

The Matter of Color Beyond Photographic Genres.

Cross-cutting Topics and Languages For Contemporary Photography

Pio Tarantini
piotarantini@libero.it

The issue of color in photography constitutes one of those issues that have characterized and enlivened, especially since the post-war period, the debate around a fundamental aspect of the language of photography. I have limited myself to just hinting at the more dated aspects of this discussion (e.g., whether color photography is to be considered authentic photography in a vision that identifies its chromatic language with pure black and white) while trying to outline a reflection that is more attentive to current issues. In particular – the subtitle of this essay pinpoints this aspect – I have inserted the topic of color in the phase of transformation that photography is undergoing. Specifically, photography is considered and practiced not only in a documentary and mimetic function, but also as a multifaceted tool strongly linked to the experiences of the other visual arts. From this perspective, I have added my personal experience as a photographer to some historicized practices, of which I give a few examples.

Keywords: Color Photography, Black and White Photography, Contemporary Photography, Photographic Genres.

La questione del colore oltre i generi fotografici.

Temi e linguaggi trasversali per una fotografia contemporanea.

Pio Tarantini
piotarantini@libero.it

Premessa sulla questione del colore

Direttamente connessa alla luce è la questione del colore che in fotografia è arrivata relativamente tardi: se pure sin dai primi decenni dalla scoperta del sistema fotografico non sono mai mancati esperimenti, con risultati anche apprezzabili, per cercare di impressionare e fissare immagini a colori, è soltanto con la tecnologia degli ultimi decenni che si è arrivati all'uso del colore in fotografia come fenomeno diffuso. Si può affermare che fino agli anni Cinquanta, e in Italia anche fino agli anni Sessanta, la storia della fotografia è stata una storia in bianco e nero. La luce, e quindi i colori così come li percepisce la nostra retina, viene tradotta, attraverso il procedimento fisico-chimico della fotografia tradizionale in bianco e nero, in una vasta gamma di grigi, in una serie di tonalità dunque monocromatiche.

Se volessimo mantenere i paragoni con le solite altre forme espressive saremmo tentati di dire che la fotografia in bianco e nero assomiglia di più al disegno o all'incisione e la fotografia a colori alla pittura. Ma le cose non stanno propriamente così: la critica della storia dell'arte ha dimostrato che i concetti di linearità, chiaroscuro e colore non sono facilmente identificabili in base a parametri grossolani – rappresentazione disegnata o colorata – ma rispondono ad altre più complesse esigenze e modi espressivi. Può accadere perciò che anche un disegno, dunque una rappresentazione bidimensionale priva di colori, sia ricca di colore, trasformi cioè il linearismo in chiaroscuro, in sfumato, in ombreggiatura che suggeriscono il colore molto più di quanto non facciano

a volte certi dipinti in cui il colore è solo una patina colorata che riempie campi ben delineati¹.

Così anche in fotografia l'uso del bianco e nero o del colore deve rispondere a precise esigenze espressive e non essere mai gratuito: precisato che il primo secolo di vita della fotografia è stato scritto sostanzialmente in bianco e nero e quindi con questa, per adesso, più lunga parte di storia ci si deve confrontare, oggi che abbiamo la possibilità di utilizzare indifferentemente e a parità qualitativa l'uno o l'altro mezzo, si deve anche sgombrare il campo da alcuni banali pregiudizi. Il primo di questi vuole che la fotografia a colori sia più realistica di quella in bianco e nero in quanto quest'ultima tende a trasfigurare, ad astrarre, mentre la prima riproduce più fedelmente la realtà così come la percepiscono i nostri occhi. Invece, anche la riproduzione fotografica a colori fornisce sempre un'immagine i cui colori sono alterati da una serie di variabili – la luce e la sua temperatura cromatica, la pellicola o il sensore, l'esposizione – e inoltre c'è da aggiungere che una fotografia a colori, anche se eseguita il più correttamente possibile da un punto di vista tecnico (ma esiste una modalità che si possa considerare corretta?) risponde sempre alle esigenze, alla sensibilità e alla cultura del fotografo in merito al colore.

