

“LEGGERE FOTOGRAFIA”, ed. FIAF dip. Attività Culturali, Lecco, 1993.

- una ricerca a otto voci sull'interpretazione dell'immagine fotografica -
(stralcio dal volume limitatamente alla parte trattata da Giorgio Rigon)

NOTE PER UN GIUDIZIO DI VALORE

Una predisposizione dello spirito

"Se si pensa a tutti gli uomini che si son visti e conosciuti e se ci si confessa che poca cosa siamo stati noi per loro, che poca cosa essi furono per noi; quale malinconia! Noi incontriamo l'uomo di spirito, senza intrattenerci con lui, incontriamo il saggio, senza imparare da lui; l'uomo che ha molto viaggiato, senza informarci; l'uomo tutto amore, senza usargli una gentilezza"¹.

Mi piacerebbe che le parole di Goethe riaffiorassero alla mente ogni volta che si ha occasione di un approccio umano ma, soprattutto, ogni volta che, per avventura o per nostra determinazione, si debbano osservare, leggere, valutare opere letterarie o figurative di qualcuno che ancora ci è poco conosciuto.

La fotografia, tra le opere figurative dell'uomo, è quella più diffusa, quella che più è alla portata di tutti, spesso la più istintiva, non sempre la più spontanea.

Colui che sottopone alla nostra attenzione le proprie fotografie aspira, in senso goethiano, a non essere poca cosa per noi e sollecita noi a non essere poca cosa per lui; ci richiede uno sforzo di empatia e, attraverso le sue immagini, ci sceglie come persone degne della sua comunicazione affettiva.

Non mi è difficile assumere una predisposizione dello spirito armonizzata con questa linea di pensiero, ma confesso che mi riesce di mantenerla solo fino a quando le immagini che osservo, che leggo, che valuto, mi appaiono come veicolo di approccio all'uomo che ne è l'autore, ma solo a quell'uomo, non a quanti, prima di lui, hanno lanciato analoghi segnali con gli stessi stilemi espressivi.

"Ogni geniale opera d'arte" - afferma Croce - "suscita una lunga schiera di imitatori che, per l'appunto, ripetono, tagliuzzano, combinano, esagerano meccanicamente quell'opera d'arte e rappresentano la parte dell'immaginazione (facoltà extra artistica) verso o contro la fantasia (peculiare facoltà artistica)"².

Mentre il fenomeno dell'epigonismo, pure se considerato da Croce come frutto di facoltà extra artistiche, può essere utile all'arte figurativa in quanto sviluppo consequenziale di un'idea e suo arricchimento, nella fotografia non è accettabile, non è neppure frutto dell'immaginazione, è solo uno sterile giuoco di imitazione formale.

D'altra parte nella parola "autore" è implicito il concetto di "autonomia espressiva" e quando questa non la ravviso, mi è difficile imboccare il sentiero che porta all'empatia.

Modelli e stimoli a rischio

Imparare a dipingere avvalendosi di manuali del tipo "fai da te" è un'operazione che solo i più ingenui possono affrontare con infantile fiducia. Anche se una certa editoria continua nella vulgarizzazione della disciplina pittorica, siamo tutti concordi nel negare credito al sistema manualistico come specifico insegnamento dell'arte.

Per la fotografia il problema è diverso poiché, sia per la fase di ripresa che per quella di stampa, vi sono tecniche di base delle quali bisogna impadronirsi; perciò, se è ormai difficile assoggettarsi ad un apprendistato presso un bravo artigiano, ben venga il manuale.

Qui però iniziano i rischi: ogni manuale, per corredare e convalidare le nozioni tecniche, propone modelli iconografici, generalmente correttissimi sul piano didattico ma non sempre di elevato valore estetico.

Si sa che il neofita è avido di modelli, li ammira incondizionatamente, li imita e ne riceve un *imprinting* dal quale poi è difficile staccarsi. Certe inquadrature da manuale, certe scansioni di piani, certe calibrature di grigi degradanti verso l'infinito, certe sfuocature tendenti a rendere plastico il

ritratto e intensa la definizione dello sguardo, costituiscono gli stilemi di un preciso assetto formale classico e immutabile.

L'adeguamento ai modelli di ogni tipo continua, anzi si rafforza, dopo il superamento della fase manualistica.

I mezzi che massificano il consumo dell'immagine propongono continuamente stereotipi affascinanti, tesi, comunque, a soddisfare il senso delle probabilità formali che ognuno di noi ha radicato in sé, un immaginario iconico a fattori comune tanto più rassicurante quanto più è privo di enigmi, di punti in sospeso, di provocazioni, di trasgressioni.

L'assimilazione a modelli, anche ottimi, la loro rivisitazioni lo stesso citazionismo che dovrebbe nobilitare la ricerca erudita noi ci illudiamo che siano improntati dalla nostra personalità, invece ci portano sempre a soluzioni formali di imitazione. L'accondiscendenza agli stereotipi assunti a forma ideale dalla coscienza estetica collettiva ci appaga e ci predispone ad una passiva contemplazione. Lo sguardo riposa su di un mondo di linee, colori, strutture armoniche tanto più convincenti quanto più riconducibili ad esperienze già registrate dalla nostra memoria visiva.

