

L'immagine provocata

Introduzione - Biennale di Venezia – 1979

Immagine provocata, provocante, provocatoria e quante altre definizioni servono per indicare l'esistenza tra l'oggetto e il suo riflettente di un rapporto dinamico, attivo, vitale. Nel senso che da una parte e dall'altra è esclusa ogni inerzia: dalla cosa che presta la sua immagine e dall'occhio che la guarda, la fissa e con ciò la fa diventare una e unica, estrapolata nel tempo e nello spazio da tutte le sue possibili ed irripetibili varianti. Così, quell'unica immagine della realtà che la fotografia può darci di volta in volta può essere appunto considerata "immagine provocata" ma, in quanto margine estremo, fenomeno epidermico della realtà che essa sottintende, e spezzone dell'evento o continuità d'azione cui per un infinitesimo iato di tempo è stata sottratta, l'immagine può anche apparire provocante e per la sua riproducibilità illimitata persino provocatoria.

Quale che sia, l'immagine fotografica porta sempre implicita una piccola dose di provocazione, perché non annulla mai del tutto quel sospetto di magia o di contratto mefistofelico che ha facilitato, si direbbe, e reso possibile la sua apparizione nell'area delle cose percettibili, al di là del suo stesso modo di apparirvi come un miraggio o una fata morgana. Rimane dunque in sospeso l'interrogativo, se la fotografia non è qualcosa che appartiene alla realtà e dunque alla vita e quindi il frutto di un'operazione di strappo, una spoglia sottratta alla vita stessa, o se più semplicemente, per arricchire il nostro cantiere di caccia - la caccia alle figure ed alla natura delle cose che ci stanno intorno e dialogano con noi, perché fanno parte del nostro ambiente di vita, non abbiamo reso più povera la realtà, togliendogli qualcosa, quasi un piccolo tasso d'identità, che potrà essere ripetuta, ricalcata fedelmente, cento, mille volte, ma non gli potrà essere mai più restituita.

Un critico francese, Jean Clair, coraggiosamente in lotta contro le mistificazioni dell'avanguardia e contro la moda, ha visto acutamente questo tratto della fotografia che potremmo anche definire funebre; nel senso che la fotografia può far morire ogni cosa nella sua immagine; che forse non è niente altro che immagine di cosa morta e che, comunque, nella fotografia le immagini di tante cose pur così vere e vive raggiungono la soglia che separa ciò che è vivo da ciò che è morto, prefigurando persino nel suo colore il colore della memoria: quell'ombra grigia, opaca, diffusa che il tempo incalza. E certamente è possibile e lecito riconoscere alla fotografia il ruolo dominante di strumento della memoria, dell'uso e dell'artificio stesso della memoria, quasi da "partecipazione di lutto", ma forse è altrettanto lecito riconoscere che proprio questo ruolo di testimone della memoria rappresenta un aspetto positivo e tipico della fotografia; specialmente quando le memorie sono autentici "promemoria", foglietti d'agenda che rammemorano appuntamenti cui non bisogna mancare, interventi che non è possibile rinviare.

Nella fotografia, infatti, il rapporto dell'immagine con le cose e con la loro storia, con gli uomini e con la loro storia, a cominciare dalla cronaca, cioè, dai momenti che all'interno della loro sequenza possono anche apparire irrilevanti, è un rapporto stretto, strettissimo; più stretto e più diretto che in qualsiasi altro tipo di immagine e in qualsiasi altra tecnica di raffigurazione. La parte della fantasia all'interno dell'immagine fotografica, è già a priori nella sua struttura, nel progetto di come sarà poi rivelata, diventa ogni giorno più grande; ma è una delle tante forme d'evasioni dalla realtà, dagli impegni con la realtà, dalla fotografia stessa perché questa non può produrre immagini se non esiste nel reale qualcosa da rispecchiare, se cioè non esiste una realtà oggettiva e presente capace di provocarne, per riflesso, una tanto diversa per colore, dimensione e sostanza e che tuttavia gli somiglia.