Si tratta dunque di una questione complessa alla quale si può rispondere solo in modo complesso: parafrasando una celebre frase di Man Ray – «Dipingo ciò che non posso fotografare e fotografo ciò che non posso dipingere»² – potremmo azzardare che si dovrebbe fotografare in bianco e nero ciò che non si può fotografare a colori e si dovrebbe fotografare a colori ciò che non si può fotografare in bianco e nero. Stabilire i termini di questa scelta è compito del fotografo, che dovrebbe escludere i luoghi comuni sul maggiore o minore realismo dell'una o dell'altra forma d'espressione.

¹ Il dibattito attorno a questi temi è stato, nel corso del tempo, ampio e articolato. Limitandomi a citare alcuni autori e testi su questa questione ricordo il famoso volume di Heinrich Wölfflin *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, tr. it. di R. Paoli, Longanesi, Milano 1984, pubblicato per la prima volta in Germania nel 1915 con il titolo *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Spostando lo sguardo sui testi più specificamente fotografici ricordo: J.C. Lemagny, A. Rouillé e AA.VV., *Storia della fotografia*, Sansoni, Firenze 1988; C. Cesare (a cura di), *Lo sguardo critico. Cultura e fotografia in Italia 1943-1968*, Agorà, Torino 2003; C. Marra (a cura di), *Pensare la fotografia, Teorie dominanti dagli anni '60*, Zanichelli, Bologna 1992; C. Marra, *Forse in una fotografia, Teorie e poetiche fino al digitale*, CLUEB, Bologna 2002; R. Valtorta (a cura di), *È contemporanea la fotografia?*, Museo di Fotografia Contemporanea, Lupetti, Milano 2004.

² Questa espressione/aforisma di Man Ray è talmente nota e diffusa che è riportata in quasi tutte le numerose monografie a lui dedicate.

A sostegno di questa tesi, citiamo i reportage in bianco e nero di stampo neorealistico degli anni Cinquanta che appaiono molto più aderenti alla realtà visibile di altri successivi reportage a colori in cui la realtà viene piegata o a mere esigenze editoriali, con colori quindi accentuatamente vistosi, o alle esigenze iperrealiste o di una lettura ironica del mondo.

Nell'introduzione al suo famoso libro *Images à la sauvette* del 1952, Henri Cartier-Bresson scriveva: «È difficile sapere quali saranno gli sviluppi della fotografia a colori nel reportage, ma sicuramente richiederà una maniera diversa di pensare, un approccio con la realtà diverso da quello in bianco e nero»³.

Allo stesso modo un altro grande fotografo – impegnato più sul fronte del paesaggio che non del reportage sociale – come Edward Weston qualche anno prima, nel 1947, scriveva: «Tante fotografie – come anche tanti dipinti – non sono altro che bianchi e neri colorati. Il pregiudizio che tanti fotografi nutrono contro la fotografia a colori deriva dal fatto che non pensano *al colore come forma*»⁴.

La scelta tra le due possibilità si pone dunque come una scelta concettuale che deve coniugare le esigenze del contenuto con quelle formali: oggi la fotografia a colori, spinta anche dalla feroce concorrenza televisiva, ha preso il sopravvento sul tradizionale bianco e nero che pare relegato ai reportage impegnati o alla ricerca più raffinata. Tuttavia, la manifesta attuale marginalità del bianco e nero in fotografia non soccombe completamente al predominio del colore, come è accaduto in altre forme espressive, nel cinema, per esempio, dove da decenni ormai i film si fanno solo a colori con rare eccezioni per qualche film d'autore. La stessa immagine televisiva degli ultimi dieci, venti anni ci ha abituati a questa rappresentazione rutilante, eccessiva, del mondo, che fa apparire quasi come reperti archeologici le immagini in bianco e nero.