Esempi? Li traiamo da alcune mostre-concorso fotografici:

a. la transumanza in un suggestivo paesaggio agreste: i gregge di pecore si snoda lungo un itinerario piano e sinuoso inoltrandosi entro un'ampia valle dorata, al tramonto; un momento magico scelto oculatamente; le luci sono radenti, le ombre lunghe; emerge quella del pastore, come si conviene al suo ruolo guida; ma ci sono anche le ombre dei cani, isolate, a margine della morbida massa lanosa, come è giusto che sia in un contesto pastorale dove la disciplina del movimento è affidata proprio a questi fedeli animali. Tutte le cose sono al loro posto, quel piccolo ritaglio di creato sembra concepito proprio per rappresentarvi transumanza su modello arcadico.

La sofferenza non c'è, la stanchezza delle ore notturne, durante le quali si è iniziata e svolta la maggior parte del viaggio, cancellata per incanto, né vi sono le premonizioni della dura salita e dell'austera vita che attende i pastori alla mèta.

Noi contempliamo passivamente la bella immagine, in modo acritico e quasi neutro, nulla ci consente di approfondire la conoscenza della cultura pastorale e neppure possiamo fare riferimenti alle poetiche segantiniana e dannunziana. "Oh quanta species!";

b. in una mostra-concorso un autore, per raggiungere il numero di quattro opere che costituiscono il limite ammesso, ha accostato a tre "bei" nudi di donna un bozzetto di vita contadina. Il mio occhio, stimolato da istinti di esclusiva peculiarità maschile, viene catturato dalla potenzialità di seduzione della modella che, in tre pose diverse, articola nello spazio piacevoli forme rese plastiche da un corretto giuoco di luci ed ombre, contro uno sfondo marino. Rivedo tutti gli innumerevoli calendari che arricchiscono la nostra cultura voyeuristica; altro riferimento e commento non potrei fare. Il "bel" referente si pone direttamente di fronte agli osservatori come unico valore estetico indipendente dal fotografo.

Allora passo alla scena agreste, piccola appendice estranea al contesto edonistico che, nelle intenzioni dell'autore, doveva semplicemente completare il numero delle opere concorrenti: un gruppo di galline, disposto in formazione ellittica, al centro della composizione in un'aia prospiciente un campo arato che ne costituisce lo sfondo, procede stupidamente, coordinando i movimenti dei colli e delle zampe con quelli precari delle ali, verso una vecchia che, di schiena, sull'estremo lato sinistro del quadro, ingobbata e lenta, infagottata in un rustico grembiale, armeggia affondando le braccia entro una rozza struttura in legno, forse una conigliera. Il limitato descrittivismo del bozzetto, il pigro movimento della contadina, il ritmo ellittico che collega le buffe movenze degli animali da cortile, gli ampi spazi della campagna assolata e monotona e, infine, l'atipicità dell'inquadratura, conferiscono all'intera composizione un genuino sapore di ambiente. E' la rappresentazione grafica dei lentissimi cicli della produzione agricola che nessuna tecnologia avanzata può modificare. E' l'ideogramma di una condizione di vita immutabile;

c. in primissimo piano il dettaglio degli occhi nerissimi di un bambino orientale, un minuscolo delicato naso, un armonico, esotico contorno labiale; il volto di una giovane madre bellissima in un secondo piano sfuocato, come si conviene per una corretta percezione della profondità. Null'altro, poiché la focale lunga restringe lo sfondo in un confuso insieme di luci ed ombre che non consente di

riconoscere il contesto ambientale. Quattro occhi calligraficamente perfetti ma inespessivi fissano l'osservatore di questa fotografia armonica nella distribuzione delle masse, ben costruita ed equilibrata, come da manuale.

Ma perché quei due soggetti erano lì? Perché hanno accettato di offrirsi allo studio formale del fotografo? Il turismo nei paesi esotici è un affare degli ultimi decenni, è divenuto un fenomeno di massa poiché è relativamente economico, è organizzato in modo che gli occidentali si trovino a contatto con il contesto esteriore di una parte di società umana la cui vita si svolge prevalentemente all'aperto, una società che cede ingenuamente all'arroganza di una rozza massa di turisti i quali, non si sa per quale diritto, pretendono di violare intimità tribali e familiari con divertita curiosità. Bambini, mamme, anziani vendono per poche monete la malinconia del proprio sguardo ma riescono, fortunatamente, a sottrarsi ai pochi tentativi di scandagliare le essenze più profonde; sanno benissimo che al turista occidentale munito di fotocamera interessa soltanto catturare i tratti apparenti della loro cultura, gli stessi che compongono le immagini dei dépliant di viaggio.

Di fronte ad una ricca iconografia, in gran parte di imitazione, non è facile assumere un atteggiamento obiettivo ed individuare quanto è frutto di originale ispirazione. Le immagini si affollano disordinatamente davanti al consesso giudicante ed ogni fotografia passa rapidamente sotto l'occhio rassegnatore, referente di se stessa, allontanata dal suo artefice cui è impedito di supportarne le potenzialità espressive con altro sistema di comunicazione. Nell'aleatorietà di questo viaggio verso un insindacabile giudizio, si creano relazioni casuali tra immagini di diversa concezione, accostamenti e situazioni di confronto che attentano all'obiettività di ogni valutazione. E' soltanto la capacità di astrazione dei giudici dal confuso contesto iconico da cui ogni immagine è estratta che può garantire un giudizio sereno. E' l'attenta individuazione di stimoli, modelli, ascendenze formali e concettuali che può dare la misura dell'originalità di ogni figurazione e della novità di ogni messaggio.

