

Colour Photography

Between Descriptivism and Expressiveness in the Thought of Giuseppe Turrone

Martina Conti

m.martinaconti@gmail.com

This text aims to rediscover the studies of Giuseppe Turrone, an important Italian critic whose research activity, had focused particularly on photography and cinema. Active especially in the central decades of the 20th century, Turrone was the first Italian author to have pointed out the need to constitute a photographic criticism and the importance of studying photography also from an aesthetic point of view. Particularly, this text traces the main guidelines of Turrone's thought about panchromatic photography, the uses that were made of it in the decades between the 19th and 20th centuries, and, above all, focuses attention on the expressiveness and communicativeness of this medium in contemporary society.

Keywords: Photography, Giuseppe Turrone, Aesthetics of photography, Panchromatic photography.

La fotografia a colori

Tra descrittivismo ed espressività negli scritti di Giuseppe Turrone

1. Introduzione

Si sa, oggi la fotografia è considerata il più diffuso e accessibile strumento di rappresentazione del mondo. Infatti, attraverso l'immagine fotografica un fotografo può restituirci il suo personale punto di vista sul soggetto che ha immortalato.

Questa concezione del fotografico, seppur ancora oggetto di discussioni recenti, oggi è accettata dalla maggior parte di professionisti, studiosi e amatori, tanto da apparire addirittura scontata. Infatti è ormai chiaro a tutti che l'immagine fotografica altro non è che una virtualizzazione della realtà, una forma pura costituita da luci, ombre e colori ottenuti grazie al procedimento fisico e chimico proprio del processo fotografico, che viene trasposta dall'autore su una superficie bidimensionale.

Tuttavia, tale visione della fotografia non è sempre stata così ovvia, soprattutto per una buona parte degli operatori e dei committenti vissuti nel XIX secolo e nei primi decenni del Novecento, secondo cui l'osservazione di una fotografia corrispondeva alla diretta osservazione del suo referente reale¹. Secondo tale concezione, immagine retinica e immagine fotografica corrispondevano perfettamente e questa convinzione ha fatto sì che per lungo tempo il medium fotografico sia stato inteso come uno strumento volto a descrivere fedelmente la realtà, soprattutto dopo la nascita della fotografia a colori.

L'obiettivo di questo testo è cercare di comprendere quali sono le differenze che sussistono tra una visione della fotografia intesa come strumento d'impatto e

¹ Nonostante tale concezione fosse particolarmente diffusa, grazie soprattutto agli spunti offerti dalla psicoanalisi freudiana, già negli anni Trenta del XX secolo andava diffondendosi una visione differente del medium fotografico, la quale è stata ampiamente argomentata da Walter Benjamin. Infatti, parlando di "inconscio ottico", il pensatore tedesco ha proposto a più riprese una lettura differente delle immagini fotografiche, in quanto mezzi capaci di rivelare molti più elementi e informazioni di quanto avesse voluto fare l'operatore nel momento in cui ha eseguito la ripresa. Con tale argomentazione Benjamin è stato uno dei primi autori ad aver superato una concezione del medium fotografico piuttosto limitata; cfr. W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, tr. it di M. C. Coldagelli, Skira, Roma 2011, pp. 14-15.

puramente descrittivo (concezione che, come si vedrà, non è ascrivibile solo ai primi cento anni di storia del mezzo) e della sua considerazione in quanto strumento interpretativo e quindi di espressione personale.

Concentrandosi maggiormente su questo secondo aspetto, tale indagine procede attraverso i punti principali del pensiero di Giuseppe Turrone, importante critico di fotografia e di cinema vissuto nel secolo scorso, nonché uno dei primi studiosi ad essersi posto il problema delle possibilità di impiego del fotocolor, ritenendo necessario innanzitutto porre in evidenza il suo vero potenziale comunicativo. Riconoscendo la centralità di tale questione, si è dunque cercato di riproporre e di ricostruire il pensiero di Turrone, in quanto primo autore italiano ad aver preso in considerazione la possibilità di fondare una teoria estetica dedicata alla fotografia a colori, da lui considerata un presupposto fondamentale per la costituzione di una critica fotografica indipendente, universalmente accettata e in grado di stare al passo con i rapidi mutamenti che negli ultimi sessant'anni hanno interessato tanto il mondo dell'arte (per cui la fotografia ha assunto un ruolo sempre più rilevante), quanto i mezzi di comunicazione.

2. Il colore come elemento descrittivo

2.1 Il XIX secolo, una fase di sperimentazioni

Molteplici sono stati gli esperimenti per poter stampare le fotografie a colori, ma per lungo tempo, dagli anni '40 agli anni '90 dell'Ottocento, la soluzione più diffusa è stata quella di intervenire a mano direttamente sulle fotografie in bianco e nero², dagherrotipi compresi³. In questo modo molti fotografi hanno messo in campo quanto appreso durante gli studi artistici, dimostrando una raffinatissima perizia miniaturistica nel dipingere e nel ritoccare le fotografie che loro stessi producevano.

² G. Chiesa, P. Gosio, *Dagherrotipia, Ambrotipia, Ferrotipia. Positivi unici e processi antichi nel ritratto fotografico*, Gabriele Chiesa, Brescia 2013, p. 43.

³ Per poter aggiungere campiture a mano sui dagherrotipi è stato necessario stabilizzare ulteriormente la pellicola argentata che costituisce l'immagine, in quanto estremamente delicata. Questo è stato possibile grazie all'impiego di una soluzione di cloruro d'oro e di tiosolfato di sodio, impiegata come una sorta di fissativo dell'immagine, conferendole maggiore resistenza agli stress meccanici, fisici e chimici e permettendo così l'esecuzione di eventuali interventi manuali finalizzati all'aggiunta del colore; cfr. *ivi*, p. 106.

Un chiaro esempio è dato dalle fotografie scattate nello studio dei fratelli Mayer e di Pierre Louis Pierson. Quest'ultimo, oltre a lavorare come fotografo (ricordato dalla storia per essere stato il fotografo personale di Virginia Oldoini, Contessa di Castiglione), era specializzato proprio nella dipintura manuale delle immagini fotografiche, per cui utilizzava inchiostri, acquerelli, tempere a olio o pastelli, con il fine di ottenere immagini a colori più possibile realistiche⁴. In occasione dell'Esposizione Universale parigina del 1855 è stato proprio lo studio Mayer & Pierson (fondato nel 1855) a presentare al mondo un vasto corpus di fotografie colorate a mano con grande raffinatezza, scelta espositiva che ha consacrato definitivamente sia la loro attività, sia la pratica della coloritura manuale delle immagini fotografiche⁵.

Tuttavia, nonostante la ricerca accurata dei pigmenti da impiegare, la realizzazione di sfumature il più possibile realistiche e l'elevata capacità tecnica dei ritoccati, erano svariati i casi in cui il colore non corrispondeva al dato cromatico reale, fatto che ha condotto molti autori a sperimentare l'uso di nuovi materiali, di tecniche fotografiche e di processi di stampa allora inediti, al fine di ottenere una resa finale il più possibile veritiera⁶. Così l'intero corso dell'Ottocento è stato segnato dall'attività di infaticabili sperimentatori che si sono serviti delle loro conoscenze e dei risultati offerti loro dai progressi scientifici e produttivi coevi, per cercare di ottenere immagini fotografiche a colori, ossia mediante l'uso di chimiche, strumenti e materiali che, con i soli procedimenti di scatto, sviluppo e stampa avrebbero consentito loro di ottenere fotografie pancromatiche (cioè a colori). Così nel corso del XIX secolo si è assistito alla nascita di numerose tecniche fotografiche, come ad esempio la cianotipia⁷, inventata nel 1842 da John Frederick William Herschel; l'ambrotipia⁸,

⁴ Cfr. J.-C. Lemagny, A. Rouillé, *Storia della fotografia*, tr. it. di M. Bonini, Sansoni, Firenze 1988, p. 38.