Concludiamo queste note generali sul colore citando lo storico della fotografia Beaumont Newhall che, a conclusione della sua riflessione sull'argomento, scrive:

Mai come nella fotografia a colori è così netta la demarcazione tra il fotografo e il pittore. Per la stessa natura del suo mezzo il fotografo deve avere radici nella realtà. Se cerca di creare il proprio mondo di colori, si trova di fronte a un duplice dilemma. I suoi risultati non hanno più quella qualità unica, fotografica; disponendo soltanto dei tre colori

³ H. Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Verve, Paris 1952, p. 13.

⁴ B. Newhall, *Storia della fotografia*, tr. it. di L. Lovisetti Fuà, Einaudi, Torino 1984, p. 384.

fondamentali non potrà mai competere con il pittore. Dal canto suo il pittore non potrà mai competere con l'esattezza descrittiva e l'autenticità della fotografia. Il problema estetico sta nel definire ciò che è essenzialmente fotografico nella fotografia a colori, nell'enucleare le caratteristiche proprie del procedimento, nel servirsene per creare immagini non altrimenti producibili⁵.

La posizione di Newhall è un rimarcare sostanzialmente il concetto più attuale di una fotografia "oggettiva", lontana dalle manipolazioni o dalle tendenze di gusto pittorico. La storia della fotografia ha insegnato che il suo cammino per emanciparsi dalla pittura ed elaborare un linguaggio autonomo è stato lungo e faticoso: intanto la diffusione del colore ha prodotto uno spostamento verso la fotografia oggettiva come reazione alle tentazioni verso più superficiali suggestioni cromatiche.

A distanza ormai di svariati decenni dall'introduzione del colore a livello di massa si può affermare che la fotografia a colori è sufficientemente matura, tanto da aver dato luogo a diverse tendenze, le più importanti delle quali non risultano pretestuose ma effettivamente bisognose del colore, per dare un ulteriore contributo alla descrizione fotografica del mondo.

La questione dei generi fotografici

Per molto tempo – fino a non molti anni fa e per certi aspetti ancora oggi – la storiografia fotografica, a proposito dei linguaggi della fatale invenzione, si è adagiata su un sistema di classificazione indubbiamente comodo basato sui cosiddetti generi fotografici: ritratto, paesaggio, reportage, moda e pubblicità, nudo, ricerca formale e via dicendo. Sicuramente queste definizioni relative agli ambiti in cui i fotografi si muovono non sono campate in aria ma inevitabilmente tendono anche a semplificare, a incasellare i fotografi all'interno appunto di un ambito ben definito che contribuisce a identificare immediatamente il lavoro di ogni autore.

C'è da aggiungere anche che in effetti molti fotografi concentrano la maggior parte del loro lavoro su un solo ambito molto ben definito: tuttavia occorre anche precisare che il discorso è molto più complesso di quanto possa apparire a una prima ricognizione. Basti pensare ad alcuni ambiti apparentemente molto specializzati come la

⁵ B. Newhall, *Ivi*, pp. 383-384.

moda: un fotografo di moda deve essere anche un buon ritrattista, deve saper dialogare con il paesaggio, quando i servizi vengono svolti all'esterno e non in studio, dove invece spesso deve trasformarsi in una sorta di *bricoleur* multifunzione: e saper essere dunque, oltre che un ottimo tecnico delle luci, scenografo e inventore di situazioni in cui spesso sono presenti richiami alla storia dell'arte o quanto meno alla rappresentazione visiva delle persone. Lo stesso discorso vale per la fotografia di reportage che comprende, nello stesso tempo, i linguaggi del ritratto e del paesaggio, immersi nella immediatezza della cronaca o nella tranquillità di tempi lunghi.

Molti aspetti del fare fotografia, in definitiva, si intrecciano contemporaneamente, destabilizzando le comuni credenze attorno alla separatezza e alla quasi impermeabilità dei generi fotografici.