La sfida dello spazio espositivo

Nel concepire le composizioni, di norma, un fotografo non pone mente ad uno spazio espositivo ben definito o ad una monografia entro la quale le opere trovino armonica collocazione. Tuttavia, quando le caratteristiche dimensionali di un contesto fisico destinato alla pubblica visione vengono conosciute preventivamente, rispetto al momento progettuale, il fotografo è nelle migliori condizioni per esprimersi con la massima coerenza di temi e di stile.

Il ricorso al linguaggio seriale (racconto, sequenza, multivisione) diventa allora la regola. Ognuno si sente più "autore" e, come tale, ambisce ad essere concretamente presente alle manifestazioni, sempre più numerose, che si inseriscono nella dinamica del divenire dell'immagine.

La scelta espressiva orientata verso le opere in forma di sequenza spaziale o temporale passa attraverso alcune fasi critiche che mi piace elencare utilizzando il sintetico e pregnante stile tipico dei "concetti d'azione" per le operazioni militari:

- affrontare il maggior numero di aspetti della conoscenza fenomenica e formale ricorrendo ad un descrittivismo articolato piuttosto che ad una sola immagine icastica, simbolica, riepilogativa;
- scandagliare l'essenza delle cose per mezzo della parzializzazione, dell'evidenziazione dei dettagli e di accostamenti più o meno disinvolti;
- evitare la reiterazione delle immagini, l'iperdescrittivismo, la frammentazione, la parafrasi disorganica che rappresentano i rischi più ricorrenti nei complessi articolati;
- modificare o diluire nello spazio gli stilemi che una certa prassi amatoriale ha reso quasi modulari (forme e contenuti condensati in non più di tre o quattro immagini);
- concepire un tracciato armonico ed adattarlo ad un determinato spazio espositivo, superando lo smarrimento analogo a quello che prova un architetto, specializzato in unità abitative monofamiliari, allorché si trova a dover progettare un articolato complesso residenziale;
- impreziosire, integrare o tradire la purezza del linguaggio e della tecnica fotografici con l'introduzione di moduli espressivi mutuati da altre tecniche e da altri linguaggi (grafica, pittura, immagine magnetica, ecc.).

Questa elencazione di ambizioni, limiti, rischi e problematiche, oltre che guidare l'autore lungo il non facile itinerario iconico di più immagini, sta anche alla base del processo metodologico che i critici adotteranno per approdare al giudizio di valore.

A differenza di quanto avviene nella lettura e nella valutazione di un'immagine singola, il cui momento operativo è unico, l'esame critico delle opere complesse deve avvenire in due momenti distinti: il primo, di natura più tecnica, tende a verificare la rispondenza del complesso ad una logica compositiva di tendenza strutturalista; il secondo, che sarà l'argomento dei capitoli successivi, riguarda il giudizio di valore vero e proprio il quale, mi preme dichiararlo fin d'ora, non dovrebbe essere assoggettato agli artificiosi connotati della logica strutturalista.

In questa sede la mia attenzione va al primo momento operativo. Paolo Caruso afferma che il metodo strutturale "mira a comprendere adeguatamente gli organismi complessi nella loro organicità e secondo la rete di relazioni interne che ne definiscono la coerenza"³.

In altre parole un sistema, che nel nostro caso è figurativo, non è costituito dalla somma delle parti ma il senso del tutto è immanente in ognuno dei suoi elementi costitutivi.

Come ho già affermato, questa è un'indagine di natura tecnica, estranea e distinta da ogni valutazione di carattere estetico. Si tratta di ricercare una coerenza compositiva, di trovare, in un sistema complesso, un filo di Arianna che ci conduca nell'itinerario visuale dall'inizio alla fine, un ideale collegamento tra le diverse immagini che ci faccia percepire l'intero sistema figurativo come un "unicum".

Le soluzioni, innumerevoli, possono essere raggruppate in tre categorie: le più semplici sono quelle che utilizzano i ritmi della geometria piana; le più eleganti ed evolute sul piano formale vengono mutate dagli studi sullo spazio plastico di ascendenza rinascimentale (questi consentono di elaborare un gran numero di tracciati armonici dalle forme chiuse o aperte, governati da linee di forza più o meno complesse ma, comunque, facilmente percepibili in quanto già collaudate dall'esperienza estetica collettiva); le più moderne infine sono le soluzioni di tipo concettuale che si ispirano più ai meccanismi dell'automatismo psichico che ai ritmi geometrici.

Il riferimento all'architettura viene istintivo per esemplificare le due prime categorie:

- la struttura di un moderno grattacielo, caratterizzata da un semplicissimo sistema di linee parallele e da scansioni regolari, dà l'idea delle soluzioni che ho indicato come legate ai ritmi della geometria piana;

- i complessi architettonici di Gaudí e di Le Corbusier ed i progetti di Sant'Elia, pur nella varietà delle ispirazioni stilistiche, ci forniscono esempi di tracciato armonico governati da linee di forza o da scansioni asimmetriche di grande vigore formale.