Il rapporto realtà-immagine fotografica è un rapporto stretto anche per quel che riguarda la densità, l'intensità, la durata della cooperazione tra l'operatore ed i meccanismi fisici e chimici della fotografia. In poco più di un secolo sono cambiate molte cose, profondamente; sono cambiate le dimensioni, dal carraggio al tascino; i pesi, dal mezzo quintale alla piuma; i tempi di posa, dalle otto e più ore ai pochi millesimi di secondo; gli automatismi, dal classico click alle misure di esposizione, di diaframma, di luce, ma resta quasi identico, struggente o perentorio secondo i temperamenti, il momento di simbiosi integrale, ipnotica, che si instaura tra l'operatore e la macchina, tra la macchina

ed il suo oggetto: un momento caratterizzato da una specie di aggressività, di violenza animale, barbarica e al tempo stesso da un senso imprevedibile di resa, come può accadere, ammettiamo, tra due termini ciascuno dei quali sa che cosa vuole realizzare ma ha anche coscienza che realizzato potrà apparire profondamente diverso. In una fotografia scattata da Matthew Brady durante la guerra di secessione, Abramo Lincoln può infatti mostrare la figura di un commesso di emporio con il suo bravo spolverino di tela grigia staccionata, e certe vetrine di botteghe intorno alle halles parigine, scattate da Atget, possono sembrare depositi dei fantasmi di oggetti d'uso comune: scarpe, giacchette cappelli, bambole, che a loro volta sembrano strumenti di riti esoterici.

Questi margini di divagazione all'interno di una caccia spietata all'oggettività assoluta danno la misura dell'inganno latente nell'immagine fotografica ("Car le mensonge est inhérente à la photographie", scrive Marc Cohen per "Photo-constat Photo-graphie", alla gallerie Stadler di Parigi, Maggio 1978), un inganno che tende a forzare la sua parte nel riporto naturale da un fenomeno di natura. Ciò che si può soltanto immaginare, ciò che è impalpabile, perché nascosto dietro la maschera, perché sta dall'altra parte della cosa vista sfugge all'occhio fotografico; comunque soltanto un trucco, un inganno nell'inganno può trascinarlo in primo piano. Bisognerà forse trovare un'altra parola, diversa "fotografia" per indicare il campo d'azione dentro il quale le immagini tentano per mezzo di mille artifici diversi, sovrapposizioni, inversioni, collage, innesti, incesti, di creare la loro realtà: allo stesso modo che dicono, Oscar Wilde dice, che è stato Turner ad inventare la nebbia, i nebbiosi vortici d'atmosfera. Tanto più ciò che è immaginario, ciò che non si tocca con mano e non si discerne con le pupille non desta meno sospetti circa la realtà della sua sostanza sia pure poetica di quanti ne destano gli aspetti medesimi della realtà, e possono semmai apparire autentici, suggerire qualche tratto di autenticità, dar luogo a convincenti e patetiche figure nella misura in cui fanno dimenticare la loro matrice fotografica.

In questa circostanza, che bisogna considerare poco più di una rapida occasione di intervento attivo, la partecipazione alla Biennale è stata regolata dalla relazione di alcuni fotografi e del loro lavoro con lo specifico fotografico, individuato come relazione intesa e consapevole con una realtà oggettiva, staccata, da raggiungere per mezzo dell'azione e della attualità delle memorie ch'essi e il loro lavoro mostrano di conservare dei tempi eroici della fotografia, quando progetto ed esecuzione si sviluppavano solidamente allacciati.

Quindici fotografi, come centocinquanta, o millecinquecento, o di più; quindici autori, ciascuno dei quali, pur muovendo su un arco che va dal paesaggio come idea di natura all'indagine urbana concettualmente modellata, sembra voler annullare col dono delle proprie immagini piccoli e grandi vuoti, brevi e lunghe assenze, come aveva fatto con la sua prima veduta *d'après nature* Niepce, catturando un'immagine, l'altra immagine della realtà naturale, quella inedita, con la macchina in posa per otto o più ore di una finestra. Le fotografie infatti arrivavano sempre da lontano e dall'inedito, come le fotografie che O'Sullivan e Jackson riportavano dalle meticolose campagne di ricognizione territoriale, che facevano diventare familiari agli occhi dei cittadini di Brooklyn i mitici canyon del mitico West e i puebls alle frontiere col Messico; come le fotografie di Arnold Gente che mostravano le strade di Chicago sconvolte dal terremoto e le case divorate dagli incendi; come le fotografie di Jacobs Rijs che mostravano la desolazione dell'esistenza nei ghetti sociali, negli slum di New York; come le fotografie crude, scabre, concise, scattate da Fenton, Brady, Barnard, dai nostri Cuccioni o D'Alessandri, che trasformavano, che trasformano i campi di battaglia in tanti monumenti di cenere. Tutte le immagini allucinanti, sconvolgenti da affidare alla memoria, al culto della memoria, immagini promemoria anche, foglietti di agenda per appuntamenti ai quali non mancare. E tutte immagini prese a contatto diretto con la realtà.