Su questo discorso relativo ai generi fotografici si innesta l'uso del colore, che è una questione relativamente recente, tenendo conto che gran parte della produzione fotografica fino agli anni Settanta è stata declinata in bianco e nero, con poche eccezioni relative soprattutto ai servizi di tipo documentario naturalistico o di divulgazione turistica oppure di moda e pubblicità. In particolare, soprattutto nell'ambito del reportage e in genere nella fotografia cosiddetta di ricerca, il bianco e nero era la forma preferita e predominante. A partire dagli anni Settanta questo predominio comincia a incrinarsi e, soprattutto in alcuni ambiti come il paesaggio e la fotografia di ricerca artistica (ma lentamente anche nel reportage sociale in seguito all'uso sempre più diffuso del colore nelle riviste), il colore acquista uno spazio sempre più importante arrivando, nel giro di pochi anni, a capovolgere a suo favore il rapporto con il bianco e nero.

Alcuni esempi dell'uso del colore nella fotografia contemporanea

Il colore, come è facilmente intuibile, può essere declinato in molti modi diversi: da quello più modulato su una descrizione discreta, orientato a rappresentare il reale visibile in modo quanto più possibile neutro, con colori tesi a non prevaricare l'immagine con la violenza dei cromatismi a quelli invece in cui il colore, per l'importanza che assume nel fotogramma – sia come valenza cromatica che come importanza del suo segno cromatico – diventa protagonista della scena.

Gli esempi che si potrebbero portare per illustrare alcune diverse modalità espressive contemporanee del colore potrebbero esser moltissimi e in questa sede mi limiterò a citare qualche esperienza che ha avuto grande influenza nella fotografia contemporanea e in particolare in quella italiana.

Mettendo da parte gli eccessivi cromatismi di alcune tendenze neo o tardo pittorialiste che quasi sempre scadono nel kitsch – pensiamo per esempio ai tramonti di gusto fotoamatoriale – ricordiamo l'uso del colore nella fotografia di paesaggio italiana tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta del Novecento che hanno visto fotografi come Luigi Ghirri e Franco Fontana con i loro differenti stili relativi all'uso del colore: tanto risultano esasperati nella tonalità e nella saturazione quelli di Fontana quanto, al contrario, risultano dimessi, ordinari nel loro rispecchiare la realtà visibile quotidiana quelli di Ghirri. Ognuna di queste modalità stilistiche corrispondeva all'impostazione concettuale dei lavori dei rispettivi autori: una ricerca formale in cui il contenuto dell'immagine diventa secondario rispetto al risultato visivo nel caso di Fontana e, viceversa, il colore "normale" delle fotografie di Ghirri che aiuta a guardare le sue fotografie cogliendone il senso e l'importanza del loro significato descrittivo e recondito di sguardo sul mondo così come lo percepiamo nella nostra quotidianità⁶.

Questa stessa differenza nell'uso del colore si riscontra nella pratica fotografica di molti altri fotografi affermati internazionalmente e, per fare altri esempi nell'ambito del paesaggio e del reportage si possono citare le esperienze dei cosiddetti Nuovi Topografi americani che alternano un uso del colore dimesso a quello esasperato. Il colore brillante, eccessivo, è riscontrabile anche in alcuni autori come l'inglese Martin Parr che se ne serve in funzione iperrealistica per accentuare soggetti e situazioni del suo sguardo ironico e a volte impietoso sul sistema di vita della gente comune, ceti popolari e piccola e media borghesia. Un'ultima notazione al proposito riguarda invece una tendenza di molti autori attuali che, con un procedimento in post-produzione di desaturazione dei colori ottengono immagini al confine tra colore e monocromia.