Mi è impossibile invece trovare degli esempi per la categoria di soluzioni definite del tipo concettuale, la cui applicazione è svincolata da ogni ritmo geometrico ed armonico, per attingere a stimoli dai più recenti studi sulla psicologia della forma e sulle teorie della percezione, dell'informazione e dell'inconscio⁴.

A conclusione di queste riflessioni sulla logica compositiva dei complessi, osservo che le singole figurazioni in cui si articola un sistema sono di tipo aperto, caratterizzate per lo più da linee di forza centrifughe che indirizzano sguardo e tensione percettiva al di fuori dell'immagine, alla ricerca di collegamenti con le figurazioni contermini.

Molte volte è il grado di indeterminatezza o di minore icasticità delle singole immagini a costituire la chiave per un collegamento ideale con le altre figure del complesso.

La critica strutturale e i suoi limiti

"La fotografia, una volta terminata e licenziata, deve essere esperita e capita in sé, come autonomo organismo; vengono tralasciate tutte le possibili considerazioni intorno alla psicologia dell'autore ed al condizionamento storico-politico del tempo". E' questa una argomentazione che si sente spesso portare in campo quando si affronta il giudizio di valore delle opere fotografiche.

Chi aderisce a questa tesi organizza l'approccio con una qualsiasi opera fotografica secondo il modello metodologico dello strutturalismo inteso come "vigile disposizione a tener conto dell'interdipendenza e dell'interazione delle parti in seno al tutto"⁵

Per individuare queste funzioni che ritiene essenziali, il critico compie un'analisi interna di una totalità, ne distingue gli elementi, i loro rapporti reciproci e misura la coerenza dell'opera dopo avere individuato il sistema di tali rapporti. Non è difficile affermare che colui che segue questo metodo approda ad una critica i cui interessi sono esclusivamente tecnici; una critica cioè ideologicamente neutra cui non interessa affatto un rapporto dialico tra il contesto storico o ambientale e l'opera. Il rischio latente nella critica strutturale è quello di invertire la direzione di marcia del sapere sull'uomo; l'io, la coscienza, lo spirito e le sue capacità di libertà, autodeterminazione, autotrascendenza e creatività vengono spodestate a tutto favore di strutture profonde, onnideterminanti nei confronti dell'io, e questo al fine di rendere scientifiche le umane intuizioni liriche.

E' evidente che la diffusa tendenza ad improntare la critica alle tesi strutturaliste influisce sul processo formativo delle opere. Mi piace ipotizzare le argomentazioni di un fotoautore nei confronti di un consesso giudicante: "Se avessi la facoltà ed i mezzi per diffondere liberamente il mio pensiero concepirei delle immagini fotografiche secondo un criterio creativo molto personale ma, poiché dipendo dal tuo giudizio e, dal momento che non mi consenti di parlare delle mie immagini (persino il titolo con il quale le contraddistinguo ti dà noia), devi giudicare me e la validità del mio messaggio iconico soltanto attraverso la visione di mute forme grafiche, allora mi vedo costretto al massimo descrittivismo. Quando posso ricorro a più immagini che amplifichino l'informazione; ordino le forme in modo che il tuo rigore ne colga le essenziali relazioni strutturali e l'auspicata coerenza; non ti propongo alcun enigma, alcuna ambiguità; non lascio alcuna apertura verso interpretazioni libere e soggettive; devo razionalizzare tutto; al mio discorso dò un intento moralistico la cui conclusione sia scontata ed in linea con le tesi dello specifico contesto ideologico. Insomma sono quasi sempre costretto a darti un'idea deformata della mia personalità".

In un caso più specifico, un fotoautore potrebbe parlare così allo stesso consesso giudicante: "Un giorno nella mia terra d'origine, dalla quale mancavo da oltre trent'anni, ho fotografato una serra rustica e antica prima che il floricultore l'abbattesse per sostituirla con un'altra modernissima ad aria condizionata, igro stabilizzata. L'ombra di alcune rose, proiettata in controluce dall'interno sui vetri spruzzati di calce, come era nella tradizione costruttiva ed economica di quella regione, trasferiva nella mia mente l'essenza spirituale del fiore, un simulacro impreziosito da tonalità perlacée in virtù dei raggi solari entro una materia combinata di calce, vetro e umidore interno. Lo scheletro di antico legno della serra era sagomato in prismi irregolari, così come erano sortiti dalla sapiente spaccatura artigianale che salvaguardava l'integrità delle fibre (la tecnica applicata in montagna per le "scandole" dove l'acqua non penetra, come farebbe invece attraverso le porosità lasciate dalla sega). Non era solo una ricerca materica, come oggi va di moda; era il rapporto simbiotico ombra, legno, vetro, calce a creare il simbolo antico e nuovo di un fiore in bianco e nero, un simbolo non più riproducibile perché abbattuto insieme ai suoi supporti.

Come farti partecipe delle mie sensazioni se non posso parlarti? Come annunciarti che non esisterà mai più un fiore capace di dare un'immagine di sé così lirica proprio perché fatta di ombra e di altre cose scomparse? Forse avrei dovuto penetrare con il mio occhio tecnologico a lunga focale per descriverti altri fenomeni di riflessione, rifrazione, in un'esuberanza grafica e virtuosistica che avrebbe svilito il simbolo; forse avrei dovuto ritrarre il vecchio floricultore, artefice dell'antica serra, assieme al giovane, fautore di un progresso che massifica fiori incapaci di creare altri simboli. Mi sarei accusato di bozzettismo, di descrittivismo rigoroso, lucido, scientifico, trito, pedante, stucchevole, scontato.

