

AI E IN/Intelligenza Artificiale e Intelligenza Naturale
Il ritorno del passato nelle animazioni di Sebastiano Zingone
Le fotografie di Felice Pignatello
L'attimo, l'istante, l'eterno, la morte, la *risurrezione*
di Sebastiano Lo Iacono/©www.mistretta.eu

Febbraio 2026

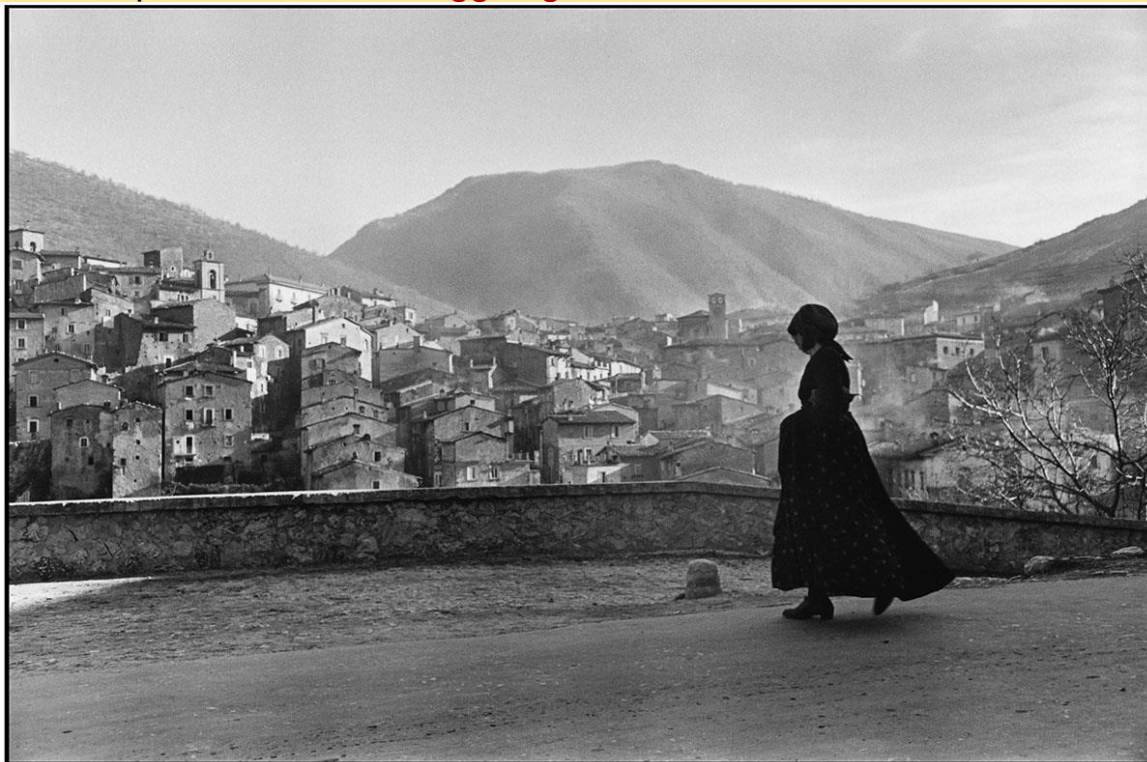


Al» significa, com'è noto, **Intelligenza Artificiale**. IN, invece, in italiano, sta (a modo mio) per **Intelligenza Naturale**.

Vengo e mi spiego.

Utilizzando con l'intelligenza naturale l'intelligenza artificiale, il mio amico **Sebastiano Zingone**, detto **Nello**, medico, musicista e direttore del coro polifonico "**Claudio Monteverdi**" di Mistretta, ha realizzato delle singolari animazioni su piazze *fantasma* (nel senso che luoghi e figure animati appartengono al trapassato remoto) e persone altrettanto fantasmatiche, partendo da alcune cartoline d'epoca molto note. È venuto fuori uno strano effetto: quello di avere ridato movimento (non vita) a immagini statiche. **Roland Barthes**, celebre linguista e semiologo francese (Cherbourg, 12 novembre 1915 - Parigi, 26 marzo 1980), ha scritto che la "**fotografia ha a che fare, in qualche modo, con l'immortalità**".

Scriveva **Henri Cartier-Bresson** che la fotografia è come il riconoscimento, in una frazione di secondo, di un evento e del rigoroso assetto delle forme che lo significano, permettendo di «**raggiungere l'eternità attraverso il momento**».



Henri Cartier-Bresson, L'Aquila, 1951

© Fondazione Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos

La fotografia, sì, ha profondamente a che fare con l'eternità, agendo come un *ponte* tra l'attimo fuggevole e la permanenza nel tempo. Attraverso lo scatto, il fotografo blocca un momento destinato a scomparire, rendendolo un'immagine immortale, un atto di *resistenza* contro la morte e l'oblio.

Dal *qui e ora* (*hic et nunc*), al *sempre* e al *per-sempre*.

Nel celebre saggio *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), **Roland Barthes** lega profondamente la fotografia al concetto di *eternità*, ma in un modo paradossale, collegandolo alla morte.

"*Ciò che è stato*" (*Câ-a-été*) è, secondo **Barthes**, l'essenza della fotografia, e ciò che lo sostiene è la sua capacità di attestare che il soggetto ritratto è esistito. La foto garantisce la *presenza reale* dell'oggetto nel passato.