Tra i fotografi ormai consacrati nel Panteon della storia della fotografia italiana del secondo dopoguerra un ruolo di primo piano spetta a Nino Migliori e Mario Cresci. Migliori, bolognese, nato nel 1926, ha costellato il suo lunghissimo percorso fotografico dei lavori più vari che partono dai primi esperimenti di manipolazione realizzati alla

⁶ Sull'argomento risultano interessanti alcune riflessioni di Nicoletta Leonardi in *Fotografia e materialità in Italia*, Postmedia, Milano 2013.

fine degli anni Quaranta, al reportage sociale degli anni Cinquanta, al paesaggio, alla ritrattistica, fino alle successive e mai interrotte sperimentazioni che si sono susseguite, in modi e forme diverse, fino ai nostri giorni. Difficile dunque, anzi impossibile, incasellare un fotografo così eclettico in un genere fotografico e destano meraviglia, insieme agli altri, alcuni lavori recentissimi realizzati coniugando tradizione e sperimentazione. Come nel caso del lavoro *Ritratti alla luce di un fiammifero*, in cui l'antica operazione fotografica del ritratto – nel caso un primissimo piano dei soggetti – viene eseguita, come recita il titolo, alla luce instabile e precaria di un lungo fiammifero.

Percorso fotografico similmente variegato ma di natura diversa quello di Mario Cresci che, avendo compiuto importanti studi di grafica, approda alla fotografia interessandosi innanzitutto alla sua relazione con le forme e le esperienze coeve del mondo dell'arte. Comincia le sue prime sperimentazioni nella seconda metà degli anni Sessanta e prosegue la sua ricerca allargandola al paesaggio, alla ricerca di sapore artistico concettuale e a reportage di impostazione antropologico-sociale dove, tuttavia, è sempre presente la riflessione sulle forme della rappresentazione visiva e il concetto di memoria, di tempo.

Una fotografia trasversale

Oltre agli esempi citati, ormai consolidati nella storiografia critico-fotografica degli ultimi decenni⁷, è necessario tuttavia allargare lo sguardo a nuovi autori e nuove esperienze che sono un indicatore preciso di una tendenza al rimescolamento delle carte nel campo dei linguaggi della fotografia che sempre più, almeno per quanto riguarda la fotografia di ricerca artistica, si contamina con altre forme d'espressione: video, scultura, grafica e pittura, performance. È subentrata così la figura dell'artista che a un primo approccio potrebbe apparire "ibrida" perché si serve del linguaggio fotografico o lo utilizza quanto meno per documentare e concretizzare con un oggetto d'arte

⁷ Il tema è trattato in molti volumi pubblicati in Italia, ne ricordo alcuni: A.C. Quintavalle, *Messa a fuoco*, Feltrinelli, Milano 1983; I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma-Bari 1986; I. Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Roma-Bari 1997; C. Marra (a cura di), *Pensare la fotografia, Teorie dominanti dagli anni '60*, Zanichelli, Bologna 1992; A.C. Quintavalle, *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*, Electa, Milano 1993; R. Valtorta (a cura di), *Racconti dal paesaggio, 1984-2004, A vent'anni da Viaggio in Italia*, Museo di Fotografia Contemporanea Lupetti, Milano 2004; S. Shore, *Lezione di fotografia. La natura delle fotografie*, Phaidon, Milano 2009.

esperienze performative di cui non resterebbe memoria se non nei ricordi degli spettatori, ma che probabilmente è più corretto considerare più semplicemente come un artista che si serve di strumenti diversi d'espressione tra cui la fotografia. In questo campo, tanto per ricordare un esempio di grande successo, basti ricordare le fotografie in grande formato realizzate da Vanessa Beecroft durante le sue performance: fotografie che poi diventano esse stesse soggetto di esposizione.