Come vedi, se esperisci le mie opere con la tua metodica strutturale e non mi lasci parlare, perdi quella predisposizione dello spirito che mi fa dire, assieme a Goethe: *che poca cosa sono stato io per te! Quale malinconia* ".

Lasciamo quindi ai critici dell'arte figurativa quella sorta di etica purista che vuole il giudizio libero da ogni condizionamento, un *a tu per tu* con l'opera d'arte così come è stata licenziata dall'autore, spogliata di ogni riferimento e di ogni supporto illustrativo. La fotografia usa un altro linguaggio e perciò, anche quando è creativa, necessita di un approccio diverso. Scrive Susan Sontag: "un quadro è l'equivalente simbolico della cosa rappresentata, mentre la fotografia è qualcosa di più, un succedaneo magico della stessa cosa"⁶.

In genere si delega all'obiettivo la cattura di immagini che, entrando in un universo psicologico, coloristico, geografico posseduto dagli osservatori dell'immagine stessa, diventino più reali del reale. Noi tutti, in una mentalità scienziata, abbiamo dato allo strumento fotografico l'assegno in bianco della riproduzione di cose reali, l'immagine fotografica è un documento che, per quanto possa astrarre dalla realtà, conserva di questa una traccia fedele. Ogni fotografia, quindi, è sempre uno stralcio di qualche cosa e di un contesto reale può rappresentare solo un aspetto. Anche quando la nostra immaginazione ci consente di integrare, di associare, di attribuire particolari proprietà al rappresentato, questo, come campione scelto di una concretezza, agisce da elementare stimolo verso l'allargamento della conoscenza.

Questo, a mio parere, è il punto sul quale focalizzare il distinguo tra il linguaggio della fotografia e quello delle altre discipline figurative.

Il fedele simulacro della realtà può essere completato, arricchito, incasellato in un contesto temporale o spaziale con l'aiuto di una comunicazione letteraria scritta e/o verbale, a differenza del "quadro" che, proprio perché equivalente simbolico della realtà, può essere dotato di un potenziale espressivo autonomo.

Mi piace perciò che un autore mi parli della propria fotografia ed anche di sé. In ogni immagine ricerco istintivamente, più che le motivazioni, le spinte emotive che ne hanno determinato l'esecuzione.

L'attuale tendenza verso l'integrazione dei sistemi e delle tecniche di comunicazione mi conforta nella mia ricerca di ogni elemento che arricchisca l'immagine fotografica, sia esso costituito da una delucidazione verbale, da una didascalia, da una non generica titolazione.

Il giudizio di valore espresso a seguito di questo tipo di integrazione non può che scaturire sereno, equilibrato, giusto.

Straniamento, arbitrarietà, mistificazione

La volontà di partecipare alle problematiche sociali, ambientali e di recupero di valori tradizionali è alla base di ogni iniziativa intesa a raccogliere, in tutti i possibili spazi espositivi, documentazioni fotografiche che si pongano in luce per l'impegno culturale.

Gli enti sponsorizzatori ed i circoli lanciano l'appello con slogan appropriati ai temi prescelti ed i fotografi rispondono con altrettanto impegno, fornendo immagini singole o articolate in complessi ove traspare inequivocabile, seriosa e portata alle estreme conseguenze la presa di coscienza dei problemi proposti. Tanti "compitini" ordinati, scolastici ove tema - svolgimento - conclusioni sono ben definiti, calligraficamente ineccepibili e caratterizzati da un crescendo che verso il finale assume i toni ora drammatici, ora nostalgici, ora moralistici e, purtroppo, sempre banalmente scontati.

Non vi è denuncia contro il consumismo che non si chiuda con un'immagine di frantumazione, di spreco; non vi è presa di coscienza di squilibrio ecologico o ambientale che non termini con catastrofici ammassi di scorie, cieli fuliginosi, acque, piante, animali, drammaticamente contaminati e trattati con foschi toni bassi. Per ogni tematica, letta la titolazione più o meno retorica e vista la prima immagine, io chiudo gli occhi e posso immaginare lo sviluppo successivo delle figure fino a quella finale che, per convenzione, deve essere la più pregnante, riepilogativa e, ahimè, la più prevedibile.

Ogni descrizione avviene secondo la linea standard dell'uso quotidiano di un linguaggio notoriamente disseminato di locuzioni banalizzate e di automatismi.

Così come abbiamo imparato, nell'età scolare, a comporre diari, a svolgere temi, a raccontare vicende, a parafrasare opere letterarie, procediamo ora con le immagini fotografiche, creando forme espressive che, pur inequivocabilmente visuali, seguono le regole del racconto piano e cronachistico, utilizzando perciò il codice letterario.

Ritengo allora che quanti sono chiamati a leggere e valutare opere fotografiche di qualsiasi natura abbiano presenti alcuni principi contenuti nella "Teoria dell'informazione".

Secondo questa disciplina "il grado di un messaggio è tanto più intenso quanto maggiore è il suo tasso di imprevedibilità"; in altri termini quanto maggiore è il suo scarto dall'ovvietà.