Si passa dall'*istante-morto* all'eterno. La fotografia è un "*istante morto*" che congela un momento irripetibile. Essa "*ripete meccanicamente ciò che non potrà mai più ripetersi esistenzialmente*". Questo blocco temporale trasforma un momento fugace in un'eternità statica. La morte e la resurrezione, dunque, hanno nella fotografia un legame indissolubile con la morte, ma alludono anche a una forma di *resurrezione*. La foto "sottrae" il soggetto al tempo, rendendolo eterno, ma allo stesso tempo lo testimonia come qualcosa di ormai passato.

L'emozione (il "*punctum*") che proviamo guardando una foto deriva spesso dalla consapevolezza che la persona ritratta è già morta, eppure è vividamente presente in quel fermo immagine.

In sintesi, per **Barthes**, la fotografia rende eterno l'effimero, salvando un attimo dalla dimenticanza, ma bloccandolo in una sorta di *limbo*, dove la vita e la morte coincidono.

L'istante eternato che certifica la morte è l'atto in atto della fotografia. Eternare l'istante è altresì il mestiere del fotografo, sia esso fotografo di cerimonie pubbliche o private, inviato in zone di guerra, cronista del presente. Tutti i grandi fotografi hanno seguito e messo in atto questo procedimento: presentificare il passato. Come fanno, d'altronde, gli storici di mestiere, i professionisti della storia narrata.

L'«**È stato**» viene detto *noema*. L'essenza (*noema*) della fotografia è la certezza che ciò che vediamo è stato lì, davanti all'obiettivo. La foto non restituisce il passato (come farebbe un ricordo proustiano), ma attesta che quell'istante è esistito realmente.

La ripetizione meccanica è ciò che **Barthes** afferma essere la fotografia: ripetere all'infinito ciò che è accaduto *una volta sola* e che non potrà *mai più* ripetersi esistenzialmente. In questo senso, rende "eterno" un frammento di tempo che altrimenti sarebbe svanito.

Il legame con la morte sta qui: ogni fotografia è una sorta di "*morte anticipata*". Fissando un momento per l'eternità, la fotografia trasforma il soggetto in un oggetto, creando un legame indissolubile con la perdita e la fine. **Barthes** descrive lo scatto come il momento in cui il soggetto e l'oggetto fotografati

diventano uno "*spectrum*", ovvero realizzano il ritorno del morto o di un fantasma o di un evento o luogo che non ci sono più, come erano.

La *Fotografia del Giardino d'Inverno*, nella seconda parte del libro di Barthes, cerca l'essenza della madre defunta, in una vecchia foto che la ritrae bambina. In quell'immagine, egli trova una *verità* che va *oltre* il tempo, una forma di "*resurrezione*" che però conferma l'irreversibilità della perdita.

Questo è il *punctum*. Il Tempo. Oltre ai dettagli visivi, Barthes identifica un nuovo *punctum* nell'intensità del tempo stesso: la consapevolezza straziante che il soggetto ritratto, per quanto vivo nell'immagine, è già morto o destinato a morire. E che *risurrezione* non potrà avere mai.

La fotografia, pertanto, certifica la scomparsa definitiva e irreversibile di ciò che fu. Ciò che fu, non ci sarà mai più.

Queste riflessioni non sono a margine del video che propongo su FaceBook, realizzato con il contributo di Zingone. Servono a capire che alcune cartoline animate con l'AI hanno un significato che va "*Oltre*" il loro mero e semplice apparire di ciò che fu.



Robert Capa, Troina, 10 luglio 1943

Museo Fotografico Robert Capa, Troina

Il ricordo ha questa funzione: presentificare il passato. La nostalgia (il dolore della patria perduta) ha questo compito. Non a caso, il filosofo Martin Heidegger scriveva che «la nostalgia [*Sehnsucht*] è il dolore della vicinanza del lontano» (cfr. Martin Heidegger, *Chi è lo Zarathustra di Nietzsche?* in *Saggi e discorsi*).

In altre parole, «*U sapiti sòcchi gghjè a nostalgia? A nostalgia è u duluri vicinu pi na cosa luntana*».

Succede così quando si vanno a visitare i defunti o quando si rivedono le fotografie del primo amore (che ci ha lasciato), oppure quando si prendono dal cassetto dei cosiddetti *Tetti-muòrti* le immagini della cerimonia del nostro matrimonio, quelle dei battesimi dei nostri figli (prime comunioni, gite scolastiche, sfilate di Carnevale ecc.), nonché quando rivediamo un film antico, le fotografie dei genitori e dei nonni, dei suoceri, di nostra madre e di nostro padre ecc. Perfino, un colore, un sapore un motivetto musicale (una canzone lontana, un accordo di chitarra, una frase musicale ecc.), un dolce tipico dell'infanzia (come succedeva a **Marcel Proust**, con le *madeleine*) possono presentificare il passato.

La **madeleine** (o *petite madeleine*) è un piccolo dolce tradizionale francese, originario di Commercy, nel nord-est della Francia. È celebre per la sua **forma a conchiglia**, ottenuta tramite appositi stampi, e per la sua consistenza soffice e spugnosa, arricchita da un delicato aroma di burro, limone o vaniglia.

Lo scrittore descrive come il sapore di una madeleine inzuppata nel tè risvegliasse improvvisamente in lui ricordi d'infanzia dimenticati, dando origine al concetto di **memoria involontaria** (o "*effetto madeleine*").