E ancora si parla spesso – ma su questa definizione ci sarebbe da discutere più accuratamente – di fotografo-artista per distinguerlo dal fotografo cosiddetto puro che si serve solo ed esclusivamente di un linguaggio legato alla rappresentazione documentaria del reale visibile. Il fotografo-artista – utilizzo questa definizione per comodità espositiva – si serve dunque della fotografia per intrusioni in altre forme espressive e l'immagine fotografica in questo modo perde la sua funzione mimetica per approdare a piani diversi di rappresentazione visiva che possono essere quelli sperimentali e in questo campo ho già citato alcune esperienze di Migliori e Cresci, ma il discorso si può allargare nello spazio e nel tempo, ricordando per esempio gli innumerevoli sperimentalismi delle Avanguardie Storiche, nella prima metà del Novecento. In questo senso è opportuno abbandonare questa antica dicotomia fotografo/artista o artista/fotografo semplicemente considerando a tutti gli effetti il fotografo come un artista, in linea con la lunga anche se accidentata discussione critica attorno a questo aspetto⁸. Ma possono essere anche esperienze di tipo nuovo come le messe in scena di un autore come Paolo Ventura che fotografa dei veri e propri teatrini da lui minuziosamente costruiti per ricreare situazioni, climi e tempi della memoria collettiva.

Innumerevoli, poi, sono le esperienze di autori in cui la fotografia, abbandonata la sua vocazione documentaria, viene praticata come uno strumento non molto dissimile da altre arti visive come la pittura: fotografie che richiamano l'astrattismo, l'informale, il neo-pittorialismo, l'espressionismo e tutti gli altri movimenti che hanno caratterizzato la storia dell'arte bidimensionale del ventesimo secolo. Una fotografia trasversale, dunque, sempre più praticata e rispondente alle esigenze di una società e di una cultura

⁸ Al proposito, su questo tema, esiste una consistente bibliografia che comprende alcuni noti testi di riflessione sui linguaggi della fotografia e i suoi rapporti con il mondo dell'arte. Tra i tanti il prezioso volume di Luigi Carluccio e Daniela Palazzoli *Combattimento per un'immagine*, Galleria Civica di Arte Moderna, Torino 1973.

artistica sempre più complessa, non più richiudibile entro schemi prefigurati e sempre più multiforme e liquida, per usare una fortunata espressione applicata negli ultimi anni alla società.

L'esperienza personale

Questi due autori appena citati, Cresci e Migliori, sono stati dei punti di riferimento per il mio percorso fotografico che comincia da giovane, nei primi anni Settanta, con lavori a carattere reportagistico che rispecchiavano gli interessi politico-sociali della mia generazione. Risale al 1972 la mia prima mostra, a Brindisi, sui quartieri degradati di quella città che ritrova un analogo riscontro pochi mesi dopo quando, trovandomi a Milano durante le feste natalizie di fine 1972, mi recai il giorno di Capodanno in una fabbrica occupata dagli operai, la mitica Geloso, che produceva apparecchi di registrazione e che cominciava a vivere il suo momento di crisi in seguito all'arrivo sul mercato dei più moderni e sofisticati apparecchi giapponesi. Dopo il mio trasferimento a Milano, che avvenne in quello stesso anno, i miei interessi fotografici si allargarono in modo esponenziale, variando dalla documentazione artistica alla ricerca sul tempo attraverso il procedimento del *mosso*, dal paesaggio alla ritrattistica, alla fotografia concettuale e di vera e propria messa in scena. In questo percorso, partito alla metà degli anni Settanta, ci fu un vero e proprio passaggio dal bianco e nero iniziale al colore, che divenne un elemento del mio linguaggio fotografico che poi ha caratterizzato praticamente quasi tutti i miei successivi lavori.

L'uso del colore in fotografia, dunque, è diventato per me ben presto dominante e l'ho declinato in modi diversi a seconda del progetto sul quale lavoravo: alle tonalità sature e accese di *Lecce barocca* si contrappongono quelle morbide di molti altri lavori come *Architettura minore nel Salento* o *Baraccopoli a Cerano*, e quelle tendenzialmente crepuscolari e serali di *Sere a Sud-Est* o di *Milanopoli*, fino alle improbabili luci dei lavori di totale messa in scena come *Cosmogonie*⁹.

