

La coscienza della fotografia

Generoso Picone

(Assessore alla Cultura e alla Pubblica Istruzione del Comune di Avellino)

1) Il più bel libro che sia stato scritto sul paesaggio italiano almeno negli ultimi dieci anni è *Verso la foce* di Gianni Celati. E' una sorta di reportage minimale, scandito in quattro diari, che accompagna nelle campagne della Val Padana fino al delta del Po. Celati li definisce "racconti di osservazione": risultato di un lavoro parallelo con un gruppo di fotografi che si dedicavano alla descrizione dell'Italia di fine anni '80 e innanzitutto della collaborazione amicale con Luigi Ghirri. In realtà, il materiale di *Verso la foce* sarebbe dovuto servire a compendiare in forma narrativa l'illustrazione fotografica di Ghirri. Ma quando Celati e Ghirri confrontarono gli esiti dei loro itinerari si accorsero che meritavano luoghi di rappresentazione autonomi. *Verso la foce* per Gianni Celati e *Il profilo delle nuvole* per Luigi Ghirri. E probabilmente anche per la genesi e l'intento comuni, i due testi vanno considerati due parti di un unico libro. Certamente il più significativo sulle trasformazioni e sui mutamenti addirittura antropologici che l'Italia ha potuto registrare.

Quattro viaggi che narrano "l'attraversamento d'una specie di deserto di solitudine, che però è anche la vita normale di tutti i giorni". Segno di una catastrofe del senso che si coglie a pieno nella pagina con cui Celati chiude, giunto alla foce: "Ci hanno mescolato le anime e ormai abbiamo tutti gli stessi pensieri. Noi aspettiamo ma un niente ci aspetta, né un'astronave né un destino. Se adesso cominciasse a piovere ti bagneresti, se questa notte farà freddo la tua gola ne soffrirà, se torni indietro a piedi nel buio dovrai farti coraggio, se continui a vagare sarai sempre più sfatto. Ogni fenomeno è in sé sereno. Chiama le cose perché restino con te fino all'ultimo". Grande lezione.

2) Dire di Celati per parlare di Ghirri, e di Ghirri per riflettere su "I valori del paesaggio e la fotografia

sensibile," è quindi opportuno e pressoché doveroso. Forse, apparirà meno congruo ricordare la citazione dalla fantascienza di J.G. Ballard che Luigi Ghirri utilizzava per spiegare la sua concezione della fotografia: nelle storie di Ballard c'è una situazione apparentemente normale che però è subito rotta da uno scarto che determina una percezione alterata e porta a conoscere il mondo in maniera tutta diversa e profondamente innaturale. Per Ghirri, lo scarto era sempre riconducibile a questioni di luce, non a un punto di vista particolare perché, come il Rainer Maria Rilke dell'ottava elegia duinese, amava spiegare il suo sforzo in questi termini: "Aprire il paesaggio, dislocare lo sguardo, uscire dal muro dell'arte. Liberarsi un po' dai gerghi culturali, dagli armamentari critici. Le foto sono solo immagini per ricordare qualcosa, appunti da mettere in un album". Offrirsi all'aperto lasciandosi prendere dal paesaggio non significa, però, appiattirsi sull'esistente e ritrovarsi spalle al muro oppressi dal reale. Quando Gianni Celati presenta *Il profilo delle nuvole* di Ghirri precisa che "non è un documentario fotografico sulla situazione storica d'un paesaggio italiano, ma piuttosto sui modi di guardare già previsti in un paesaggio e sullo loro risonanze affettive. E' un album delle cose che si possono vedere, indicate nel modo in cui chiedono di esser viste".

E si tratta di un compito di alta responsabilità consegnato alla fotografia. Luigi Ghirri lo accettava con malcelata amarezza: "Se a queste mutazioni (alle mutazioni del paesaggio, ndr) aggiungiamo quelle provocate dal cinema, dalla televisione, dal video, dalle immagini elettroniche e computerizzate, sembra proprio che alla fotografia, ma non solo a questa, sia rimasto soltanto lo spazio dell'ingenuità, se non quello dell'antiquariato". Per poi subito aggiungere, però: "La fotografia può essere un non

marginale momento di pausa e di riflessione, un necessario momento di riattivazione dei circuiti dell'attenzione fatti saltare dalla velocità dell'esterno. (...) Il problema è che la fotografia non perda definitivamente la capacità di poter rappresentare l'esterno, non deve cioè esaurire questo suo compito fondamentale accentuando il carattere di incomprendibilità, frammentarietà, insensatezza del mondo esterno".