Il segno o codice letterario quindi si mette in vista con lo "straniamento" cioè con lo "scarto" dalla norma del raccontare piano, consequenziale, quotidiano. Il modo originale di violare la norma, individuato in un livello, può, a sua volta trovare riscontro nei modi di violarla individuabili negli altri. La critica strutturale, in questo, ci è di aiuto: "L'analisi consiste nel tracciare omologie a più livelli. Solo attraverso questo omologismo pluralistico si può intravedere il sistema dei sistemi ossia il codice che presiede l'intera opera nel suo scarto dalla norma"⁷.

In altre parole il critico dovrà individuare e descrivere lo straniamento globale e insieme specifico perseguito dall'autore per rendersi interessante. Il concetto di specifico comporta che ogni autore sia misurato sulla base dello scarto da lui operato nello standard linguistico-stilistico del tempo e che, nell'ambito stesso della sua produzione, ogni opera segni un modo diverso di scarto o straniamento per distinguere ciò che, di volta in volta, è originale da ciò che in lui è già maniera.

Nella sua "Storia dei movimenti estetici" Simonini così definisce lo straniamento: "... un procedimento in base al quale il lessico, la sintassi, le stesse immagini usurate, gli elementi prefabbricati o automatismi vengono ripresentati in forma percettiva nuova, inattesa, strana. Esso può avvenire a qualsiasi livello, attraverso neologismi, arcaismi, dialettismi, barbarismi, anacoluti, inversioni sintattiche, manipolando figure retoriche (...). Se il discorso è di tipo logico-argomentativo, la gerarchia interna sarà determinata dal contributo che ogni elemento dà all'insieme sul piano della razionalità e della persuasione. Se è di tipo artistico, dal contributo che ogni elemento dà al tutto sul piano dei valori estetici, avendo presente che lo specifico dell'arte è la priorità della forma sul contenuto, del significante sul significato".

Invece di scarto dalla norma quindi potremmo anche dire "arbitrarietà" tra il piano del significante e quello del significato. Più pregnante e più intensa è questa arbitrarietà più poetica è l'opera, più valida la composizione.

E' vero anche che in ogni opera di natura creativa è possibile rintracciare un pizzico di gusto mistificatorio che intensifica il significato e la vita di un'immagine poetica.

Scrivono Valsecchi: "...c'è una particolare alterazione che si imprime agli oggetti, alle figure, ai paesaggi, persino ai monumenti del passato; e c'è un piacere infantile nel ritrovarli fuori dei loro aspetti abituali. E questa alterazione, cui partecipa anche la nostra memoria, sta alla base del meraviglioso che i grandi periodi dell'arte spesero a profusione"⁸.

Ma vi è un altro principio della "Teoria dell'informazione" che dobbiamo tener presente nella lettura e nella valutazione delle immagini, soprattutto quando queste sono legate in un complesso organico: "... l'alta frequenza degli elementi va a scapito della loro efficacia e più il messaggio è prevedibile minore è il tasso informativo".

In modo consequenziale a questo principio Marcuse osserva: "Quanto più l'opera è immediatamente politica, tanto più essa indebolisce la forza dell'estraniamento e gli obiettivi trascendenti di rinnovamento radicale. In questo senso può esservi più potenziale sovversivo nelle liriche di Baudelaire e di Rimbaud che nel teatro didattico di Brecht"⁹.

Un paio di esempi pratici chiarirà questo concetto:

- Una retrospettiva di un fotografo, fortemente impegnato, illustrava, tra le altre cose, la frustrante vita di caserma di un reparto di fanteria. "L'ozio castrense" - come è stata consapevolmente definita dalle stesse autorità militari la non attività dei soldati in turno di riposo dai servizi armati - era documentato con grande efficacia da numerose immagini che ritraevano soldati seminudi "stravaccati" in branda con l'espressione assente, intontiti dalla noia e, forse, dall'uso di cannabici. La reiterazione ossessiva di questo bozzetto-stilema era frutto di riprese, effettuate in tempi diversi, dei soldati che componevano la compagnia nei momenti in cui ciascuno, cessato il servizio armato, fruiva del turno di riposo. La presenza contemporanea nello spazio espositivo di tutti i personaggi accomunati dallo stesso atteggiamento suggeriva l'idea di un intero reparto costantemente ozioso, ormai alienato, ostile all'organizzazione, assolutamente inutilizzabile per gli scopi istituzionali.

Evidente il messaggio politico, palese l'artificio per caricare di spirito disfattistico l'opera, facile la risposta neutralizzatrice che potrebbe essere fornita a questa provocazione, istintivo il riferimento al teatro didattico di Brecht.

- In una mostra-concorso a tema libero un giovane fotografo, appena congedato dall'Esercito, con il legittimo orgoglio di chi ha assolto degnamente ad un dovere, aveva presentato due immagini che si riferivano alla cerimonia di saluto del proprio comandante. Il maturo ufficiale vi figurava mentre riceveva l'onore del "presentat'arm" dal suo vice comandante cui rispondeva con un impeccabile saluto militare; successivamente lo stesso personaggio passava in rassegna il reparto schierato in armi.

