qui riferimento alla nota affermazione di Marshall McLuhan che individuava «l'immagine del mondo dell'era fotografica come un bordello senza muri» (M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. di E. Capriolo, Milano, il Saggiatore, 1967, p. 202).

avendone una conoscenza che essa non può mai avere, [...] equivale a trasformarla in un oggetto che può essere simbolicamente posseduto»¹⁶. Questa idea, che la porterà poi a sviluppare nel saggio del 2003 la sua riflessione sul voyeurismo delle immagini di guerra e di morte,¹⁷ venne da lei affrontata portando alle estreme conseguenze la metafora della fotografia come arma e strumento offensivo: «Come la macchina fotografica è una sublimazione della pistola, fotografare qualcuno è un omicidio in sordina, proprio di un'epoca triste, spaventata»¹⁸. E in un'ennesima citazione filmica, la Sontag fece uso nel saggio del '77 della trama di *L'occhio che uccide*, *Peeping Tom* (1960), pellicola in cui uno psicopatico inventava una macchina per uccidere delle donne. L'apparecchio nascondeva, in uno dei bastoni del treppiede, un pugnale e uno specchio, così che il sadismo del folle consisteva nel godere di una visione terrificante: con la scusa di fotografarle avrebbe azionato il pugnale così da poter vedere il terrore dipingersi nel loro sguardo; sarebbero morte guardandosi allo specchio.

3. Diane Arbus. Il voyeurismo alienato

Il secondo capitolo del volume del 1977 è dedicato all'America e al suo rapporto con la fotografia. Intitolato *L'America vista nello specchio scuro della fotografia*, questo parte del saggio costituisce una riflessione che, partendo da quel mito americano che è la raccolta *Leaves of Grass* del poeta Walt Whitman (1855), le permise di parlare del ruolo della fotografia nel cambiamento della sensibilità degli americani e del loro rapporto con l'ideologia utopistica ed epica della grande tradizione d'America. Punto di partenza, quasi obbligato, del suo ragionamento fu *The Family of Man*, la mitica mostra che il fotografo, e direttore del Dipartimento di Fotografia, Edward Steichen aveva organizzato al MoMA nel 1955. Coinvolgendo più di 500 fotografie, 68 nazioni e oltre 250 fotografi, un evento che ha segnato la storia della fotografia, dei suoi allestimenti e delle sue curatele, lo sforzo immane e utopistico di Steichen rappresentava per lei l'eredità dell'utopia americana e del messaggio whitmaniano: «l'ultimo sospiro dell'abbraccio erotico whitmaniano alla nazione, ma universalizzato e spogliato di ogni richiesta, lo si udì nella mostra *La famiglia*

¹⁶ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 14.

¹⁷ Susan Sontag definì un'epifania negativa il suo primo incontro con l'orrore estremo che, per lei, fu costituito dalla visione delle fotografie di Bergen-Belsen e Dachau viste quando aveva dodici anni in una libreria di Santa Monica nel luglio del 1945. Scrisse: «Niente di ciò che ho visto dopo – in fotografia o nella realtà – mi ha colpito così duramente, profondamente, istantaneamente» (*ivi*, pp. 18-19).

¹⁸ *Ibidem*.