Il video *Mistretta adiòs*, realizzato dallo scrivente, impone ulteriori riflessioni. Una volta realizzate le animazioni del passato nel tempo presente, quello dell'AI (Intelligenza Artificiale), si scopre che senza l'Intelligenza Naturale non avremmo concluso un bel nulla.

Zingone, che è medico e musicista, come si diceva, ha utilizzato l'AI con il contributo dell'IN: non c'è *artificiale* senza il concorso della intelligenza *naturale*. Anche la stessa AI è "**figlia**" dell'IN.

Zingone, che è medico, ripeto, quando prescrive un farmaco utilizza l'IN affidandosi al mezzo *artificiale* dello stesso farmaco; e, quando suona l'organo della cattedrale di Dresda on-line, anche in questo caso, senza IN non concluderebbe un bel niente. Lo stesso dicasi allorché si suona la chitarra o si scrive al PC: la chitarra è un mezzo artificiale, come lo è la video-scrittura. A rigore, anche la penna biro di un tempo o la penna d'oca e l'inchiostro rientrano nella *categoria dell'artificiale*. Quello che è naturale è il fatto di averle inventate, messe a disposizione per usarle *naturalmente* come "mezzi" artificiali.

Quindi, state comodi e tranquilli: l'AI non ci sommergerà (come sostengono taluni filosofi apocalittici non integrati, tanto per usare un richiamo di **Umberto Eco**). Senza l'Intelligenza Naturale, non ci sarà verso che l'IA diventi il nuovo "**Grande Fratello**" (una sorta di tiranno onnipotente o di dittatore universale), poiché, se l'uomo resterà uomo le "riproduzioni artificiali" di una funzione naturale (che, ritengo, sia un **dono grandissimo di Dio dato all'uomo**) non potranno "impazzire", né prendere il dominio di circa 8 miliardi di persone (come viene calcolato che sia l'attuale popolazione mondiale).

Con buona pace di Elon Mask, Trump, Putin, Kim Jong-un, Xi Jinping!

A conclusione, purtroppo, devo confessare che quanto scritto (e da voi forse letto) in questo “pezzo”, non è farina del mio sacco. Il 90,9% dei contenuti, delle informazioni e dei dati inseriti fino a qui, (lo giuro! ah, ah, ah!), sono “frutto” della cosiddetta AI Mode di Google.

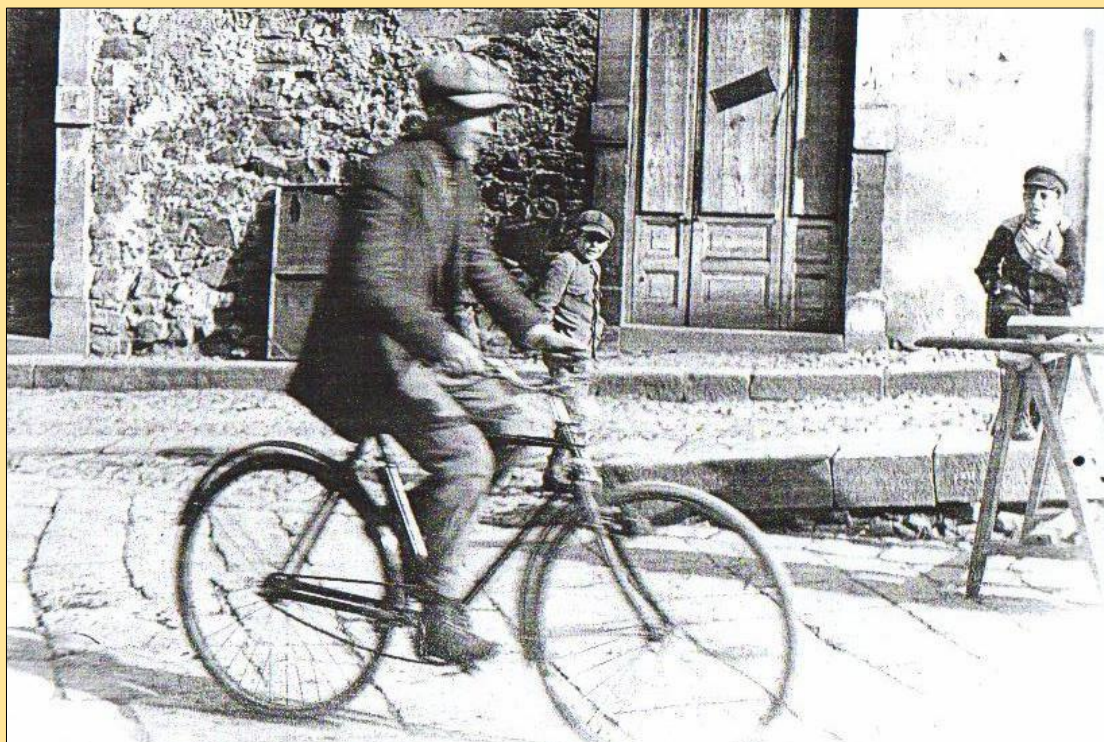
FELICE PIGNATELLO FOTOGRAFO DELL'ATTIMO¹

Nacque a Mistretta, centro agricolo dei Nebrodi, in provincia di Messina, il 12 dicembre 1904. Morì a Roma, il 26 dicembre 1977, all'età di 73 anni.