⁵ Cfr. P. Apraxine, X. Demange, *La Divine Comtesse. Photographs of the Countess of Castiglione*, Yale University Press, New York 2000, p. 25.

⁶ Cfr. G. Chiesa, P. Gosio, *Dagherrotipia, Ambrotipia, Ferrotipia. Positivi unici e processi antichi nel ritratto fotografico*, cit., pp. 43-44.

⁷ La cianotipia è un procedimento di stampa fotografica positiva ai sali ferrici caratterizzata da una tipica intonazione blu, visibile nelle aree che sono state impressionate dalla luce.

⁸ L'ambrotipia è un processo fotografico a positivo diretto su lastra di vetro sensibilizzata mediante uno strato di collodio umido. L'ambrotipo è un'immagine negativa caratterizzata da toni e contrasti deboli, che viene poi sottoposta a un processo di sbiancamento chimico, grazie al quale si ottiene un'immagine dalle tonalità più chiare, ma comunque sottospesa. Per osservare bene il soggetto fotografato con questa tecnica fotografica e soprattutto per riuscire a visualizzare meglio i chiaroscuri e soprattutto le aree in ombra, viene applicato sul dorso dell'immagine, ossia della lastra di vetro negativa, un elemento che funge da sfondo, in modo da creare un maggiore contrasto con la superficie impressionata dalla luce e che

inventata nel 1849 circa da Frederick Scott Archer, ma che talvolta veniva comunque sottoposta alla coloritura manuale; la stampa con la tecnica della gomma bicromata⁹, procedimento messo a punto nel 1856 dall'inglese John Pouncy, ma diffusi solamente verso la fine dell'Ottocento.

Nonostante il raggiungimento di questi interessanti risultati, considerati tuttavia non del tutto soddisfacenti, tali sperimentazioni sono proseguite per decenni, ottenendo esiti raramente degni di nota, determinando così il primato della coloritura manuale delle fotografie sin oltre alla fine del XIX secolo.

2.2 La nascita della fotografia a colori

La fotografia a colori è nata negli anni tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, ossia nel momento in cui si sono susseguiti importanti progressi sia in ambito scientifico, sia tecnologico e soprattutto grazie ai risultati che a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento erano stati ottenuti nel campo dell'ottica, ramo della fisica che si occupa dello studio della luce e dei fenomeni elettromagnetici¹⁰. A questo periodo risale l'invenzione delle «prime emulsioni pancromatiche in grado di riprodurre i colori come scala di luminosità corrispondenti alla visione dell'occhio umano»¹¹, rivelatasi ben presto una valida alternativa al ritocco e alla coloritura manuali, sino ad allora diffusamente impiegati.

può consistere in un foglietto di carta di colore scuro, un panno di velluto bruno, oppure una laccatura in vernice nera; cfr. G. Chiesa, P. Gosio, *Dagherrotipia, Ambrotipia, Ferrotipia. Positivi unici e processi antichi nel ritratto fotografico*, cit., pp. 130-131.

⁹ La tecnica della gomma bicromata è un particolare processo di stampa che consente al fotografo di conferire all'immagine effetti visivi altrimenti difficili da ottenere. Per stampare delle fotografie alla gomma bicromata, è necessario disporre di gomma arabica (prodotto naturale estratto dalla resina dell'acacia), di bicromato di potassio e di uno o più pigmenti a scelta del fotografo. Il composto di questi tre elementi crea una miscela foto sensibile con cui viene rivestita la superficie del foglio su cui deve essere stampata l'immagine. Sul foglio così sensibilizzato viene dunque sovrapposta la lastra di vetro con il negativo della fotografia che si desidera stampare e quindi esposto a una fonte luminosa. Tale procedimento può essere impiegato più volte sullo stesso foglio, utilizzando anche pigmenti differenti nel caso in cui si volessero ottenere immagini policromatiche. Grazie alla tecnica della gomma bicromata il fotografo può ottenere quella matericità e quelle sfumature molto apprezzate dai fotografi pittorialisti attivi negli anni a cavallo tra XIX e XX secolo.

¹⁰ Cfr. G. Chiesa, P. Gosio, *Dagherrotipia, Ambrotipia, Ferrotipia. Positivi unici e processi antichi nel ritratto fotografico*, cit., p. 46.

¹¹ Ivi, p. 44.

Ai fratelli Auguste e Louis Lumière, geniali inventori francesi, nonché padri della cinematografia, si deve il deposito del brevetto per la fotografia a colori, avvenuto il 17 dicembre 1903. Il procedimento fotografico da loro inventato prende il nome di *autocromia*¹² e la sua messa a punto ha costituito un evento rivoluzionario nella storia della fotografia. È vero, negli ultimi anni del XIX secolo era già possibile eseguire immagini fotografiche a colori, le quali erano ottenute mediante un procedimento più complesso che prevedeva l'esecuzione di tre riprese distinte del medesimo soggetto, utilizzando ogni volta un filtro differente e corrispondente a ciascuno dei tre colori primari additivi (rosso, verde e blu). Una volta ottenute le tre immagini colorate, queste venivano sovrapposte, ottenendo così una stampa multistrato a colori. I Lumière hanno invece intuito che tali filtri colorati potevano essere direttamente incorporati nella lastra di vetro sensibilizzata usata per il negativo, dove lo strato di emulsione fotografica per il bianconero serviva a regolare i livelli di intensità luminosa dell'immagine fotografica¹³. Alla fase dello scatto seguiva la fase di sviluppo, non molto diversa da quella usata per le fotografie in bianco e nero e in cui si verificava un'inversione del dato cromatico che avrebbe trasformato il negativo in un positivo da osservare per trasparenza, ovvero in controluce¹⁴.

L'autocromia è stato il primo procedimento fotografico a colori ad aver conosciuto l'impiego su scala industriale e grazie alla sua maggiore praticità di utilizzo, per circa trent'anni, non ha conosciuto validi concorrenti che potessero minarne il primato. Infatti, nonostante nello stesso periodo abbiano visto la luce anche altri procedimenti a colori, tra cui il Finlay Colour (brevettato nel 1906 dall'inglese Clare L. Finlay) il Dufaycolor (brevettato dal francese Louis Dufay nel 1908) e l'Uvachrom (brevettato negli stati Uniti nel 1916 dal tedesco Arthur Traube), l'invenzione dei fratelli Lumière è caduta in disuso solamente verso la fine degli anni Trenta, solo dopo l'affermazione sul mercato delle pellicole multistrato fotosensibili in rullo, grazie a cui la fotografia a colori ha cominciato a diventare una pratica popolare. Infatti, le pellicole

¹² Cfr. *ivi*, pp. 247-248.

¹³ Più precisamente, l'intuizione dei fratelli Lumière consisteva nella stesura di uno strato levigato di granuli di fecola di patate preventivamente colorati su una lastra di vetro ricoperta da una vernice, i cui interstizi erano riempiti con polvere di carbone. In questo modo la ripresa avveniva con un singolo scatto fotografico da cui si otteneva una lastra negativa (cioè a colori invertiti); cfr. J.-C. Lemagny, A. Rouillé, *Storia della fotografia*, cit., p. 273.