3) Il problema è lo scarto di luce che rivela l'innaturalità di una situazione normale, della "vita normale di tutti i giorni", come scrive Celati. In quello scarto potrebbe risiedere la coscienza del fotografo, la consapevolezza di dover assumere un ruolo che non sia soltanto di spaesamento, incertezza, smarrimento: ma anche di lettura, di interpretazione del mondo.

"Chiunque si proponga di illustrare il caos in cui siamo immersi con delle fotografie facilmente leggibili ne dà automaticamente un giudizio personale. Sì, le fotografie sono convincenti solo se il loro autore osserva con un occhio attento la realtà, ma le fotografie devono in qualche modo spingersi oltre la realtà". Robert Adams disegnò così l'orizzonte di significato, e dunque anche il compito etico, la missione civile del fotografo. "La fotografia per me è soltanto un mezzo per combattere quella che considero una inarginabile catastrofe sociale", sottolineò Adams. Al fotografo spetta "dire la verità" e perciò deve spingersi oltre la frontiera del caos, laddove l'apocalisse del paesaggio incute addirittura paura allo sguardo. La bellezza della fotografia sta nel suo essere estremo baluardo a difesa dei valori tradizionali, della memoria, dell'armonia perduta. "Si vede e si fissa qualcosa come se vi fosse solo quest'ultima possibilità per farlo. Questa per me è, in fotografia, il senso della 'fine del mondo' ", avrebbe rivelato Wim Wenders in "Scritto nel West": "Dietro a queste foto c'è il desiderio di cogliere, 'regarder', qualcosa con lo sguardo e trattenerlo/custodirlo, 'garder'. Questo termine francese mi sembra calzante: 're-garder'. Le foto di Walker Evans ai tempi della depressione erano esattamente questo: trattenere nello sguardo e nella memoria qualcosa che tre o quattro anni dopo sarebbe scomparso".

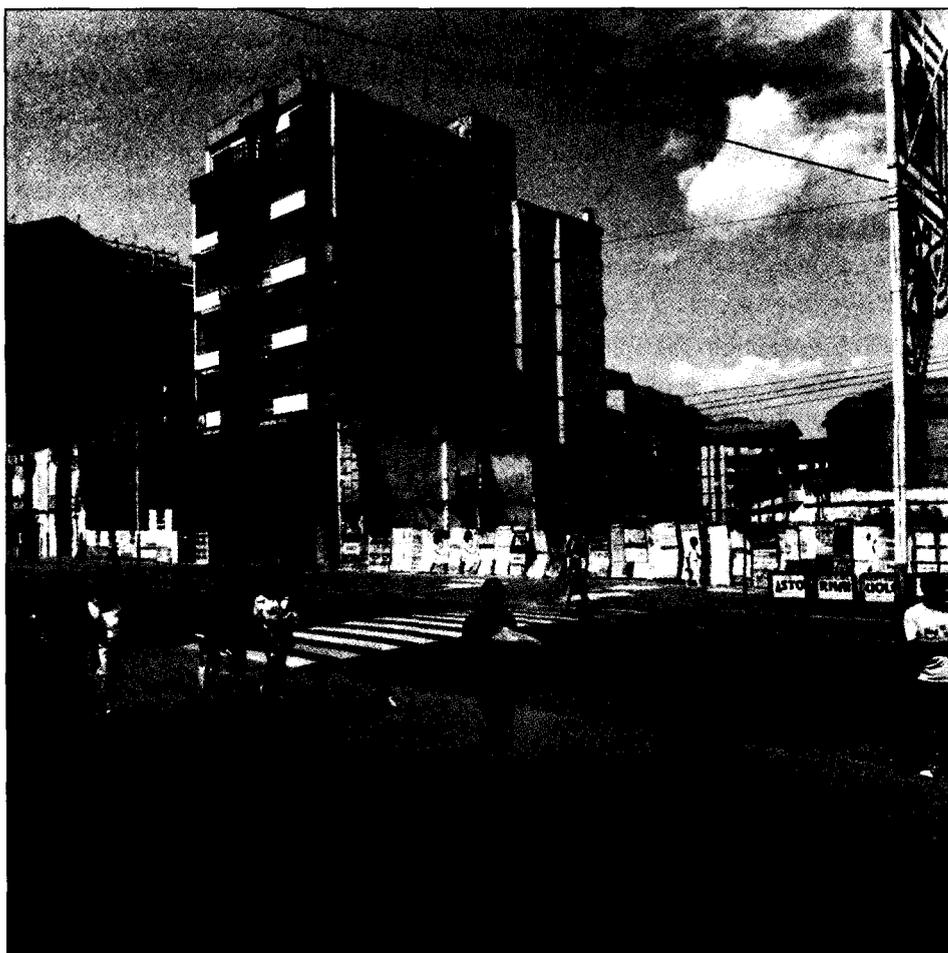
"Chiama le cose perché restino con te fino all'ultimo":