¹ Ho scritto questo saggio su Pignatello fotografo nel maggio del 2003.







Mistrettanews, 2003
Le fotografie di Felice Pignatello
sono state concesso dal nipote Enzo Salanitro, pittore.

di Sebastiano Lo Iacono
©www.mistretta.eu

FELICE PIGNATELLO

Naturalismo e storicismo fotografico nei primi del XX secolo

Immagini dell'attimo e del com'eravamo

di Sebastiano LO IACONO

"Non dolere: morire è continuare".

Fernando Pessoa



A scoprire Felice Pignatello e la sua attività creativa di fotografo, nonché a renderlo noto al pubblico mistrettese e siciliano, è stato Enzo Salanitro, pittore, scultore, artista affermato e insegnante di Discipline Artistiche a Catania. Pignatello, zio di Salanitro, al di là dal legame parentale, vissuto da Enzo come una seconda paternità, tanto da alimentare la sindrome positiva del nipote d'arte, era mistrettese purosangue.

Nacque, difatti, a Mistretta, centro agricolo dei Nebrodi, in provincia di Messina, il 12 dicembre 1904. Morì a Roma, il 26 dicembre 1977, all'età di 73 anni. La sua biografia segnala eventi minimali: l'arruolamento nella Milizia fascista e il successivo matrimonio. Trasferitosi a Roma, nel secondo Dopoguerra, lavorò presso il Ministero dell'Interno. Viaggiò molto: Genova, Orvieto, Venezia.

Una mostra fotografica è stata realizzata dal Liceo artistico di Catania, in questa stessa città etnea, tra il settembre e il novembre 2001. Le immagini di Pignatello sono state esposte a Mistretta, negli anni novanta del XX secolo appena chiuso. Faranno parte del Museo regionale delle tradizioni-silvo pastorali, che in questa città sta nascendo. [Era questa, a quell'epoca, l'intenzione! n. d. r.]

I dati biografici servono a collocare la figura di un professionista della fotografia che, a più riprese, è stato definito un *voyeur* dell'immagine e un artigiano dell'attimo fuggente.

Nell'attimo o nella filosofia dell'attimo, che ogni fotografo vive e sperimenta, c'è sempre, intrinseco e occulto, un angoscioso vincolo con la coscienza del divenire che fugge e la proditoria volontà dell'uomo di fermare la fiumana dello stesso divenire onde fissare nell'eterno, ovvero in una presunta dimensione dell'eterno, ciò che il tempo strazia, avvolge, sconvolge e dirama.

L'ansia del divenire ha generato filosofie e religioni. Lo sapevano i Greci e lo sappiamo noi, viventi nell'era dell'*imago* perenne, che non riusciamo a fermare l'inarrestabile. Lo sfacelo del divenire è un dato. La tentazione di pietrificare il divenire, onde salvarlo dal gorgo del niente, è un'altra sindrome dell'uomo di sempre che pretende di non avere limite. La fotografia può essere considerata una delle numerose *terapie* per curare l'angoscia del divenire. Lo sapevano i greci, che, a tal fine, inventarono la filosofia. E questo è l'obiettivo di ogni religione storica.

Il limite di ogni cosa, comunque, c'è. Siamo tutti al margine dell'essere. Il fotografo dell'attimo sa meglio di ogni altro filosofo o poeta questa verità spaventevole. Siamo, dunque, tutti al confine. Nessuno può renderlo meno letale. Il limite è l'occhio del fotografo, dentro il riquadro della macchina. Il confine è il fotogramma. La frontiera è lo spazio dell'attimo. L'attimo è la barriera del tempo.

Tempo e spazio storici, nelle fotografie di Pignatello, hanno il connotato storico delle classi egemoni e subalterne di Mistretta, inquadrare dentro il flusso di un divenire che ora è solo memoria. Può essere reminiscenza. Anche anamnesi di un classico passato che, come si suole dire, classicamente non c'è più. Il passato è sempre la classicità. Il moderno non può essere tale. Il passato che emerge dalle foto e lastre di vetro, ritrovate in un *terrano* o in un'alcova domestica da Salanitro, appartenenti allo zio, visionario di un realismo naturalistico senza pietà, in cui dominano lo strazio del fuggevole, l'elegia del divenire, la lirica del *c'era una volta e ora non c'è più*, è, appunto, il passato classico che ha preceduto il nostro presente.

Tra fine Ottocento e inizi del Novecento, Pignatello girò paesi e città, contrade e *trazzere*, masserie di campagna e terrazze di famiglie borghesi e aristocratiche, cucine e *fucagni*, forse bordelli e certamente salotti dell'alta borghesia terriera onde sfogare la voluttà del *guarda che ti guardo*, vera e propria follia, ebbrezza, delizia, estasi, eccitazione del vedere dal mirino di un qualche strumento fotografico che, sicuramente, all'epoca, era privo di diavolerie tecnologiche digitali.

Non fu solo, come si dice, *spiare dal buco della serratura*. Fu incantesimo del guardare per conoscere la dimensione apparente e fuggente del reale. Non si vede *oltre*. L'*oltre* non c'è. Non ci sono proiezioni che quella stessa realtà trascendono. Con treppiedi di legno, macchina fotografica di era antidiluviana, senza ovviamente ausilio di rullino e zoom, nonché privo di pellicole ad alta sensibilità, Pignatello fu girovago, zingaro, nomade e pellegrino. Non pensava che sarebbe arrivata l'età del colore. E meno che meno immaginava che sarebbe sopraggiunta l'epoca di Internet o quella della fotografia digitale.