¹⁴ Cfr. G. Chiesa, P. Gosio, *Dagherrotipia, Ambrotipia, Ferrotipia. Positivi unici e processi antichi nel ritratto fotografico*, cit., p. 248.

pancromatiche, commercializzate dal 1929 da Ilford e poi dal 1933 dalla statunitense Kodak (*Koda Super Sensitive*) e dalla tedesca Agfa (*Agfa Superpan*), risultavano essere più economiche ed efficaci e quindi uno strumento sia alla portata dei fotografi professionisti, che degli amatori¹⁵. Negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, grazie alla produzione di pellicole commercializzate da Kodak (*Kodachrome*) la fotografia pancromatica ha conosciuto una diffusione sempre più ampia, trovando impiego in molteplici ambiti, tra cui le riviste di reportage e il mondo della moda¹⁶.

Quanto visto sinora, ossia i molteplici tentativi effettuati nel corso di circa un secolo per ottenere fotografie a colori, è da riferire alla necessità di creare immagini che potessero aderire il più possibile al dato reale così come siamo in grado di osservarlo mediante il senso della vista: risultato raggiunto dopo decenni di costanti sperimentazioni e di altrettanti fallimenti.

In accordo con la concezione assai diffusa nell'Ottocento per cui la fotografia era l'esatta copia della realtà¹⁷, è facile intuire che l'obiettivo primario dei fotografi e dei loro committenti ritratti era quello di ottenere immagini che non solo corrispondessero fedelmente alla realtà dal punto di vista formale, ma che lo facessero anche in relazione all'aspetto cromatico, affinché la fotografia potesse assumere quella valenza descrittiva che sino al XIX secolo spettava solamente al medium pittorico e in particolare al genere del ritratto.

In sintesi, l'intento degli operatori era quello di ottenere fotografie che potessero coincidere il più possibile con le immagini retiniche, ossia con il dato sensibile che si esperisce mediante la vista, in pieno accordo con una visione strettamente referenziale, dell'immagine fotografica nei confronti della realtà¹⁸. Dunque, è chiaro che i fotografi miravano a realizzare fotografie colorate soprattutto per scopi puramente descrittivi: ciò che contava era raffigurare nel modo più fedele possibile i

¹⁵ Cfr. J.-C. Lemagny, A. Rouillé, *Storia della fotografia*, cit., p. 166.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 219-221.

¹⁷ E. Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 25-26.

¹⁸ Seppur nel XIX secolo non erano disponibili trattati di semiologia e relativi all'ontologia del medium fotografico, l'*indicalità* della fotografia (per usare le parole di Charles Sandre Pierce e poi di Rosalind Krauss) era un fatto piuttosto noto, ossia una traccia fisiognomica capace di un potere rivelatore e che per questo si pensava potesse agire come presenza manifesta, essendosi realizzata "dal nulla" mediante la luce; cfr. R. Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, tr. it. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 1996, pp. 12-22.

soggetti che venivano posti davanti all'obiettivo della macchina fotografica¹⁹, dato cromatico compreso, poiché il colore costituiva un elemento cruciale per individuare con estrema precisione i caratteri fisici propri di un soggetto (colore dei capelli, degli occhi o dell'incarnato) e quindi il soggetto stesso. Infatti, alla fotografia si attribuiva un potere raffigurativo che la pittura non era mai stata in grado di eguagliare (se escludiamo la produzione iperrealista diffusasi a partire dagli anni Sessanta del XX secolo). La fotografia aveva risolto una volta per tutte l'annoso e assillante problema di riuscire a riportare su un supporto bidimensionale e con la massima fedeltà possibile la realtà, risultato considerato ancor più riuscito nel caso della fotografia colorata (manualmente) o a colori. Infatti, considerando gli incessanti esperimenti che sono stati condotti per anni per riuscire a ottenere immagini policrome, è facile intuire che il ruolo descrittivo attribuito alla fotografia a colori ai suoi esordi era la conseguenza della convinzione, poi ampiamente discussa soprattutto nel corso del Novecento, secondo cui l'immagine fotografica è pura contingenza, l'esatto duplicato della realtà²⁰.

3. Fotografia a colori ed espressione

3.1 Giuseppe Turrone: figura chiave per la critica fotografica italiana del XX secolo

Uno dei primi teorici della fotografia in Italia ad aver prestato attenzione alla questione del colore e dei suoi utilizzi in fotografia è stato Giuseppe Turrone (1930-1990). Giuseppe Turrone è stato un pittore, studioso e critico di fotografia e cinema, noto per essere stato uno dei più noti studiosi italiani della cinematografia americana, nonché co-fondatore della rivista *Filmcritica*, dove per anni ha lavorato a fianco di Umberto Barbaro, Galvano Della Volpe e Roberto Rossellini²¹. Non ancora trentenne è entrato in contatto con diversi circoli fotografici italiani e nel 1959 ha pubblicato il volume *Nuova fotografia italiana*, in cui ha proposto una lucida analisi della

¹⁹ C. Rozzoni, *Fotografia e realtà*, in M. Mazzocut-Mis, E. Scarpellini (a cura di), *Fotografia. Temi e problemi*, Mimesis, Sesto San Giovanni 2019, pp.24-25.

²⁰ Cfr. H. Belting, *Antropologia delle immagini*, tr.it. di S. Incardona, Carocci, Roma 2011, pp. 255-259.

²¹ La rivista scientifica *Filmcritica*, fondata nel 1950, pur avendo sempre avuto un particolare occhio di riguardo per la cinematografia, si è distinta sin dai suoi esordi per aver proposto e incentivato il dibattito sulle forme di espressione visuale all'epoca emergenti o che comunque non erano state oggetto di approfondimenti da parte di critici e studiosi.

fotografia italiana del periodo della ricostruzione, commentando e presentando in un'ampia raccolta il lavoro di importanti fotografi italiani, all'epoca ancora giovanissimi, tra cui: Mario Giacomelli, Nino Migliori, Mario De Biasi, Fulvio Roiter, Paolo Monti, Giuseppe Cavalli, Alfredo Camisa e Roberto Spampinato, dimostrando una certa propensione a riconoscere e a valorizzare i nuovi talenti emergenti del contesto italiano. Autore di numerose pubblicazioni dedicate a fotografi e cineasti, ne sono un esempio le due monografie dedicate a Cecil Beaton (1982) e ad Alberto Lattuada (1977), a lui si devono le prime riflessioni sull'estetica della fotografia a colori e sulla possibilità di poter parlare di una vera e propria critica fotografica.

3.2 *L'emancipazione della fotografia a colori*

A più riprese Turrone ha notato che fino al secondo dopoguerra gli intenti della fotografia a colori erano i medesimi dei fotografi operanti all'inizio del XX secolo e che nel corso di quasi cinquant'anni, ben poco era cambiato nell'uso della macchina fotografica, la quale si serviva del colore solamente per poter descrivere in modo dettagliato e il più possibile veritiero la realtà osservata²².

Nell'introduzione al volume *Nuova fotografia italiana* (1959), Turrone ha constatato che nell'ambito fotografico dell'anteguerra non ci sono state invenzioni degne di nota, tanto che è possibile riconoscere una buona continuità tra la produzione dei primi quattro decenni del XX secolo e gli intenti descrittivi che hanno caratterizzato la fotografia a colori degli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento. Tuttavia, ha affermato anche che gli anni tra le due guerre sono stati di fondamentale importanza per la produzione fotografica, perché qui sono state poste le prime timide basi per la costituzione di una nuova grammatica della fotografia a colori, che si sarebbe sviluppata con maggiore vigore solamente in un secondo momento²³.

Proseguendo, ha inoltre notato come nel decennio successivo al secondo scontro mondiale non si siano registrate particolari innovazioni e proposte degne di nota nell'ambito della fotografia a colori, tanto da asserire che per la fase storica della

²² G. Turrone, *Nuova fotografia italiana*, Schwarz, Milano 1959, p. 19.