dell'uomo, organizzata nel 1955 da Edward Steichen, coetaneo di Stieglitz e cofondatore di Photo-Secession»¹⁹. Ancora: «Steichen montò la mostra per permettere a ogni visitatore di identificarsi con molti degli individui ritratti e, potenzialmente, con il soggetto di ogni foto: erano tutti cittadini della Fotografia mondiale»²⁰. Per Susan Sontag, ciò che in fondo emergeva dall'estetica propugnata dalla mostra di Steichen era una sostanziale unità fondamentale degli esseri umani, al di là delle differenze, del colore, della lingua, della pelle, della razza. Per spiegare il limite di questa visione utopistica, la Sontag la mise in confronto con quella proposta nella mostra che il MoMa allestì sul lavoro di Diane Arbus nel 1972. Pur se dedicata questa volta a una sola fotografa, purtroppo omaggiata retrospettivamente dopo il suo tragico suicidio, la mostra del MoMA del 1972 registrò lo stesso afflusso di visitatori avuto con *The Family of Man* di Steichen. L'umanità di Arbus era però molto lontana dall'ideologia epica di Steichen e, piuttosto, dichiarava una visione del mondo ossessiva e straniante nella sua ripetitività: «le fotografie di Arbus rifiutano la politica con la stessa risolutezza, suggerendo un mondo nel quale tutti sono stranieri, disperatamente isolati, immobilizzati in identità e reazioni meccaniche e paralizzanti»²¹. Nelle sue immagini, Diane Arbus proponeva una nuova idea di voyeurismo ossimorico, continuamente in tensione tra il desiderio di entrare in un mondo di persone diverse, quei freaks che abitavano la marginalità e l'esclusione di quartieri malfamati e locali equivoci, e il bisogno di complicità che mostrava di sentire in modo quasi morboso. Le sessioni fotografiche con i suoi soggetti freaks avvenivano dopo una lunga serie di incontri così che, nonostante ancora oggi in chi guarda le sue immagini si formi sempre una sorta di repulsione o disorientamento, nei volti dei fotografati c'era sempre una specie di serena accettazione della propria condizione di *borderline*. La sua umanità fotografata non comunicava dolore o sofferenza, la loro diversità stava nell'aspetto grottesco e caricaturale, nella dichiarazione kitsch del loro orgoglioso esistere: «la mostra di 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 complessi il visitatore»²². Dopo aver deciso di lasciare, nel 1957, l'attività fotografica di moda che aveva col marito Allan,

¹⁹ Ivi, p. 28.

²⁰ Ivi, p. 29.

²¹ Ivi, pp. 29-30.

²² Ivi, p. 29.

Diane Arbus si dedicò al suo autonomo progetto fotografico, cercando i soggetti dove non ci si sarebbe aspettato che si recasse una donna della sua estrazione sociale. Per lei la fotografia era: «un segreto intorno a un segreto. Più rivela e meno lascia capire»²³. Come Lisette Model le aveva insegnato, e cioè che le fotografie dovevano turbare, andò in cerca di quel segreto proibito, nel senso dello stereotipo del ritratto fotografico, cercandolo nei campi nudisti e nei circhi di periferia, nei locali squallidi e nelle stanze degli scambisti, tra prostitute e fenomeni da baraccone, affascinata dalle caricature dei riti collettivi e dalle anomalie culturali. La fotografia era divenuta, per lei, un modo insostituibile per fare esperienza del mondo traumatico e non rassicurante che la sua educazione le aveva tenuto lontano e anestetizzato²⁴. Così, nel confronto tra l’America di Steichen e quella di Arbus, Sontag scrisse: «sia la pia edificazione dell’antologia fotografica di Steichen, sia la fredda demolizione della retrospettiva di Arbus rendono irrilevanti la politica e la storia. L’una universalizzando la condizione umana nella gioia» (si tratta dell’anelito umanista di Steichen), «l’altra atomizzandola nell’orrore»²⁵. Siamo tutti soli e dunque *freaks*, ci disse Susan Sontag ma, soprattutto, ci disse che l’America era riassumibile in una lunga teoria di personaggi disturbanti: «i soggetti delle fotografie di Arbus sono tutti membri di una stessa famiglia, abitanti di un unico villaggio. Solo che, per combinazione, questo villaggio di idioti è l’America. Anziché mostrare l’identità tra cose in sé differenti [...], si mostra che tutti avevano lo stesso aspetto»²⁶. Elemento determinante dell’apparire straniante e voyeuristicamente alienato dei soggetti di Arbus fu, infine, una particolare caratteristica del suo metodo fotografico, un aspetto comportamentale che portò Susan Sontag a scrivere che lei fotografava «lenti tracolli personali»²⁷. La scelta della lentezza fu, ovviamente, una consapevole scelta di poetica per Diane Arbus. Come era stato per la grande ritrattista ottocentesca Julia Margaret Cameron, la pratica fotografica della lentezza divenne un meccanismo di rivelazione e di relazione performativa tra fotografa e soggetti che si abbandonavano serenamente all’impassibilità vorace dell’occhio meccanico.²⁸ E proprio nella lentezza forzata e nei limiti della tecnologia delle origini, che rendeva la ritrattistica dei pionieri un’esperienza faticosa e auratica, Walter Benjamin individuò ciò

²³ D. Arbus, *Diane Arbus, Revelations*, New York (NY), Random House, 2003, p. 278.

²⁴ P. Bosworth, *Diane Arbus. Una biografia*, trad. it. di M. P. Ottieri, Milano, Serra e Riva, 1987, p. 48.

²⁵ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 29.

²⁶ *Ivi*, p. 42.