Compose quadretti e bozzetti naturalistici *naïf*; si divertì a cogliere istintivamente l'istante; si preoccupò di studiare la luce e mettere in posa scenari, ambienti e *habitat* di vita agreste e domestica, rapinando al divenire frammenti del suo flusso tremendo e non arrestabile. Fu, così, poeta, a modo suo, di un universo popolare e aristocratico-borghese che affrontava la propria lenta agonia. Il mondo di Pignatello, senza che lo stesso fotografo ne fosse tanto cosciente, era in fase di annullamento. Era il mondo dell'estinzione, dello spegnimento, dell'esaurimento fisico, chimico, storico e culturale. Un mondo morituro, ora defunto, già allora putrefatto, avariato, e ora sgretolatosi e polverizzatosi per effetto della tragedia del divenire. Le istantanee di Pignatello, difatti, sono le fotografie di un batter di ciglia. Sono la prova di una irreversibile "rivoluzione antropologica" che devastato l'universo dell'umanesimo contadino.

Guardarle, a posteriori, eccita il sentimento del tempo. Il tempo è quasi fermato. A fermarlo, basta il sortilegio di un clic. Uno scatto sembra avere il potere di immobilizzare il tempo. Ma è sempre tempo dinamico. Tempo che frana. Inarrestabile. Tempo che travolge. Tempo che continua. Tempo del perire e del continuare. È il tempo di un mondo morto, cioè in procinto di trapassare. Il mondo fotografico di Pignatello coincide con il "morire (che è) continuare" del poeta portoghese Fernando Pessoa: un mondo in cui il morire è continuo, in cui il morire è un continuare a morire, mentre altresì il continuare (nella perennità del fotogramma) è un continuare a vivere: oltre il morire. Oltre l'estinzione.

L'ambiguità di quei versi di Pessoa converge con la stessa indeterminatezza e confusione che c'è tra finire e continuare, che affiora nelle immagini di Pignatello, come in tante altre fotografie cosiddette storiche. Come in tutte le fotografie. Le fotografie non fermano il continuare del finire, mentre tentano di fermare lo stesso finire e assicurare una sorta di altra/oltre vita che pretende di continuare a continuare...

Forse è questa la struttura profonda ovvero la prospettiva che sorregge ogni fotografo, compreso il dilettante. Per questo motivo, a guardare le immagini di Pignatello, a guardarle con struggimento, ci si trova come davanti ai reperti/relitti di un museo botanico o alle piante morte di un erbario: appaiono ancora vive, ma non hanno più la linfa vitale che avevano sotto la luce del sole; sono oramai secche per sempre e sembrano ancora vive e vegete. Ma sono fantasmi di fantasmi. Essenza in-esistenti. In-essenze. Assenze.

I personaggi, altresì, somigliano ad animali impagliati. Statue iper-reali di un museo delle cere.

Il dato fotografico - ovvero il dato fotografato - "ci mostra un persistere oltre che un divenire (Gadda)". La fotografia è l'apoteosi di questa dialettica: persistenza del dato e suo inarrestabile divenire. Il morire che è continuare di Pessoa concerne non solo i fotografi, ma anche scrittori e scienziati.

Il fotografo ha *dentro* sempre un'ideologia precostituita - un'immagine del *suo* mondo - con cui guarda, osserva e fotografa il mondo: sicché, qui, vale quanto per gli scienziati moderni è ormai uovo di Colombo, circa l'osservazione della realtà: l'osservatore interviene in qualche modo a modificare il fenomeno osservato. Chi informa, ahinoi, ci trasforma. Chi osserva, in un certo modo, de-forma.

Conoscere significa modificare. Fotografare, appunto, implica trasformare il fenomeno-dato-soggetto fotografato. Che, così, non è più tale: è altro, diventa altro. Anche l'osservatore di una fotografia interviene sul fenomeno fotografato modificato e quindi - a sua volta - anche il fruitore di un'immagine ci lavora sopra: è, questo, quello che stiamo facendo sulle fotografie di Pignatello. Siamo alla modificazione di una modificazione. Icona di un'icona. Copia di copia di copia...

L'arte fotografica, da cui sono nati cinema e televisione, - secondo la concezione di Platone circa l'arte e la poesia in generale - è, dunque, falsificazione? Forse. A volte, però, l'artista-fotografo-falsario riesce a penetrare la realtà meglio di ogni presunta obiettività (che - si dice - non sussisteva neppure negli scrittori del naturalismo-verismo).

Nelle immagini di Pignatello, invece, lo spazio verista-naturalista, identificato all'interno di ogni lastra o fotogramma, appare statico, rigido, imperituro, classico (di una classicità tragica), pietrificato dal segno del fotografare e dai gesti dei soggetti rappresentati. Dentro la staticità dell'*imago*, scola il divenire, il quale, somiglia all'acqua del fiume di Eraclito. Il divenire è una dolciastra canzonetta, il cui ritornello sciocco commuove e fluisce: liquido, liquefatto, aereo, gassoso...