²³ Cfr. *ibidem*.

ricostruzione è preferibile parlare per lo più di “immagini al colore” e “colorate”, anziché di colore autonomo, espressivo e valido sul piano estetico²⁴.

In questo modo, Turrone ha mostrato come, fino alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso, la fotografia a colori, e la ricerca estetica a essa connessa, si trovassero ancora in una fase tutt'altro che matura. Certo, ci sono delle eccezioni che meritano attenzione, come ad esempio le fotografie di Gino Secchi, le composizioni geometriche e nitide di Federico Vender, o ancora, i ritratti espressivi permeati da tonalità cupe e terrose di Ermanno Scopinich²⁵. Tuttavia, a parte questi rari casi isolati in cui il colore iniziava ad essere sperimentato e subordinato alla volontà specifica dell'autore, fino ad almeno il 1955 la fotografia a colori continuava ad essere utilizzata principalmente per il suo ruolo puramente narrativo e per la sua capacità di aderire con una buona attendibilità al dato visuale. Infatti, i tempi non erano ancora maturi perché la fotografia a colori potesse essere impiegata per scopi diversi da quello meramente descrittivo e questo è stato possibile solo dopo che i fotografi, gli artisti e più in generale la società, hanno iniziato a intuirne l'enorme potenziale espressivo.

Autore in costante aggiornamento, Turrone ha seguito con grande attenzione ciò che stava accadendo negli anni del Miracolo economico e gli effetti che la società, la cultura e la produzione artistica, fotografica ed editoriale coevi stavano mano a mano subendo.

La fotografia non ha potuto di certo sottrarsi ai mutamenti in atto in quel periodo, tanto che il fotocolor, soprattutto a partire dalla metà degli anni Cinquanta del Novecento, ha conosciuto una progressiva diffusione, grazie a un impiego sempre più ampio non solo da parte degli artisti e dei fotografi (professionisti e amatoriali), ma anche da parte di ambiti che sino a quel momento non l'avevano preso davvero in considerazione, prime tra tutti editoria e pubblicità. Turrone ha così riconosciuto un impiego sempre più vasto della fotografia a colori in contesti che prima le erano quasi del tutto sconosciuti, come ad esempio la moda, la pubblicità, la grafica e tutte quelle attività di comunicazione che dal secondo dopoguerra hanno conosciuto uno sviluppo dirompente, rimasto inarrestabile almeno fino alla fine degli anni Sessanta²⁶: in pratica

²⁴ Cfr. *ibidem*.

²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 21-22.

²⁶ Cfr. G. Turrone, *Guida all'estetica della fotografia a colori*, Il Castello, Milano 1963, p. 9.

la fotografia a colori era diventata uno dei vettori principali della cultura massmediatica.

In quanto strumento economico e di facile utilizzo, e grazie alla pervasività delle immagini prodotte, a partire dalla metà del secolo scorso la fotografia è definitivamente diventata lo strumento di rappresentazione del mondo più democratico e più diffuso. Su questo fatto Giuseppe Turrone ha condotto diverse riflessioni, concentrandosi soprattutto sull'ontologia della fotografia, sulle sue possibilità di utilizzo, sulla necessità quanto mai urgente di elaborare un discorso critico ed estetico che la riguardasse direttamente. Infatti, in un'epoca in cui la fotografia a colori ha preso sempre più piede, trasformando non solo l'immaginario collettivo, ma anche i luoghi e gli oggetti della quotidianità, l'autore ha riconosciuto la necessità di fare chiarezza e di operare una distinzione tra i diversi scopi per cui nel mondo ogni giorno vengono prodotte migliaia di immagini fotografiche a colori.

Pur riconoscendo la funzione sociale e simbolica che l'umanità attribuisce al colore sin dalla notte dei tempi (fatto ben evidente nel corso della storia dell'arte, in ogni epoca storica e a qualsiasi latitudine), l'autore ha affermato che mai come nella società moderna il colore ha assunto una connotazione spettacolare volta a divertire e soprattutto ad attirare l'attenzione del pubblico²⁷.

Turrone ha infatti notato che la fotografia pancromatica, proprio perché capace di trasmettere informazioni che mancano del tutto a quella ortocromatica, è dotata di un potere descrittivo innegabile e ineguagliabile. Tuttavia, anziché riconoscere questa peculiarità come un limite, l'autore, con l'intento di riqualificare il fotocolor e di non relegarlo al solo ambito pubblicitario e della comunicazione di massa, ha notato come il suo descrittivismo si potesse sommare e non contrapporre al carattere di strumento capace di veicolare un messaggio più o meno complesso che, almeno fino agli anni '50 del secolo scorso, era stato erroneamente considerato una prerogativa esclusiva della fotografia in bianco e nero. A questo proposito Turrone ha infatti affermato che «la fotografia a colori è espressivamente valida allorché riesce a comunicarci un'impressione che vada al di là dell'impegno meramente decorativo»²⁸.

In breve, prendendo in considerazione la possibilità di impiegare il mezzo fotografico, e in particolar modo il colore, come uno strumento attraverso cui il

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 53.

²⁸ *Ivi*, pp. 53-54.

fotografo può esprimersi liberamente, l'autore ha auspicato un salto ontologico della fotografia, la quale non deve essere più intesa come riproduzione fedele della realtà, o come pura percezione, ma come vero e proprio oggetto di rappresentazione del mondo attraverso cui esprimere un peculiare punto di vista²⁹.

L'impiego del colore come elemento puramente descrittivo del dato reale, o il suo utilizzo in quanto shock visivo tipico della pubblicità e dei massmedia, non possono dunque essere gli unici aspetti e anzi, questi tipi di utilizzo devono essere rifuggiti da qualsiasi fotografo o artista che intenda utilizzare il colore fotografico per comunicare al meglio il proprio messaggio e intraprendere strade differenti ma parallele a quella già battuta dalla produzione fotografica in bianco e nero e prima ancora, dall'arte pittorica.

Pertanto, se utilizzata per scopi differenti da quelli dei massmedia e impiegata secondo un intento non semplicemente descrittivo e strettamente legato al fenomeno retinico della percezione visiva, la fotografia a colori è in grado di eguagliare l'intensità e la comunicatività tipiche della fotografia ortocromatica e di qualsiasi altro genere artistico, ma perché questo accada è necessario che il fotografo comprenda appieno il colore, la sua funzione sociale, le sue possibilità di impiego e gli effetti che questo comporta nella sfera emotiva e psicologica dell'individuo che percepisce il suo lavoro.

