

L'immagine sospesa

Presentazione alla mostra - Chiesa di San Fermo Maggiore, Verona - 1980

Parafasando un ammonimento che è diventato storico per ragioni tanto diverse, si potrebbe forse dire che un fantasma corre il mondo dell'arte: la fotografia. Dopo un secolo e mezzo di storia della fotografia e fiumi di parole confluiti nella discussione del problema non è ancora stabilito, accertato fermamente, che la fotografia appartenga al sistema delle arti. Non tutti, voglio dire, sono disposti ad ammetterlo; perchè quel piccolo anche piccolissimo momento meccanico professionale, dal quale la fotografia prende le mosse per distendersi anzi tendersi su un arco profondo, appare svincolato dalla gestualità gestita in prima persona che qualifica le espressioni dell'arte: rappresenta cioè un ultimo impedimento, un'ultima soglia non facile da trapassare; ancora un diaframma opaco che semmai si può soltanto tentare di trasgredire. Eppure le fotografie sono sotto i nostri occhi, anticipano persino il nostro sguardo, vi restano molte volte come figure che hanno una loro memoria.

Dire fotografie significa dimenticare, mettere almeno da parte quel minimo meccanico professionale e puntare sugli effetti delle sue operazioni, prendere atto delle presenze della realtà ch'esso duplica, moltiplica, accrescendo le figure dell'esistenza. Ma il discorso critico, storico, estetico sulla fotografia non è per questo meno lungo e complesso, non si conclude cioè neppure davanti alle testimonianze concrete di un'azione che s'è trasformata in un «oggetto» delimitato entro precisi contorni con precise misure. Un oggetto nel quale è stato dunque ormai risolto e verificato tutto il percorso del meccanismo ambiguo, e la dinamica di tale dinamismo, con tutte le sue frange soggettive: scelta del modello, inquadratura, messa a fuoco, apertura di diaframma, scatto, sviluppo, stampa, taglio: un oggetto, dirò ancora, che è il momento finale di un itinerario obbligato nel chiuso di un vero e proprio labirinto; un viaggio in una certa misura nell'ignoto, che perciò sembra poter stare ormai inerte sotto i nostri occhi, nelle nostre mani, e nella nostra intelligenza, o decifrazione o lettura.

Così, il discorso più diletto e vario sulla fotografia è quello che viene offerto dalla lettura delle fotografie come testi anzi come «testi», e nei due sensi: nel senso dell'immagine per se stessa come segno o «segnale» ed in quello dei nostri rapporti con l'immagine fotografica, con l'area prossima o remota dalla quale affiora e con l'area delle sue proiezioni, di cui ci indica le prime, primissime prospettive.

L'ultima lettura, così intrigante, così conturbante è la lettura fatta da Roland Barthes in «La chambre claire»; camera chiara,

bisogna dire, persino per la sua impietosa manovra. La lettura sottile, appassionata anzi allarmata di Barthes, la sua vorrei dire «discesa» nel sudario dell'immagine fotografica, richiama il panico del quale ci hanno parlato i viaggiatori, la paura che manifestano gli uomini cosiddetti primitivi, sorpresi dai marchingegni della tecnologia, di perdere qualcosa di sé, d'essere risucchiati dall'occhio lucido e misterioso della macchina fotografica, d'essere catturati, chiusi in gabbia, annientati. «La chambre claire» è un saggio sulla morte per fotografia e «nella» fotografia. La macchina fotografica, la camera non per niente oscura, è il robot-notaio che registra gli atti di morte. L'album fotografico dei ricordi di famiglia è un catalogo di morti, di esseri che si voltano all'indietro che non hanno più nulla da dire, ricondotti in silenzio al loro tempo reale: uno «Spoon River» diventato muto.

La lettura delle fotografie non è tuttavia storia; è semmai un tentativo di testimoniare una storia che è ancora da scrivere e persino ancora da fare, materia che rimane aperta nonostante i milioni, i miliardi di immagini già consegnate dalla storia, materia inafferrabile se non per frammenti. Intorno a semplici ipotesi, a volte sono anche felici intuizioni, l'intelligenza dell'uomo si esercita in un gioco brillante, che consiste nel tentativo d'imbrigliare i caratteri essenziali e le facoltà specifiche della fotografia. Barthes, come tanti altri, come la Sontag appena ieri, come Talbot quando scriveva all'inizio della storia «The pencil of the Nature» e come tutti noi, si muove su un territorio che affascina ed esalta proprio nella misura in cui è ancora territorio vago, oscillante tra le magie rituali del meccanismo ed i loro effetti; le immagini fotografiche, dalla cui immobilità ottica, arrivano segni di instabilità, segni si direbbe residui, inconsumabili, che eludono la presa, e suggeriscono dubbi, e suscitano stati di disagio.

Eppure poche cose sono così poco ferme e fisse quanto lo è l'immagine fotografica. L'immagine fotografica può certamente essere una figurazione dell'arresto della vita, una figurazione della fine, come suggerisce Barthes; ma è certamente anche un'immagine di resurrezione, alle cui spalle preme tutta una vita. Per un tempo breve, infinitesimo, può essere un'immagine sospesa tra la vita e la morte, quasi in un tempo minimo, infinitesimo, di catalessi; ma il turbamento profondo ed ineffabile che ogni volta provoca in noi la sua lettura viene dalla impossibilità proprio fisica di annullare in assoluto i valori del tempo, quindi di figurare davvero la morte; quella morte che, anche quando è soltanto una figura araldica o semplicemente un pensiero, è allegoria, meta-

fora, quindi espressione d'una situazione in se stessa viva e imprevedibile.

Il meccanismo della camera oscura ha raggiunto tempi di misura infinitamente piccoli, ma la chiusura del diaframma, lo scatto, il famoso clic, ha pur sempre una sua durata e l'immagine ch'esso tenta di fissare porta comunque in sé implicita tale durata come per dono o effetto di magia. La fissità dell'immagine al limite è una mera illusione ottica. È quasi la proiezione di un bisogno istintivo, a volte tenero, a volte tirannico, di impossessarsi di qualcosa, di dominarlo, farlo proprio, tenerlo in pugno, al collo o sul cuore in un medaglione, per annullare insieme col tempo le distanze.

Ma non è soltanto il tempo come quantità fisica irriducibile al nulla che rende oscillanti e vive le immagini fotografiche, altre premono a renderle vive, così sfuggenti e insieme così disponibili. Cose che in un certo senso fanno parte della storia al di fuori della fotografia, che nascono dalle relazioni dell'immagine con il suo tempo, dalle relazioni del fotografo con il suo tempo e con l'immagine che ha provocato e finalmente lo provoca. Tutto ciò che per comodità si definisce semplicemente «cultura» e che allaccia figure tra di loro lontane, lontane anche quando sono coeve, come un ritratto di Newman da un ritratto di Nadar, una conchiglia di Carrieri da una conchiglia di Weston.

Luigi Carluccio