Le pose sono rigide, dure, dense, statuarie. Le azioni e movenze dei soggetti umani e/o animali sono condensate; gli occhi di persone e personaggi, poveracci, ricchi, gentiluomini, *zappunara*, baroni o cafoni dei Nebrodi sono come spiritati dalla folgore del lampo al magnesio. I *pezzi da novanta* sono figurini, bellimbusti, damerini, dandy, cascamorti, dongiovanni, elegantoni, schizzi di cartapesta, la cui gestualità richiama quella oleografica dei pupi siciliani. Non mancano stravaganze aristocratiche, smorfie popolarresche, ghigni plebei, lazzi nobiliari, lezi, sberleffi di lazzaroni, boccacce, affettazioni, pose grottesche, atteggiamenti autoironici, gesti svenevoli.

Pignatello fece fotografie pubbliche per il pubblico; tentò, oso anche, di catturare e sequestrare nel fotogramma il privato (la cosiddetta *privacy*) e, infine, si fermò a configurare lo spazio circoscritto dell'universo borghese e contadino come limite del proprio unico cosmo storico e culturale.

C'è alcunché di arcadico e bucolico in certe fotografie agresti. E c'è un che di salotto borghese in altri fotogrammi costruiti con il tentativo (fallito) di evitare che i soggetti scegliessero la posa pubblica ovvero la maschera civile da esibire ai cosiddetti *civili* del Casinò dei notabili. Il sociale fotografato da Pignatello è quello con il vestito/costume della domenica. Il privato è filtrato, censurato, tagliato, inquisito, purgato. Come distillato. Nessuno è quasi mai spudorato davanti all'occhio del fotografo.

C'è, poi, in alcune foto, un color seppia che genera odori e afiori di velluto; puzza di *biccume* e montoni, di capre e armenti. Pare che su Internet stiano sperimentando la possibilità di mandare via e-mail odori e aromi: nelle foto di Pignatello non si può prescindere dall'odore che i suoi soggetti emanavano, colti da una luce solare a volte tagliante, a volte svanita.

Le lastre sopravvissute, in formato 10x15, hanno altresì qualcosa di sfumato. Sfumare è sinonimo di sfuocare: sfuocata, difatti, è la realtà dell'antico. Sfumati sono i panorami. Non a caso, sempre e non volontariamente, in secondo piano. Quasi assenti. Si può, pertanto, dire che Pignatello fu fotografo ritrattista, non fu fotografo paesaggista. Almeno da quanto risulta dalle foto ritrovate.

In Pignatello, inoltre, c'è la religione e devozione dell'afa, la venerazione della solarità e sciroccalità mediterranea (vedi la fotografia in cui, con calligrafia *bella* di una volta, si legge un titolo: *Meriggio filosofico*); c'è l'estasi del dolce non far niente, del distendersi sull'erba e godere di un rilassamento che coinvolge anima e corpo; c'è la goduria dello stare al balcone a vedere e farsi vedere, nonché il piacere della chiacchiera che si fa mormiglio e sorriso.

Infine, c'è la registrazione del moderno che sopraggiunge; il progresso che incute meraviglia, stupefazione, entusiasmo, sorpresa, incanto, sbalordimento e si scioglie in disorientamento: la corriera nuova, che sostituisce la carrozza dei baroni; l'autovettura Fiat che il notabile ha fatto arrivare da Torino (onde arricchire la sua scuderia di cavalli meccanici) e l'esibizione di cappelli, cappellini, gilè, pagliette borghesi, cinture, vestiti nuovi della festa: che fanno da controcanto a scapolari, giacche, camice e pantaloni logori, sudati e consunti, giubbe di braccianti senza terra.

L'immagine che si può considerare il capolavoro della raccolta restaurata e salvata dal macero dal nipote Enzo



è quella bacio. Bacio furente del furore; bacio in mezzo all'aia dell'antica masseria, dove la posa magistrale ricalca un passo di tango argentino. Bacio pubblico, in terrazza.

Quella fotografia rammenta feste, libagioni e lussurie, riti, orge. Richiama l'ideologia della vita solare e quella della *taverna vita eterna*.

La posa è da attori del varietà; addirittura da divi del cinema muto. La scena del bacio è messa in scena di alcunché di proibito. Tutte le foto di Pignatello hanno una messa in scena che sa di trionfo e barocco. Nella scena del bacio c'è un di più: c'è la messa in scena di

un'infrazione al codice di una libidine che non poteva essere né rappresentata in pubblico e neppure esibita, ostentata e sfoggiata davanti agli occhi del più indiscreto dei fotografi dell'Ottocento.

Fotoreporter di guerra o di cronaca nera, grandi fotografi d'arte e di design, ritrattisti di top model e paparazzi, hanno oggi violato ogni divieto e tabù. La realtà è fotografata senza pietà e senza pudore. Lo stesso è avvenuto nel cinema. Nell'età dell'immagine tutto è visibile; niente è *invisibile*; tutto fa brodo e mercato: il delitto come l'oscenità, il porno e il pedoporno, la cronaca di un sisma o quella di un conflitto...

Ai tempi di Pignatello, di contro, la realtà era fotografata attraverso filtri, schermi, setacci diversi. Non era censura: era un modo *diverso* di vedere e fotografare la realtà. C'era, alla base, un'ideologia diversa che costituiva il modo di rappresentare il cosiddetto *visto-con-gli-occhi* e il *visto-con-la-macchina-fotografica*.