Un portamento straordinariamente eretto, uno sguardo freddo, quasi altezzoso ma penetrante, costruito e consolidato in decenni di esperienza di comando e di rapporto con chissà quanti reparti schierati. Una incrollabile convinzione che nessun cedimento della forma può essere ammesso soprattutto nei momenti di maggiore tensione emotiva. Ma, insieme, quasi impercettibile, si avvertiva lo smarrimento di fronte alla consapevolezza che tante virtù militari, tante energie fisiche e morali non erano mai state verificate nell'emergenza di un conflitto. Negli occhi dei soldati che sostenevano lo sguardo fiero del Comandante si riflettevano gli stessi sentimenti.

Io ho letto tutte queste cose nelle due semplici immagini della cerimonia, e vi dico che non vi è documentazione fotografica specifica sulle attività militari che mi abbia mai informato con maggiore efficacia sulla psicologia di massa dei soldati e su quella individuale, complessa e controllata, del loro comandante. Inevitabile il riferimento al "Deserto dei Tartari"¹⁰, ma anche alla sopra citata affermazione di Marcuse.

Il "fuori casta" privilegiato

In questa trattazione non ho voluto inquadrare il problema della critica sotto il profilo dei generi di fotografia né della soggettivistica, convenzionalmente articolata in ritratto, figura ambientata, paesaggio, reportage, macro, ecc.; il mio personale rifiuto di ogni schematismo si concilia con la piena consapevolezza che la personalità del fotografo può esprimersi con uguale forza pregnante utilizzando soggetti diversissimi tra di loro. Sono dell'avviso inoltre che il soggetto non debba prendere la mano al fotografo, bensì da questi essere plasmato in armonia con la sua sensibilità estetica, fino a far emergere i tratti della stessa personalità sia con la rappresentazione del volto di una modella che con quella di una landa desolata.

Tuttavia un paio di sciabolate per suddividere a grandi linee le tendenze dei fotografi mi sento di vibrarle, non certo allo scopo di ripartire in categorie il rappresentabile ma per definire le ascendenze storico-estetiche cui ogni fotografo è debitore, per poi formulare alcune riflessioni sul ruolo che il fotoamatore dovrebbe ricoprire nell'ambito della cultura dell'immagine. Mai come oggi infatti la coscienza collettiva richiede chiarezze e, in una organizzazione sociale ove ogni elemento si vuole funzionale all'armonico e dinamico sviluppo del tutto, il fotoamatore appare in una posizione "fuori casta" che ne rende difficile la definizione dei compiti.

Non inserito nei meccanismi dell'informazione, guardato con diffidenza dal mondo scientifico, la cui esigenza di immagini si fa sempre più sofisticata, ignorato dalla categoria dei professionisti, il nostro fotografo "fuori casta" sta in bilico fra il tradizionale ed il nuovo, individua disordinatamente schemi formali in altre discipline figurative, rincorre il mito dell'originalità dietro stesure arbitrarie e, sempre alla ricerca di una patente di credibilità, persegue un ossessionante perfezionismo che finisce per essere sterile.

In effetti il fotoamatore rischia la più completa dispersione in una ipotetica storia dell'immagine che si dovesse scrivere in questo momento, e ciò avviene per una sua incapacità nell'individuare le vere ascendenze spirituali che non siano quelle dirette e artificiose dell'autore famoso che egli ammira o del filone espressivo che in quel momento incontra il gusto del pubblico.

Le mie due sciabolate metaforiche suddividono il complesso mondo delle ispirazioni formali in tre categorie: il classico, la reazione al classico e l'ispirazione di tipo primario che prescinde sia dalla prima che dalla seconda categoria.

a. Il classico.

La lunga tradizione europea, ma anche quelle araba ed asiatica, concorrono alla formazione del gusto figurativo classico governato soprattutto dai sofisticati metodi di costruzione dello spazio plastico. E' ormai divenuto un luogo comune affermare che siamo debitori al pensiero ed alle figurazioni greco-romane, alle teorizzazioni di Piero e dell'Alberti del XV secolo, alle armoniche calligrafie della pittura giapponese ed agli arabeschi della cultura islamica.

Il gusto classico privilegia la rappresentazione del bello: "la belle peinture", giardino di delizie dei sensi, "l'Arcadia", il "Neoclassicismo" ed anche, più vicino a noi "l'Impressionismo" e persino le "Scapigliature" sono tutti patrimonio di ispirazione per qualsiasi rappresentazione figurativa, anche fotografica, di tipo classico.

L'orrido ed il grottesco rientrano nella materia classica ma con funzioni di antinomia nei confronti delle forze del bene e delle forme del bello (Grünewald, Bosch).

La rappresentazione realistica fa parte essa pure della cultura classica fin dal medioevo: Boccaccio, a tale proposito, ammoniva: "... il dipintore convien che faccia Cristo maschio ed Eva femmina..."; non abbiamo dubbi che si riferisse alla rappresentazione realistica di quegli attributi che dell'Uomo divino e del mito primario femminile inequivocabilmente identificano il sesso.

Il realismo però, sia nella letteratura che nella iconografia classiche, è come purificato da una patina estetizzante, diventa naturalismo lirico (Vermeer), verismo poetico (Millais), oppure dignitosa presa di coscienza dei valori sociali (Pelizza da Volpedo e, in fotografia, Hine, Riis, Lange), assumendo più la forma simbolica che quella della realtà contingente.