3.3 *L'impegno del fotografo*

Considerare la fotografia a colori in quanto immagine puramente descrittiva è un fatto estremamente riduttivo. Se il bianco e nero ha consentito e consente di filtrare la realtà attraverso uno sguardo più analitico e affine alla sfera concettuale, il colore si presenta come un'ulteriore possibilità di astrazione della realtà fotografata. Infatti, anche se si

²⁹ Riprendendo quanto esposto da Gregory Currie nel saggio *Photography, painting and perception* (1991), la percezione implica necessariamente una continuità materiale con l'oggetto realmente esistente che viene esperito, fatto che non accade quando si osserva una foto, poiché questa costituisce una trasposizione, seppur di natura tecnica e quindi inconscia, del dato reale su un supporto bidimensionale. In questo modo, non è possibile affermare che osservando una fotografia si osserva il soggetto reale, perché ciò che si ha davanti agli occhi non è altro che la sua rappresentazione, nonostante questa non sia stata meditata per lungo tempo dalla mente dell'autore, come invece accade nell'arte pittorica; cfr. G. Currie, *Fotografia, pittura e percezione* (1991), in M. Guerri, F. Parisi (a cura di), *Filosofia della fotografia*, tr. it di Parisi F., Raffaello Cortina, Milano 2013, pp. 349-359.

dovesse ricercare la massima fedeltà possibile, il colore fotografico non corrisponde mai a quello dell'immagine retinica percepita dall'occhio dinanzi alla realtà. In questo modo viene a cadere la convinzione arcaica e fortemente materialistica secondo cui l'immagine fotografica a colori è pura descrizione e verità e questo è possibile grazie all'astrazione operata dal mezzo fotografico e dal fotografo che lo utilizza. Smascherata la sua "menzogna cromatica" la fotografia a colori si presenta come uno strumento di astrazione formidabile, rappresentazione attraverso cui l'operatore può esprimere la sua visione del mondo e quindi fornire una nuova informazione ai suoi potenziali interlocutori (ossia, chi fruirà delle sue fotografie)³⁰.

Perché la fotografia a colori possa centrare in pieno questo obiettivo e diventare uno strumento di espressione a tutti gli effetti, Turrone ha proposto alcune linee guida a tutti gli operatori che intendono cimentarsi nell'uso di questo strumento. In particolare, il volume *Guida all'estetica della fotografia a colori* (1963) costituisce una sorta di vademecum in cui sono raccolti numerosi consigli e diverse osservazioni affinché un fotografo³¹ possa trovare la via espressiva che meglio gli si addice e non veda il suo lavoro "livellarsi" agli standard visivi propri della comunicazione di massa.

Il primo degli argomenti trattati è la tecnica fotografica. Per l'autore la tecnica costituisce un elemento di fondamentale importanza: è l'"ABC" della fotografia, la base da cui un fotografo deve partire per costruire il proprio lavoro. Infatti, la padronanza dell'uso della macchina fotografica e delle tecniche di stampa sono determinanti per la riuscita di una fotografia o di un corpus di immagini fotografiche ed è innanzitutto attraverso il loro utilizzo che un operatore deve dimostrare di sapersi esprimere in maniera originale. La piena conoscenza di elementi tecnici come la messa a fuoco, la sfuocatura, la creazione di contrasti più o meno evidenti, la ricerca di un colore saturo o tendente a una tinta particolare o l'utilizzo consapevole dell'apertura prolungata dell'otturatore o del diaframma, costituiscono alcuni dei

³⁰ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, tr. it. di C. Marazia, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 54-56.

³¹ Si ritiene opportuno specificare che quando Turrone (analogamente a Flusser) utilizza il nome "fotografo", non si riferisce a chiunque possieda una macchina fotografica, ma a quegli operatori che realizzano fotografie per professione o agli amatori che hanno coltivato e che coltivano con perseveranza la loro passione per la fotografia, approfondendone le questioni teoriche e cercando di mettere in pratica le conoscenze tecniche che costantemente mirano a migliorare e a fare proprie. Dunque, il "fotografo" nel pensiero dell'autore non è colui che scatta delle fotografie per creare un ricordo, in funzione di un utilizzo domestico o comunque legato alla dimensione intima e familiare.

requisiti fondamentali per riuscire a ottenere immagini uniche, determinanti per la formazione di un proprio “stile”.

Padroneggiare il mezzo fotografico non significa dunque dover realizzare necessariamente delle immagini “svizzere”, per utilizzare un termine caro a Turrone, ossia delle fotografie nitide, sature al punto giusto e perfette in ogni singola parte e ritraenti un bel soggetto. Immagini del genere sono facili da ottenere grazie a un ineccepibile uso della tecnica e trovano spazio solamente sulle riviste, nelle cartoline o nei messaggi promozionali. Per l’autore, ottenere una fotografia “bella” e capace di comunicare qualcosa di più non vuol dire eseguire una foto tecnicamente impeccabile, in quanto questa non sarebbe in grado di fornire ulteriori informazioni rispetto al dato visivo riportato. Infatti, nel pensiero dell’autore, una fotografia del genere sarebbe ancora una volta sottoposta agli schemi per lo più apprezzati dalla massa, la quale giudica in modo materialistico e con poco giudizio, considerando più appetibile una fotografia solo perché eseguita correttamente, e perché il soggetto da questa immortalato è considerato oggettivamente “bello” nella realtà³².

Per ovviare a questo problema ed evitare così il rischio di cadere nella massima impersonalità e nella banalità, Turrone ricorda la necessità di conoscere approfonditamente la tecnica fotografica, affinché questa possa essere piegata al lavoro di ricerca personale del fotografo e quindi adattata al messaggio che egli intende esprimere, poiché nel fotocolor, «più che nel bianco e nero, conta l’emozione dell’autore davanti alla realtà coloristica»³³. Così facendo, l’errore fotografico (una sfuocatura, una composizione mal riuscita, una distorsione del colore, ...), volontario o meno che sia, può essere accettato e addirittura elevato a connotato in grado di rendere unico il lavoro di un fotografo sperimentatore.

Nonostante questa osservazione, Turrone ha proseguito affermando che il saper padroneggiare la macchina fotografica non è sufficiente. L’autore ritiene, infatti, che per produrre delle immagini originali e cariche di significato è necessario arricchire costantemente il proprio bagaglio conoscitivo, in quanto unica via con cui il fotografo può giungere a un maggiore grado di consapevolezza. Per sapersi esprimere in modo appropriato e per riuscire a sperimentare le possibilità offerte dal linguaggio fotografico cercando, perché no, di innovarlo, il fotografo non deve affidarsi

³² Cfr. *ivi*, pp. 45-47.

³³ Cfr. *ivi*, p. 55.

solamente alle sue competenze tecniche, al suo talento e al suo istinto (presupposti che restano comunque fondamentali), ma deve educarsi all'immagine e all'uso del colore facendo continuamente riferimento all'opera dei grandi artisti del passato e del presente³⁴.

L'approfondimento della propria cultura figurativa facendo riferimento alla storia dell'arte, è considerato da Turrone la sola via per poter ampliare costantemente le proprie conoscenze iconografiche e affinare la propria sensibilità per quanto riguarda decisioni di carattere tecnico e formale quali, per esempio, la selezione del soggetto, la composizione, la scelta dell'inquadratura, la selezione della gamma cromatica, o l'illuminazione. Queste capacità, pur essendo innate in alcuni fotografi, richiedono continuo sviluppo e aggiornamento, i quali sarebbero impossibili senza la sicura conoscenza di ciò che è stato creato precedentemente. Tale osservazione è valida anche per la produzione fotografica pregressa, dalle origini ai nostri giorni, poiché da questa è possibile trarre importanti modelli da seguire o esempi da evitare.

Lo stretto legame tra fotografia e pittura è riconosciuto dall'autore anche nel volume *Guida alla critica fotografica* (3° edizione, 1980), quando afferma che per acquisire una solida conoscenza dell'operato dei grandi fotografi del passato è necessario conoscere anche gli esiti della pittura a questi coeva³⁵.

È dunque evidente che con questo secondo consiglio l'autore ha espresso la sua ferma convinzione circa lo stretto rapporto che intercorre tra fotografia e pittura, da lui intesi come due linguaggi in grado di porsi in un dialogo serratissimo e capaci di influenzarsi vicendevolmente.