Quel bacio, infine, cita i baci del cinema muto, quelli che nel film di Giuseppe Tornatore, *Nuovo Cinema Paradiso*, chiudono un film da oscar, in cui, visto che nella favola bella il lieto fine non c'è, concedono allo spettatore la catarsi anelata. Le inquadrature di quel film del regista siciliano hanno qualcosa in comune con le fotografie da oscar di Pignatello: hanno, cioè, il taglio classico e mediterraneo di una luce che taglia e si staglia come il protagonista di una scena dove gli attori sono maschere del tempo perduto. Proprio quella luce è, oramai, l'attore assente. Che in scena non c'è più.

Maschere, macchiette, donnuzze borghesi, contadine rubiconde e con mani callose; complessini di artigiani che suonavano fisarmoniche, chitarre e mandolini; *birritta e cappedda*; figurine stilizzate di signore del casato; muli, cavalli, bestiame, maiali, asini, donne a lutto, costumi di Carnevale, massari con baffi e favoriti, giare d'olio e *bùmmula* di creta, otri di vino, carrette, autovetture e poi scarpette lucide, botteghe e *putie*, balconi in fiore e cenci di contadini, il maestro che insegna a leggere e scrivere a contadini discepoli, analfabeti e adulti, fino a donne arabe e marocchine: sono, questi, gli altri pezzi, ritagli, frammenti, schegge - anch'essi oramai assenti - di uno scenario - altrettanto non più sussistente - in cui natura e storia si mescolano e fanno un mix atipico. Quel tipo di vita, appunto, mischiava natura e cultura: Pignatello fotografò il reale prima che la natura fosse alienata/separata dalla onnipotente dominazione della tecnologia, sia essa cellulare o digitale.

Non mancano i bambini, con la bicicletta, che sfreccia come un bolide in piazza; l'arrivo del vetturale con la corriera fiammante e, per finire, l'autoritratto. Come ogni fotografo di mestiere, Pignatello, utilizzando un improbabile autoscatto, volle catturare la sua figura di piccolo-borghese incantato dagli occhi suoi sul mondo che i suoi stessi occhi ammaliava.

Tra realismo e storia, dunque, le fotografie di Pignatello hanno, oltre a ciò, qualcosa di *epico*. Siamo nell'epoca in cui epica ed epopea non hanno spazio. Assuefatti al *mordi e fuggi* e *all'usa e getta*, ammaestrati da una cultura dell'immagine giornalistica, vista e consumata in un baleno, le immagini e i ritratti di Pignatello, che pretendono di travalicare il mero apparire, nonché il fugace divenire dell'apparenza di ogni cosa, che vorrebbero fermare in una dimensione metafisica l'attimo, nonché andare oltre l'apparenza e togliere al divenire il velo di Maia, sono, per questo tentativo di trascendere l'esteriorità, oramai fuori dal tempo e estranei dalla nostra storia.

Sono istantanee senza contemporaneità. Non sono merce. Non sono neppure *souvenir*. Forse sono sogni senza potere d'acquisto. Mute folgorazioni, abbagli, visioni notturne, miraggi, deliri dell'altrove, incubi, fantasie. Per chi le rivede, quelle immagini - senza dubbio - sono allucinazioni del *come eravamo*. Forme del rimpianto. Icone dell'essere per non esserci più. Strutture del perduto. Forme e configurazioni dell'addio. Insieme ordinati del divenire disordinato.