Insistere su questo rapporto con la realtà, la realtà oggettiva che coinvolge la natura e gli uomini significa considerare la fotografia e l'immagine fotografica strumenti di lavoro immediati, fabbriche di documenti. È il rapporto che ha guidato la scelta fatta per questa sezione della Biennale '78: larga parte, se non in modo esclusivo. Io ammiro infatti, senza riserve, le ricerche sul paesaggio intese come ricerca delle sue strutture e come ricerca di espressione attraverso una identificazione con gli elementi della natura: le colline marchigiane che guardano il mare, di Giacomelli per esempio; le Langhe piemontesi di Masera; il delta del Po di Avigdor; le forre appenniniche e le coste, da Trieste

a Ventimiglia passando per le isole, di Zannier ed ammiro, sempre senza riserve, l'ironia formalmente così intrigante con la quale Fontana può trasformare in suggerimenti di geometria le linee della terra, e Ghirri identificare, invece, in un calibrato frammento dell'arco visuale la sostanza ottica di un ambiente paesistico o sociale. Così, non ho dubbi che sul versante opposto, per così dire; cioè dalla parte di Plessi, Luca Patella, Lia Rondelli, la stessa Elsa Mezzano e Massimo Vannucci nel loro impegno ad esplorare razionalmente le strutture del pensiero e della percezione; a riconoscere analiticamente, e luogo per luogo, il falso ed il vero del contesto urbano; a riconoscersi, anche, attraverso una continuativa immersione nel flusso dell'esistenza ed attraverso il contatto a volte crudele ed alienante delle cose, non ignorano la realtà, non la sfuggono ma più semplicemente privilegiano, dei due termini del rapporto, quello soggettivo, in un certo senso privato, forse ludico.

Ma è pur evidente che all'interno di questa sezione lo spazio fisico maggiore è stato riservato a un gruppo di fotografi - Mario Cresci, Gianni Capaldi, Isio Saba, Francesco Spada: giovani, giovanissimi, persino novizi, che operano nel sud e sono esemplari perfetti di un certo tipo di lavoro e di un certo comportamento rispetto alla natura ed alla storia che oggi hanno molti altri riscontri: provocati col loro esempio e da loro esercizio che risponde ad un bisogno lancinante di verità e di impegno. Lo spazio più ampio non è una banale espressione di merito; è indicazione di una scelta, di un indirizzo, di una constatazione. Questi quattro fotografi dimostrano che senza alcuna chiamata ufficiale, senza regole, senza regia, senza desiderio di lucro, informazioni quasi sempre spontanee suggerite dall'affinità territoriale, poetica e politica si sviluppa in Italia una enorme quantità di lavoro individuale e di gruppo: un lavoro di minuziosa, scrupolosa ricognizione territoriale che ricorda da lontano quella attuata da Jackson, da O'Sullivan, da tanti altri rimasti anonimi e più da vicino quella dei fotografi della "Farm Security Administration": i fotografi della grande crisi, del "New Deal" rooseveltiano, realizzando così via via, qualcosa che vorrei definire "immagini sullo stato della Nazione" veduta dalle sue zone economicamente e tecnologicamente arretrate, veduta dalla parte degli esclusi. Un'immagine che può essere guardata con sentimenti di pietà, di nostalgia, di malinconia, di fierezza, di rivolta e che deve formare la base di ogni programma futuro. Se c'è un futuro.

Luigi Carluccio