I punti appena visti, ossia l'importanza di saper padroneggiare la tecnica, la conoscenza delle opere d'arte e delle fotografie del passato e coeve, nonché la consapevolezza dello stretto rapporto che intercorre tra fotografia e pittura, tuttavia, non sono ancora sufficienti per riuscire a comprendere il potenziale espressivo proprio della fotografia a colori. Infatti, Turrone ha ritenuto necessario prestare attenzione anche alla funzione sociale che può svolgere la fotografia e quindi al suo valore comunicativo. Un fotografo, qualora volesse agire con lo stesso impegno di un artista, non deve mai dimenticarsi di prendere in considerazione il contesto sociale, culturale ed economico in cui vive ogni giorno, in quanto cornice di riferimento della sua

³⁴ Cfr. *ibidem*.

³⁵ G. Turrone, *Guida alla critica fotografica*, Il Castello, Milano 1980, p. 22.

vicenda personale, nonché sfondo irrinunciabile in cui avviene la sua esperienza quotidiana del mondo e della porzione di questo che si intende rappresentare.

Obiettivo dell'autore è quello di porre la fotografia in contatto con l'arte, la società e la vita: in una sola termine, con una solida cultura. Solamente se il fotografo dimostra di avere una visione più ampia e lungimirante della sua attività e del rapporto che intercorre tra questa e la realtà, riuscirà a realizzare immagini attraverso cui poter esprimere tutto se stesso, comunicando un messaggio visivo che dalla dimensione puramente personale e soggettiva può aspirare alla massima divulgazione, grazie alla pervasività e alla riproducibilità tipiche delle immagini fotografiche.

A tal proposito può essere interessante prendere in esame il pensiero di Walter Benjamin che, trattando dell'alto grado di tecnicità proprio della fotografia e della cinematografia, già negli anni '30 del secolo scorso ha rimarcato il carattere altamente comunicativo di questi due specifici media. Il pensatore tedesco sia in *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), che nel celeberrimo saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), presentando il noto tema dell'inconscio ottico, ha infatti evidenziato come, attraverso l'obiettivo e una visione discontinua ma molto più nitida, la fotografia e il cinema consentano all'operatore di ottenere una libertà di movimento e di inquadratura, nonché una visione del mondo del tutto inedite, ma affini alle necessità culturali, iconografiche ed esplicative della società contemporanea e industriale³⁶.

Oltre al pensiero di Benjamin, si può prendere in considerazione anche la definizione di fotografia proposta da Vilém Flusser in *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983), da lui definita come il risultato della decifrazione del mondo operata dal fotografo mediante la tecnologia propria della macchina fotografica, ponendone in risalto la vocazione comunicativa³⁷. Per Flusser infatti, la fotografia, è

³⁶ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, 1998, pp. 29-31.

³⁷ Flusser, pur proponendo una visione del fotografico secondo cui tutte le possibilità raffigurative e rappresentative della macchina fotografica (categorie) sono già insite nel suo programma (teoria peraltro molto simile a quella dell'*Inconscio tecnologico* avanzata da Franco Vaccari nel 1979), non sposta la figura del fotografo come autore, in quanto a lui spettano le decisioni tecniche, formali e stilistiche che determineranno una fotografia. In questo modo l'immagine fotografica viene considerata dal pensatore ceco come specchio della visione del mondo propria del suo autore, ossia come concetto o pensiero soggettivo che, grazie alla riproducibilità potenzialmente infinita propria del medium fotografico, aspira all'oggettività, alla massima condivisione affinché venga comunicato al maggior numero di destinatari possibile; cfr. V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., pp. 43-45.

uno strumento nato con la vocazione di informare e perché questo avvenga, il fotografo è tenuto a cercare e fotografare immagini sempre nuove. Ciò non significa che è necessario che il fotografo si cimenti a scovare soggetti mai visti prima: ciò che conta è proporre una visione propria del mondo, anche dell'oggetto più banale, purché il suo lavoro proponga un messaggio o un punto di vista inedito³⁸. È quindi facile notare come la necessità informativa della fotografia proposta da Flusser, nonostante quest'ultimo sia partito da presupposti teorici molto diversi, trovi numerosi punti di incontro con le teorie di Giuseppe Turrone, il quale auspica il mantenimento di un rapporto costante con la vita e con il mondo.

Nel pensiero di Turrone un fotografo, per essere definito a tutti gli effetti "autore" e per riuscire a parlare attraverso la fotografia a colori, deve avere la capacità e l'umiltà di porsi costantemente in discussione, cercando sempre il confronto con l'altro. Tale dialettica ha luogo solamente nel confronto con la realtà, la quale dovrebbe essere sempre cercata e interpretata, poiché nel momento in cui un operatore le si sottraesse opererebbe come un automa, ossia in modo freddo, impersonale e del tutto inespressivo³⁹.

Il fotografo sarebbe dunque tenuto a mettersi sempre in dubbio e a interrogarsi sulla genuinità del suo operato, sui suoi limiti e su in cosa, invece, riesce meglio: deve essere critico con se stesso per verificare se i suoi lavori corrispondono al messaggio che intende esprimere e se questo aderisce al soggetto da lui fotografato. Infatti, per Turrone l'elemento fondamentale che la fotografia a colori richiede per poter giungere a un superiore livello comunicativo è la costante partecipazione dell'autore alla situazione e/o al soggetto che intende fotografare, poiché senza alcun impegno e senza alcuna volontà di interpretazione si otterrebbe solamente una fotografia da dépliant, ossia un'immagine utilizzabile per scopi promozionali e niente più.

In sintesi, affinché una fotografia possa discostarsi dall'impersonalità tipica delle immagini che l'industria della comunicazione e la società massmediatica propinano a ritmi vertiginosi ogni giorno, non basta produrre un'immagine tecnicamente impeccabile, ma al contrario è necessario che il fotografo vi imprima qualcosa che la renda unica.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 78.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 59.

Per raggiungere tale scopo Turrone pone in primo piano il ruolo attivo svolto dall'interiorità dell'autore, il quale si presuppone si sia messo in gioco indagando il soggetto da lui fotografato e sperimentando le modalità rappresentative più efficaci: esperienza possibile solo se si fa continuamente riferimento al proprio vissuto e alle proprie conoscenze visuali e non. L'operatore deve dunque sapersi confrontare con l'opera altrui, con linguaggi artistici e fotografici differenti e con il proprio vissuto, affinché possa costantemente migliorarsi, trovare la giusta fonte di ispirazione e individuare l'espedito espressivo più idoneo a raccontare i propri soggetti:

Il fotografo, se vuole dare risultati degni di nota, deve accettare questa regola, deve cercare di guardare serenamente in se stesso e serenamente considerare la fatica degli altri, le loro idee, i loro risultati. È l'unico modo per capire la vita [...] e ridurre al meschino ridicolo il paradosso, il grottesco di chi, a parole [...] ama incondizionatamente la vita, laddove nel rappresentarla fotograficamente esprime un continuo, sordo astio, una vuota aridità di idee, una mancanza insomma di umanità e di calore⁴⁰.

3.4 Lo stile fotografico

Stando a quanto appena visto e prendendo in considerazione i suggerimenti proposti dall'autore, risulta evidente il grande peso che svolgono la cultura personale e l'esperienza del mondo propria del fotografo, in quanto presupposti essenziali per la buona riuscita del suo lavoro. Il colore necessita infatti di una libera interpretazione, ossia della scelta condotta dall'operatore in piena autonomia, senza dover sottostare ai vincoli proposti da un qualsivoglia committente. Solo se opera con la massima libertà, il fotografo può dare adito alla propria intuizione, ossia l'elaborazione della forma rappresentativa più adatta a lui e al suo lavoro, la soluzione migliore attraverso cui comunicare al meglio il proprio messaggio.