²⁷ *Ivi*, p. 32.

²⁸ F. Muzzarelli, “Il tempo lento della fotografia e l’emersione della maschera”, in *Pianob. Arti e culture visive*, vol. 1, n. 1, 2016, pp. 213-229.

che permetteva ai soggetti di crescere «insieme e dentro l'immagine», per non essere catapultati fuori di essa ma anzi «sprofondare nel suo interno»²⁹. Dell'esperienza del farsi fotografare Arbus diceva: «Mettersi in posa richiede a una persona di vedersi dal di fuori, come un oggetto. Non è più sé stessa, ma sta cercando di apparire come chi immagina di essere... È impossibile uscire dalla propria pelle ed entrare in quella di qualcun altro e la fotografia chiede proprio questo»³⁰. Così la ritrattistica della Arbus ha qualcosa della fotografia dei pionieri: i suoi freaks sono sempre immobili in attesa tranquilla dello scatto, guardano fisso in camera fiduciosi dell'esperienza che li aspetta. In questo atteggiamento quasi paradossale, di bisogno di immersione in una realtà straniata e folle, fotografata con una lentezza esasperata ma al contempo con l'emersione dello sguardo impassibile e freddo dell'apparecchio fotografico sta l'originalità del lavoro di Diane Arbus. Quel misto di attrazione e repulsione, di distanza e immedesimazione, di identificazione e alienazione che Susan Sontag colse in maniera molto vivida nelle molte pagine che le dedicò, come uno degli esempi più affascinanti e coinvolgenti della sua riflessione sul voyeurismo fotografico.³¹ Seppur non citata dalla Sontag, come termine di paragone alla pratica artistica di Diane Arbus merita forse qui ricordare il lavoro di un'eccezionale fotografa italiana, Lisetta Carmi, che negli stessi anni stava realizzando i suoi famosi ritratti dei travestiti del ghetto di Genova.³² A partire dal Capodanno del 1965 la Novia, la Gitana, la Morena, e le altre protagoniste di un mondo ancora decisamente borderline, vennero ripetutamente fotografate da Lisetta Carmi che, incontrandole insieme a Elvio Fachinelli che realizzò dei testi-interviste, le ritrasse sorridenti e serene soprattutto nelle loro case, in mezzo alla loro domesticità fatta di bambole, gattini e oggetti quotidiani.³³ Da questo rapporto di amicizia e di fotografia durato 6 anni, dopo diversi rifiuti e molte reticenze uscì nel 1972 il volume *I Travestiti*, considerato oggi una pietra miliare della storia della fotografia. L'originalità del volume risiedeva tanto nella rivoluzionaria *gender perspective* che vi si proponeva in modo potente e provocatorio (il volume andò praticamente invenduto), che

²⁹ W. Benjamin, *Breve storia della fotografia*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966, p. 64-65.

³⁰ P. Bosworth, *Diane Arbus. Una biografia*, cit., p. 160.

³¹ Per il concetto di voyeurismo alienato vedi C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Mondadori, 2021, pp. 172-178.

³² Della ormai ricca bibliografia su Lisetta Carmi si cita qui solo G. Calvenzi, *Le cinque vite di Lisetta Carmi*, Milano, Mondadori, 2013.

³³ Nel 1972 uscì il volume *I travestiti* grazie a Sergio Donnabella che fondò una casa editrice, la Essedi, appositamente per pubblicarlo. Il libro fece talmente scandalo che le librerie non lo esposero e delle 3000 copie iniziali, e per non mandarle al macero la stessa Carmi, Donnabella e Fachinelli ne salvarono alcune centinaia di copie che furono poi regalate (L. Carmi, *I travestiti*, Roma, Essedi, 1972).