⁹ P. Tarantini, *Arte sacra minore nel Salento*, Casa Cini, Ferrara 1985; P. Tarantini, *Itinerari barocchi tra il passato e i pensieri*, Provincia di Brindisi, Brindisi 1989; P. Tarantini, *Del Crepuscolo – Tra notti barocche e sere padane*, Città di Lecce, Lecce 1998; P. Tarantini, *Milanopoli – L'immagine della città* (realizzato nell'ambito del progetto *Photometropolis* della Facoltà di Sociologia dell'Università Milano-Bicocca), Favia, Bari 1998; P. Tarantini, *Trent'anni di fotografie*, Album-Gruppo Immagine, Milano 2002.

Andando un po' più nello specifico di questo mio percorso, la scoperta del colore avvenne per me con il lavoro *Baraccopoli a Cerano* (1975-1976), realizzato in una baraccopoli estiva sul mare a Cerano, una località a Sud di Brindisi, dove gli abitanti di una frazione del capoluogo (ri)costruivano ogni anno le baracche che li avrebbero ospitati nella stagione estiva servendosi di materiali di risulta: assi di legno, cartelloni pubblicitari, lamiera. Queste precarie costruzioni venivano abbellite dipingendole con i colori vivaci tipici delle case salentine in un estremo tentativo di decoro che ricordasse le più solide case del paese.



© PIO TARANTINI – dal lavoro *Baraccopoli a Cerano* (Brindisi), 1975.

Quegli stessi colori li ritrovai qualche anno più tardi nel lavoro *Architettura minore nel Salento* realizzato intorno al 1980-1982: già residente a Milano da alcuni anni, scoprivo, nei ritorni in Salento, mia terra d'origine, il fascino dei colori pastello delle facciate delle case, vivaci e ben presto desaturati dall'esposizione esterna. Quei colori erano il

Pio Tarantini, *3/SETTANTA. Tre reportage degli anni settanta*, Favia, Bari 2013; P. Tarantini, *Sere a Sud-Est*, Edizioni Massimo Fiameni, Milano 2017; P. Tarantini, *Brindisi e Cerano. Frammenti visivi degli anni Settanta*, Ed. dell'Ass. "G. Di Vittorio", Mesagne (Brindisi), 2018.

risultato dell'imbiancatura a calce colorata, unico sistema di colorazione delle facciate delle case in Salento fino agli anni Sessanta: interessanti gli effetti che si creavano spesso sui muri dove lo sgretolamento dei diversi strati di colore dava luogo a una *texture* di sapore astratto o informale.



© PIO TARANTINI – dal lavoro *Architettura minore nel Salento*, 1980.

Di segno completamente opposto dal punto di vista del colore, se pur realizzato negli stessi primi anni Ottanta, il lavoro *Lecce barocca*, un'esperienza durante la quale mi innamorai della luce crepuscolare e serale: la calda luce mediterranea investiva la tenera pietra leccese incisa nel corso dei secoli sulle facciate delle chiese e dei palazzi patrizi da maestri scalpellini-scultori. Statue, altorilievi e bassorilievi, volute, fregi e segni tra i più vari animavano quegli edifici in un'orgia decorativa che aveva trasfigurato il barocco in rococò e su questa materia si modellavano i toni e i colori giallo ocre contro il blu cobalto del cielo, oppure, contro il nero del cielo notturno, prendeva corpo la tonalità giallo oro dovuta agli effetti della luce artificiale.



© PIO TARANTINI – dal lavoro *Lecce barocca*, 1983.

I lavori più importanti successivi, a partire dalla metà degli anni Ottanta, hanno conservato sempre questa mia predisposizione al recupero di toni caldi, mediterranei, anche se moderati da una luce che con il tempo è diventata sempre più morbida, tipica della luce crepuscolare, quando i colori vengono esaltati, paradossalmente, proprio dalla morbidezza di una luce discreta. Su questi toni si sono modellati i miei lavori sul paesaggio realizzati in diverse località italiane e in particolare a Milano (*Milanopoli* [1984-2021]), dove ho trascorso tutta la mia vita adulta, e in Puglia (*Sere a Sud-Est*, [1990-2021]), dove mi riconducono spesso le radici.