Nel concetto dell'"intuizione", considerata da Turrone come il punto culminante della fase creativa, tecnica e decisionale di un fotografo, convergono gli aspetti trattati nel paragrafo precedente, i quali, in modo consapevole o del tutto inconscio, contribuiscono alla nascita di una fotografia a colori, intesa come libera espressione e

⁴⁰ G. Turrone, *Guida all'estetica della fotografia a colori*, cit., p. 148.

rappresentazione individuale di un dato soggetto. Mettendo in pratica le proprie conoscenze tecniche, la teoria imparata nel tempo e quanto acquisito empiricamente nel corso della sua vita, il fotografo può inserire tutti questi aspetti in un processo dialettico che ha per sintesi l'elaborazione di uno stile del tutto personale, attraverso cui rivelare la sua individualità⁴¹.

Diversamente da quanto esposto da Susan Sontag in *On Photography* (1973), dove l'autrice statunitense ha esplicitamente affermato che in fotografia, diversamente che in pittura, non è possibile parlare di stile, Turrone ne ammette l'esistenza e ne rivaluta l'importanza, tanto da garantire a questo argomento un ruolo preminente all'interno della sua opera.

Susan Sontag, presupponendo una distinzione netta e incolmabile tra pittura e fotografia, ha affermato che la prima è volta a formare qualcosa di nuovo attraverso il gesto libero del pittore, mentre la seconda rivela e mostra un soggetto necessariamente esistente con cui il mezzo fotografico stabilisce una relazione materiale. Per Sontag la referenzialità della fotografia (da lei considerata un connotato esclusivo di questo mezzo) è un ostacolo insormontabile, che nega ogni possibilità di poter parlare di stile davanti all'immagine fotografica, tanto da affermare che qualsiasi questione riguardante questo argomento dovrebbe assumere una posizione secondaria, in quanto lo scopo primario del medium fotografico, e quindi del fotografo, è quello di conoscere il mondo, a causa dell'impossibilità della macchina di trascendere il suo soggetto⁴². A tal proposito l'autrice ha affermato che: «le qualità formali dello stile in fotografia hanno al massimo un'importanza secondaria, mentre ha sempre importanza primaria il soggetto. Il presupposto che sta alla base di tutti gli usi della fotografia comporta la nostra impossibilità di reagire [...] finché non sappiamo di quale pezzo di mondo si tratti»⁴³, dichiarando il primato assoluto del soggetto (o meglio del referente fotografico) rappresentato, poiché la fotografia «è uno strumento per conoscere [le] cose»⁴⁴.

A differenza di Sontag, considerando lo *stile* come elemento proprio del fotografo, il quale deve farne il punto di arrivo della sua attività, Turrone ha proposto delle

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 144.

⁴² Cfr. S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, tr. it di E. Capriolo, Einaudi, Torino 2004, pp. 81-83.

⁴³ *Ivi*, p. 81.

⁴⁴ *Ibidem*.

conclusioni di altro tipo, a cui anche l'estetologo Mario Costa è giunto in anni recenti. Entrambi gli autori ritengono errata l'idea di partenza di considerare lo stile fotografico alla stregua di quello pittorico, fatto che ovviamente non è possibile a causa delle modalità di produzione e dei tempi estremamente differenti che connotano e differenziano questi due media. Nella produzione fotografica, non si può di certo cercare «quella imm modificabile e specifica qualità spirituale che ogni *soggetto* [cioè l'autore] imprime nei suoi prodotti, ma quel particolare modo di formare, mutevole e discontinuo, che consiste nell'attivare e disvelare un aspetto della tecnologia rivestendolo di una intuizione visiva»⁴⁵.

L'intuizione, ossia la più piena comprensione del soggetto da rappresentare e del modo in cui questo deve essere comunicato da parte del fotografo, è quindi l'elemento chiave che consente di poter parlare di stile in relazione alla produzione fotografica. In una tale prospettiva, il pensiero di Susan Sontag circa l'impossibilità di poter parlare dello stile fotografico viene a cadere, proprio perché a monte ha rifiutato le possibilità interpretative della fotografia, in favore della sua funzione descrittiva e documentaria, e ha ritenuto l'espressione un primato esclusivo della pittura. Per Turrone è invece possibile parlare di stile, pur tenendo conto che la qualità e il senso del lavoro del fotografo e quindi le modalità con cui egli ha scelto di rappresentare il dato reale, sono indissolubilmente correlate alla natura tecnologica del mezzo⁴⁶. La tecnologia della macchina fotografica non è da interpretare come un fattore limitante per l'attività del fotografo, ma al contrario deve essere intesa come invito a scoprire l'artisticità e gli usi inediti che questo strumento offre.

I due autori italiani affermano implicitamente che con la fotografia è mutata la strumentazione a disposizione dell'artista, il quale, tuttavia, può e deve proseguire in modo innovativo la storia di quel flusso continuo, espressivo e rappresentativo che è l'arte. Differentemente da Sontag, Turrone e poi Costa sono quindi giunti alla conclusione che il fotografo, indagando le possibilità offerte dalla macchina fotografica, può proporre allo sguardo del fruitore il suo modo di visualizzare, ricordare e interpretare un dato soggetto, il quale viene passato attraverso il filtro delle impressioni sensibili e delle immagini mnemoniche che gli sono proprie. Infatti, lo scopo unico dello stile personale del fotografo è quello di saper comunicare in modo

⁴⁵ M. Costa, *Della fotografia senza soggetto*, Costa&Nolan, Milano 2008, p. 49.

⁴⁶ Cfr. *ivi*, p.48.

inedito quanto è stato fotografato. Ponendo l'accento su questo aspetto, i due autori italiani (ma soprattutto Costa) si concentrano sul *come* il dato reale è presentato dalla fotografia e non sul *che cosa* questa rappresenta⁴⁷. In questo modo si considera valido l'inserimento dell'aspetto temporale e mnemonico solo se riferito alla persona dell'operatore, il quale mette in campo questi aspetti per poter dare forma alla propria intuizione: la fotografia, a differenza di quanto proposto da Sontag e poi da Roland Barthes in *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980), non è intesa come un ricordo riferito a un istante passato che è stato trasposto in immagine. Al contrario, la fotografia dovrebbe puntare sulle qualità dell'immagine e meno sull'aspetto affettivo e sui significati propri del referente reale, per configurarsi come un ricordo di forme mai fini a se stesse, le quali sono liberamente giustapposte dal fotografo secondo lo studio accurato dell'inquadratura, della composizione, dei colori e dei chiaroscuri affinché possano catalizzare un'opinione o diffondere un pensiero⁴⁸.

Tralasciando considerazioni eccessivamente idealistiche e talvolta aggrappate oltremisura alla dimensione temporale del ricordo e dell'*è stato*, Turrone ha proposto una considerazione del fotocoloro molto più pragmatica e rivolta a esternare l'individualità del fotografo, anziché far rimuginare il fruitore sul ruolo epifanico e rivelatore dell'immagine fotografica. Infatti, il colore fotografico deve presentarsi all'osservatore senza nascondere la sua natura di astrazione della realtà (dato che non potrà mai corrispondere perfettamente al dato cromatico percepito dal senso della vista), dimostrando al contempo che non per questo deve essere necessariamente connesso a un principio astratto⁴⁹, in quanto deriva da una sensazione stimolata dall'osservazione del dato reale, che viene poi filtrato dalla sensibilità e dalla mente del fotografo e infine, trasposto, o meglio virtualizzato in un oggetto materiale, cioè la fotografia.

Secondo l'autore, l'obiettivo della fotografia a colori è innanzitutto quello di comunicare la visione del mondo personale e di favorire il confronto con il fruitore, il quale è chiamato a comprendere in quale modo il fotografo ha impiegato il colore e perché l'ha piegato all'uso di precisi espedienti tecnici e formali per rappresentare il suo soggetto.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 49.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, pp. 49-51.