per una pratica di relazione/immedesimazione con il proprio soggetto di cui, appunto, Diane Arbus stava dando esiti importanti nella New York di quegli anni (la mostra *New Documents*, curata da John Szarkowsky al MoMa, aprì nel 1967). Ciò che differisce nel lavoro delle due grandi donne fotografe è che il voyeurismo che Susan Sontag sentiva emergere dai freaks di Diane Arbus era l'esito di un sofferto e problematico esercizio di attrazione e, insieme, di inscindibile repulsione, di voyeurismo alienato, come appunto si diceva. Nei ritratti dei travestiti di Lisetta Carmi non si può individuare la stessa pulsione voyeuristica e si avverte, invece, un suo totale rispecchiamento empatico con quel mondo in cui scelse di immergersi da farla avvicinare, piuttosto, a un'altra grande artista quale l'americana Nan Goldin, anche lei eccezionale interprete di una fotografia che ribaltò i pregiudizi raccontando ambienti, comunità e rituali che ottenevano un'attenzione mai così complice, affettuosa e intima. Detto tutto questo, ho trovato non condivisibile la recensione scritta da Hakim Bishara in occasione della mostra *Diane Arbus: Constellation* aperta il 5 giugno 2025 al Park Avenue Armory di New York.³⁴ Proprio sfruttando il primo intervento sulla Arbus che Susan Sontag fece uscire sulla *New York Review of Books* nel 1973, il recensore definisce lo sguardo di Diane Arbus «freddo e classista», ma anche inutile e ridondante la sua fotografia sulla base del fatto che, essendo oggi costantemente circondati dal dolore mediatizzato, non abbiamo bisogno di uno «stile cupo e provocatorio» quale fu il suo. Questo giudizio, che nello sviluppo dell'articolo appare poi soprattutto diretto a criticare le scelte curatoriali di Matthieu Humery, non è solo scorretto metodologicamente (come ogni volta che si rilegga il passato retrospettivamente senza rispettarne il contesto originario), ma anche forzato dentro una dimensione che non tiene conto (cosa che purtroppo appare sempre più frequente) del discorso estetico, costringendolo in una monodirezionale analisi sociologica. Bishara, inoltre, estrapolando solo poche righe dal testo della Sontag, ne impoverisce e tradisce il messaggio, oltre a non considerare il fatto che nella storia della fotografia, la tradizione della cosiddetta “freddezza” è stata una delle vie più originali alla valorizzazione linguistica dell'automatismo della macchina, una sua esaltazione affettuosa in termini che proprio Diane Arbus condivise con grandi interpreti dell'estetico tecnologico quali August Sander o Walker Evans.³⁵

³⁴ [https://hyperallergic.com/1022003/massive-diane-arbus-park-avenue-armory-exhibition-does-so-little/?utm_source=ActiveCampaign&utm_medium=email&utm_content=Diane Arbus, Caravaggio, Mamdani Memes&utm_campaign=W062825](https://hyperallergic.com/1022003/massive-diane-arbus-park-avenue-armory-exhibition-does-so-little/?utm_source=ActiveCampaign&utm_medium=email&utm_content=Diane+Arbus,+Caravaggio,+Mamdani+Memes&utm_campaign=W062825), pagina consultata il 30 giugno 2025.

³⁵ C. Marra, *Fotografia e arti visive*, Roma, Carocci, 2014, pp. 79-96.

Bibliografia

- Arbus Doon, *Diane Arbus, Revelations*, New York (NY), Random House, 2003.
- Barthes Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di E. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980.
- Benjamin Walter, *Breve storia della fotografia*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 1966.
- Bosworth Patricia, *Diane Arbus. Una biografia*, trad. it. di M. P. Ottieri, Milano, Serra e Riva, 1987.
- Calvenzi Giovanna, *Le cinque vite di Lisetta Carmi*, Milano, Mondadori, 2013.
- Carmi Lisetta, *I travestiti*, Roma, Essedi, 1972.
- Celant Germano (a cura di), *Robert Mapplethorpe. Tra antico e moderno*, Milano, Skira, 2005.
- Gilardi Ando, *Muybridge, il magnifico voyeur*, Milano, Mazzotta, 1980.
- Kelly Michael, "The Sontag Effect", in id., *A Hunger for Aesthetics: Enacting the Demands of Art*, New York (NY), Columbia University Press, 2012.
- Krauss Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, trad. it. di E. Grazioli, Milano, Mondadori, 1997.
- Marra Claudio, *Fotografia e arti visive*, Roma, Carocci, 2014.
- Marra Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Mondadori, 2021.
- McLuhan Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. di E. Capriolo, Milano, il Saggiatore, 1967.
- Muzzarelli Federica, "Il tempo lento della fotografia e l'emersione della maschera", in *Pianob. Arti e culture visive*, vol. 1, n. 1, 2016, pp. 213-229.
- Rollyson Carl (ed. by), *Undersanding Susan Sontag*, Columbia (SC), University of South Carolina, 2016.
- Sontag Susan, *Davanti al dolore degli altri*, trad. it. di P. Dilonardo, Milano, Mondadori, 2003.
- Sontag Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 1977.