© PIO TARANTINI – dal lavoro *Il Passato e i Pensieri*, 1985.



© PIO TARANTINI - dal lavoro *MILANOPOLI*, Novate Milanese, 1999.



© PIO TARANTINI - dal lavoro *Sere a Sud-Est*, Nardò (Lecce) 2017.

Ma, oltre il paesaggio, se pur da me praticato abbondantemente, anche in altri lavori più concettuali come *Stratigrafie*¹⁰ (2010-2012) o *Imago*¹¹ (2007-2021) il colore viene fuori prepotentemente come elemento fondamentale del mio linguaggio fotografico: in questi ambiti sono evidenti i miei debiti stilistici con molte esperienze artistiche contemporanee nel campo dell'arte visiva e in particolare della pittura.

¹⁰ P. Tarantini, *Stratigrafie*, Favia, Bari 2012.

¹¹ P. Tarantini, *Imago*, Massimo Fiameni, Milano 2014.



© PIO TARANTINI – dal lavoro *Stratigrafie*, 2009.



© PIO TARANTINI – dal lavoro *Imago*, Salento 2009.

Su questa mia scelta stilistica scriveva Roberta Valtorta già nel 2002, in un testo di presentazione di un mio volume:

Credo che per capire il senso complessivo della sua opera possano essere impiegate alcune parole principali: memoria, territorio, politica, e anche colore, un elemento che coordina e avvolge gli altri che ho indicato. Con la parola colore non intendo certamente riferirmi a una scelta meramente tecnica da parte di Tarantini né tanto meno a un suo orientamento di tipo formale, bensì all'espressione di una sorta di sentimento delle cose, della fisicità e della densità delle cose: la storia e la memoria che si depositano sui paesaggi, sugli oggetti, sulle figure determinandone l'aspetto, le contraddizioni, il dolore, talvolta. Il colore nelle immagini di Pio Tarantini (che pure ha esordito con un bianco e nero molto semplice e sincero, il bianco e nero tipico della fotografia che vuole capire la realtà) è sempre saturo, pensoso, antico potremmo dire, sentimentale. Nella sua intensità contiene spesso anche il nero, l'ombra, la negazione, una sottile sofferenza, dolore si diceva, nel restituire in termini plastici talvolta anche sontuosi, una realtà spesso difficile, tormentata, che si tratti di situazioni sociali, stridori morali, esistenze individuali, solitudini, incertezze, stato del paesaggio contemporaneo, cielo, mare, natura: poiché nella fotografia di Tarantini tutte queste cose, materiali o immateriali che siano, convivono mescolate¹².

Un percorso dunque caratterizzato dalla estrema varietà di generi praticati, scelti esclusivamente sulla base delle mie esigenze contingenti che sono sempre nate da un bisogno reale, intimo e intellettuale, e mai in funzione di più probabili sbocchi espositivi o pubblicitari.

Questa scelta programmatica e operativa del mio fare fotografia ha dunque condizionato anche le mie scelte sull'uso del colore che soprattutto nei lavori più recenti ha accentuato l'aspetto di tonalità morbide, crepuscolari, con quella luce tipica dei momenti di transizione. Una luce e i conseguenti colori corrispondenti, secondo me, a una lettura serenamente critica del mondo¹³.

¹² R. Valtorta, *La storia e l'identità in Pio Tarantini, Trent'anni di fotografie – 1972-2002*, Edizioni Album-Gruppo Immagine, Milano 2002, p. 11.

¹³ Chi desidera avere un'idea di questo mio percorso può dare uno sguardo al mio sito dove sono elencati e illustrati, anche se sommariamente, i miei lavori più importanti: www.pio.tarantini.com