⁴⁹ G. Turrone, *Guida alla critica fotografica*, cit., p. 166.

3.5 Conclusioni: verso un'estetica della fotografia contemporanea

Avendo trattato argomenti come l'intuizione e la relazione che il soggetto-fotografo instaura necessariamente con l'oggetto fotografato, si può affermare che Turrone abbia ammesso la possibilità, seppur non l'abbia mai dichiarato esplicitamente, di poter parlare di esperienza estetica⁵⁰. Questa deve essere intesa come quel processo fondamentale attraverso cui l'operatore, partendo dalla percezione del dato reale, analizza quanto ha esperito per poi procedere alla creazione di una fotografia, immagine meccanica altamente espressiva, chiara, tangibile e capace di un enorme potenziale comunicativo, poiché può rivolgersi a un'estesissima rete di destinatari (e quindi all'universalità), grazie alla versatilità e alla riproducibilità potenzialmente illimitata che sono proprie di questo mezzo.

La fotografia viene così presentata come oggetto estetico, in quanto attraverso questa il fotografo filtra la realtà e la restituisce secondo la sua visione personale, attraverso un insieme di forme e colori trasposti arbitrariamente su un supporto bidimensionale. Permeato da tale convinzione, il pensiero di Giuseppe Turrone è quello di un pioniere che, in anticipo rispetto a molti connazionali, ha visto nella fotografia non solo una forma d'arte a tutti gli effetti (fatto già noto negli anni '50 del secolo scorso, grazie soprattutto agli innumerevoli esempi forniti precedentemente dalle Avanguardie storiche), ma un imprescindibile mezzo comunicativo, testimonianza tangibile e atemporale del sentire proprio di ciascun autore o artista⁵¹, ancor prima che l'arte avesse cominciato a servirsene per rendere fruibili e visualizzabili nel tempo le nuove forme espressive che a partire dalla fine degli anni Sessanta avrebbe adottato con decisione sempre maggiore, come ad esempio: *Happening*, *Performance* e *Body Art*. Infatti, un decennio prima che la fotografia venisse adottata per testimoniare queste esperienze artistiche effimere, l'autore ha

⁵⁰ Seppur l'autore abbia dichiaratamente preso le distanze dal termine *estetico*, da lui considerato retaggio dell'idealismo e del perbenismo tipici del pensiero borghese, è stato ritenuto necessario richiamarlo a fronte delle riflessioni condotte dall'autore stesso, nella cui teoria fotografica è chiaramente ravvisabile una forte connessione con le dinamiche esperienziali e psicologiche e con l'aspirazione all'universalità del messaggio espresso dal fotografo (qui veicolato dall'immagine fotografica) tipici dell'Estetica.

⁵¹ In quanto testimonianza la fotografia preserva la suo valore indicale dato dalla relazione materiale che intrattiene necessariamente col suo referente, ma al contempo certifica "dal di dentro" il fatto che sia avvenuta una determinata esperienza artistica e lo fa con un alto grado di partecipazione, immortalando e quindi dilatando nel tempo l'azione o il momento da cui questa è ha avuto origine; cfr C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano 2012, p. 29.

individuato con estrema chiarezza i punti principali secondo cui si sarebbe dovuta intendere la fotografia a colori (ma anche quella in bianco e nero) affinché potesse essere liberata dai vincoli del descrittivismo e dell'impersonalità e perché potesse distinguersi dagli altri media impiegati dalla comunicazione mass mediatica.

Turroni ha così gettato le basi perché la fotografia non fosse più considerata solamente come un oggetto di rapido consumo, riscoprendone un utilizzo ben diverso e che di lì a poco avrebbe trovato sempre più piede nel mondo dell'arte. Pur sfruttando il carattere fortemente pervasivo della fotografia, si è infatti ritenuto possibile inserirla in un processo informativo differente, che rifiuta l'univocità propria della pubblicità e che, al contrario, coinvolgendo soggetto, autore e fruitore, dà origine a un messaggio plurivoco capace di favorire una lettura più attenta e consapevole dell'immagine e della realtà rappresentata.

In sintesi, Turroni ha sentito la necessità di stimolare la fotografia a emanciparsi dall'inespressività e dall'aridità contenutistica tipica della comunicazione massmediatica e delle immagini nate per creare sensazionalismo, riuscendo tuttavia a evitare di associarla a idealismi o intricati discorsi di natura puramente teorica. Questo è stato possibile non rifiutando la natura referenziale propria di questo medium, ma ridimensionandola e attribuendole il giusto posto all'interno di un iter creativo molto più complesso e che non si esaurisce con la semplice diffusione dell'immagine fotografica. La fotografia è infatti riconosciuta dall'autore come testimonianza di un dato reale esperito dal fotografo e al contempo, del suo stato intellettuale e interiore derivato da tale esperienza, i quali sono stati sintetizzati e rielaborati in una forma pura da diffondere e attraverso cui avviare un dibattito con il più vasto numero possibile di interlocutori.

Dunque, a differenza dei mass media, che veicolano un unico messaggio, mirato e inequivocabile, e diversamente dalla considerazione ottocentesca della fotografia, secondo cui l'immagine ottenuta aderiva perfettamente alla realtà, nel pensiero di Turroni si propone una concezione della fotografia a colori come oggetto in grado di esprimere un differente tipo di verità, ossia non l'unica possibile, ma una delle tante che possono potenzialmente esistere, qui oggettivata grazie all'attività e alle scelte (anche inconse) messe in campo liberamente dal fotografo. In sintesi, una fotografia è autentica perché nata dalle più vere intenzioni del suo autore, il quale non cela, ma

anzi mette a nudo la sua personale interpretazione di quanto esperisce nella realtà. L'immagine fotografica prodotta non deve perciò corrispondere necessariamente alla visione retinica acquisita attraverso il senso della vista, ma piuttosto deve dare forma tangibile al sentimento del mondo, o meglio del soggetto, che è proprio del fotografo.

Si vorrebbe sottolineare, infine, come la ripresa degli studi condotti da uno studioso come Giuseppe Turrone potrebbe costituire un fatto importante all'interno del contesto italiano e non solo per differenti motivazioni tra loro connesse. Infatti, oltre alla necessità di recuperare la memoria di un critico di spicco e attivo soprattutto nei decenni successivi alla seconda guerra mondiale e il cui contributo, oggi, risulta essere piuttosto trascurato, la ripresa delle ricerche di Turrone può rivelarsi fondamentale per poter approfondire ulteriormente il dibattito italiano sulla fotografia e quindi il rapporto dialettico che sussiste tra punti di vista autorevoli e tra loro differenti. Riportando all'attenzione l'opera di Turrone si potrebbero inoltre riscoprire spunti di ricerca che, dopo la morte dell'autore, hanno trovato scarso seguito o hanno proceduto senza che si tenesse conto della presenza di validi punti di riferimento nazionali.

Il recupero dei suoi studi potrebbe stimolare anche la ripresa di una ricerca più organica affine alla costituzione di un discorso critico che trovi fondamento in nozioni tratte dalla storiografia artistica e cinematografica, ma che al contempo tenga in considerazione l'aspetto tecnologico tipico del procedimento fotografico, in quanto elemento stimolante (e mai invalidante) della creatività dell'operatore. Infine, tale recupero si rivelerebbe funzionale all'approfondimento del dibattito estetico relativo alla fotografia in Italia, di cui Turrone, come si è visto, è stato uno dei primi a evidenziarne l'importanza.