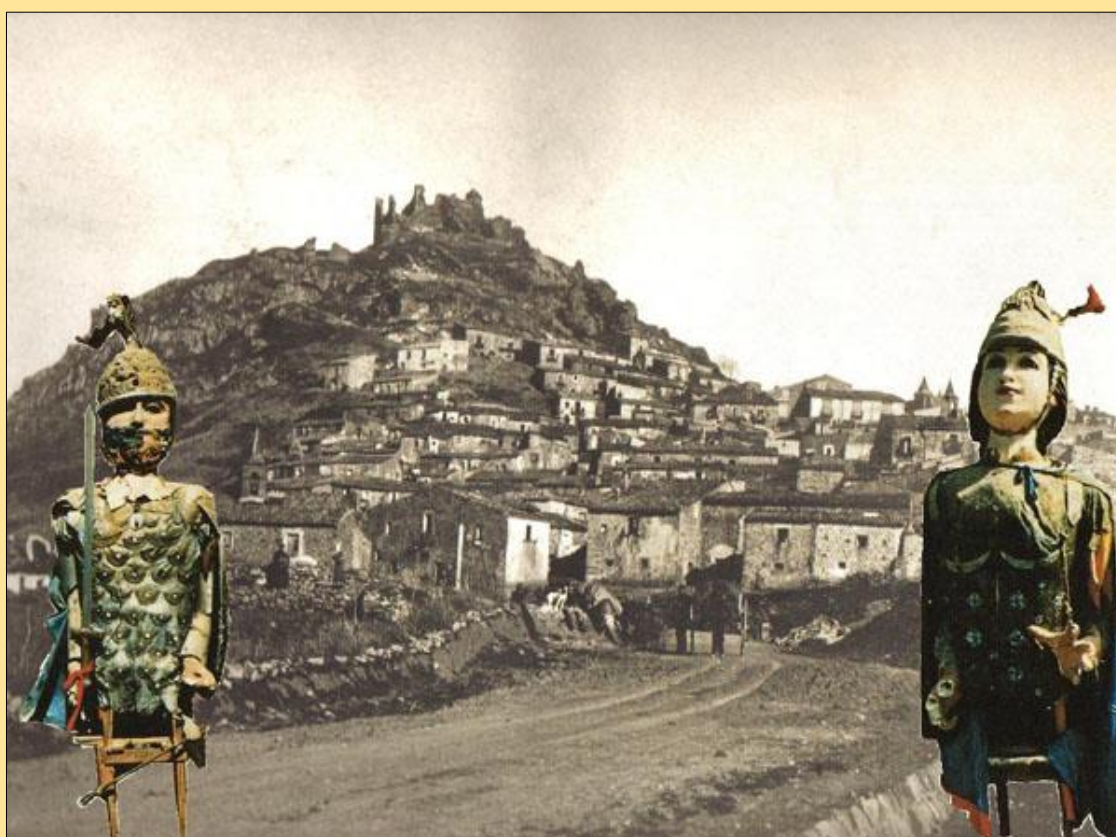
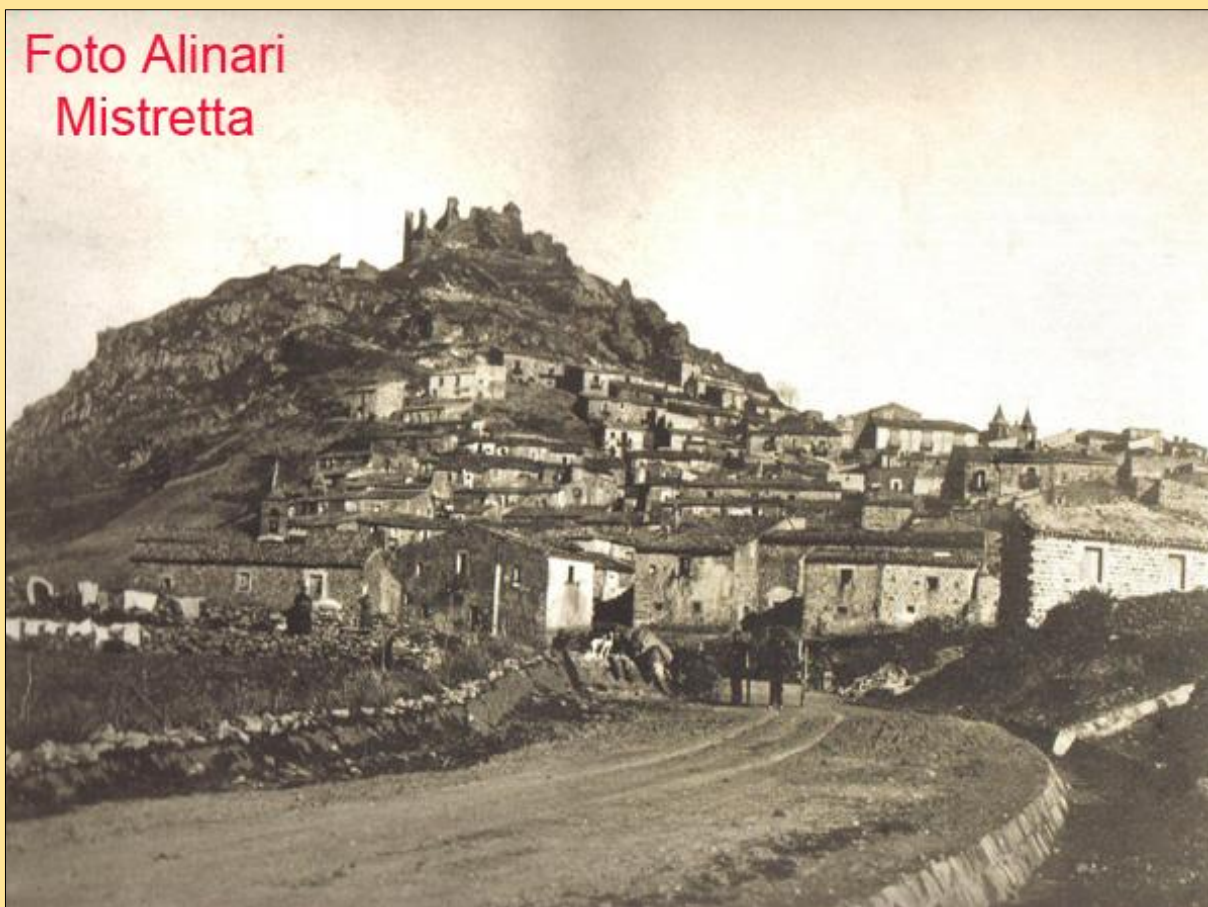
C'è, così, tuttavia, in esse, ancora qualcosa (a oltranza) di contemporaneo. Ma trattasi, per assurdo e paradosso, della contemporaneità dell'antecedente: il *c'era una volta* che *ci sopravvive dentro* e che solo gli occhi ci confermano essere un'illusione: il tormento nostro del non volere finire.

Come dire, con Pessoa, che "morire è continuare": sicché, lettore di immagini, non dolere...".

Mistretta, Maggio 2003

© SEBASTIANO LO IACONO/www.mistretta.eu

Foto Alinari
Mistretta





N. B.: Poi, sarebbe sopraggiunta l'era digitale del Photoshop e ogni immagine si è trasformata nella copia inautentica di una copia di una copia non autentica.

©Sebastiano Lo Iacono
Aggiornamento Marzo 2026
www.mistretta.eu