l'album delle cose che si possono ancora vedere è allora, alla maniera di Borges, quel che resta della vita.

4) L'album si contrappone all'atlante iniziario del paesaggio italiano su cui Stefano Boeri ragiona a proposito del kitsch e dell'architettura italiana del secondo Novecento: "Costretti ad assumersi le responsabilità della loro posizione una volta che la fotografia li ha sorprendentemente tolti dal loro usuale torpore, sottratti alla marginalità della coda dell'occhio, al buio di un retro, alla folla anonima di una visione distratta essi, i 'nuovi fatti urbani', finalmente nudi, cominciano a raccontare la loro vita: ci dicono come e chi li ha costruiti, con quali attese e interessi; come e chi li sta vivendo, calpestando il loro suolo, percorrendo il perimetro o solo insediandoli nel flusso delle percezioni quotidiane".

I nuovi fatti urbani. Come quelli che Libero De Cunzo ha avuto occasione di documentare ad Avellino, per la mostra "Memorie di una città futura" che ha rappresentato l'inizio di un progetto di lettura del paesaggio dell'intera provincia, l'Irpinia che dopo il terremoto del 23 novembre del 1980 nelle intenzioni migliori sarebbe dovuta diventare il laboratorio culturale e civile, architettonico e produttivo del Mezzogiorno d'Europa e che invece, 18 anni dopo, continua a fare i conti con una ricostruzione infinita, con le contraddizioni di sempre, con le antiche questioni ancora aperte, alla maniera di un cantiere edile dove a un certo punto è mancato tutto e l'incompiutezza ha preso a regnare. Non solo l'incompiutezza, perché in un luogo come l'Irpinia Hans Magnus Enzensberger avrebbe potuto trovare certezza alla sua imprecazione, che gli architetti rimangono i peggiori nemici dell'uomo: e per capirlo, occorre lo sguardo di un fotografo vigile e consapevole; cosciente.

5) Capitò, per coincidenza, che quando De Cunzo consegnò le prime prove fotografiche del suo lavoro su Avellino - non peggiore, anzi per parecchi versi molto migliore di altre città italiane dissennatamente estese sul territorio - con sé avesse un libro del suo amato Giovanni Chiaramonte, "Westwards", immagine dell'America del "no-where" raccontata anche da Wenders e da David Byrne. Quali differenze quei luoghi avessero con le periferie di una città del



Mezzogiorno d'Italia? Poche, nessuna.

Ma soprattutto, i nuovi fatti urbani mostravano l'ambizione di volersi assolutamente rassomigliare, di omologarsi, di essere imperativamente uguali: perché forse uguale è la vita che li abita. Dall'Irpinia agli USA, un'unica periferia di un centro che chissà dove sarà mai.

Raggelante. Deve trattarsi dell'ambivalenza dell'architettura che Giampiero Comolli descrisse nel luglio del 1998 su "l'Unità". Il nuovo paesaggio è il prodotto dell'incontro tra la progettualità e le esigenze dell'uomo: questa creazione ha però assunto una dimensione tale da mostrarsi come un mondo estraneo, regolato da leggi proprie che non si controllano più ma da cui si è condizionati. Sono

luoghi, insomma, che respingono e insieme seducono e nella loro opacità conservano l'incapacità di annunciare con chiarezza il proprio senso: sono luoghi dell'inconscio, le architetture sono simboli dell'interiorità umana.

Come fare per capirli, dunque? Non bastano gli architetti, i sociologi o gli urbanisti, occorre una psicanalisi dei luoghi urbani e fotografare il paesaggio, senza andare alla ricerca dell'arte e del bello, ma cercando di restituire l'esperienza percettiva comune a tutti vuol dire portare all'evidenza il rimosso. Quello che vediamo senza sapere di vedere, che uno scarto di luce e di coscienza ripropone all'attenzione e alla cura dell'uomo.