Il cultore del classico non rifiuta il progresso tecnologico né le conseguenti modificazioni del sistema di vita, ma li osserva attraverso le lacrime di nostalgia del passato. Percepisce in chiave simbolica e interiorizza gli aspetti del mondo contemporaneo innestandoli nella propria sensibilità classica nella speranza di realizzare un "continuum" armonico nella Storia. In tal modo una visione classicistica si fa considerare in guisa di ideologia e, come tale, degna di partecipare alla dialettica del divenire delle immagini.

b. La reazione al classico.

Chi esprime la volontà di reagire al classico dirige lo sguardo, con pari potere di penetrazione, sia in avanti che indietro, intuisce che le forme del classico invischiano l'uomo rallentandone la corsa verso nuove esperienze figurative ma, nello stesso tempo, ne subisce il fascino; l'esempio più emblematico è Picasso: egli "costruisce" nel 1907 "Les Femmes d'Alger" distruggendo lo spazio plastico rinascimentale, sente l'urgenza di scandagliare i molteplici lati della realtà oggettiva rappresentandoli tutti su di un piano per mezzo di stilemi mutuati dall'arte primitiva e tribale; ma l'ispirazione rimane classica, crea un sistema poetico e irrazionale di rappresentazione, e qui sta la grandezza del suo genio, per dare forma nuova ai temi della classicità che lo appassionano.

Lo spirito che reagisce non perdona al classico le ipocrisie delle rappresentazioni celebrative, eroiche, declamatorie; nutre propositi antiaccademici nella ferma volontà di sciogliere ogni nodo che lo lega al passato per essere più disponibile e corrispondere alle esigenze non del presente ma del futuro. E' sempre pronto perciò a rinnovarsi in un moto incessante. L'avvincente e vivace giuoco delle avanguardie è il fenomeno più consequenziale della reazione al classico.

La contrapposizione al classico è condotta nello spirito di una chiara consapevolezza che la Storia, compresa quella dell'arte, avrà un impulso progressivo solo attraverso soluzioni radicali antitetico a quelle dello spirito classico.

Tuttavia nutre diffidenza nei confronti di chi volesse costruire il futuro come se il passato, con tutte le sue culture, memorie, ideologie, rivoluzioni che sostanziano il classico, non fosse mai esistito.

E' una legge, e non solo dell'arte, che ogni reazione presupponga la profonda conoscenza e la completa assimilazione dell'entità materiale o spirituale contro cui si reagisce.

Nel quadro reattivo al classico, per tornare all'arte figurativa ed alla fotografia, il realismo si esprime con umana partecipazione ma sempre asservita ad una precisa ideologia o ad un dichiarato intento moralistico ("Guernica" e "Massacro in Corea" di Picasso, i reportages fotografici di Capa e di Eisenstaedt).

Il paesaggio, in particolare, non è più quello idilliaco dell'Arcadia o quello tormentato dalle forze stesse della natura, come nella visione romantica di Tumer, ma è asservito all'uomo che lo modifica

con le proprie opere fino a farne scaturire toni di vibrata protesta quando viene minacciato nella sua integrità.

L'artista che reagisce al classico è capace talora di espressioni concilianti recuperando archetipi che vengono rappresentati con forme apparentemente nuove ma armonicamente ispirate al classico (Alechinsky, Moore, Picasso, in periodi ricorrenti della sua vulcanica vita artistica).

Lo spirito di reazione al classico nasce e si sviluppa in Europa, né può essere altrimenti, quivi è il suo interlocutore privilegiato.

Nella funzione progressiva delle arti visuali assolve tuttora un ruolo guida, anche se occorre prendere coscienza dell'esaurirsi della sua spinta propulsiva dovuto al ritmo accelerato con il quale ha creato e bruciato le sue manifestazioni avanguardistiche.

c. L'ispirazione primaria.

La polemica classico-anticlassico non riguarda colui che ricerca, in modo istintivo, l'ispirazione per le proprie opere nella immediata realtà che lo circonda.

L'artista e il fotografo che agiscono in tal modo vogliono essere esclusivamente figli del loro tempo; sono consapevoli che talune ascendenze li possono guidare nelle scelte ma si sforzano di rimuoverle "impacchettandole" metaforicamente come fa Christo con i monumenti.

L'ispirazione primaria ha trovato il proprio fervore creativo nell'America del nord ed in Australia, ambienti più fertili per un nuovo pensiero non condizionato da orpelli classici, ma la freschezza e l'originalità dei suoi stilemi sono ormai patrimonio di tutte le culture contemporanee.

L'artista guarda la realtà che lo circonda, è acritico nei confronti della Storia e di tutte le manifestazioni umane; non si può neppure dichiarare un esistenzialista poiché ciò presupporrebbe la sua convivenza nell'ambito di culture dai connotati storici fortemente caratterizzati. E' attento ma freddo osservatore dell'ambiente che l'uomo si è creato attorno per viverci e lo descrive così com'è, senza esaltarne i pregi o deprecarne i difetti; rappresenta ciò che trova, anche se non lo colpisce in modo particolare, studiandosi di non modificare il punto di vista o l'angolo visuale logico e naturale che il caso gli ha posto davanti agli occhi, nel senso che, se è fotografo, non cerca l'inquadratura migliore.

Ha inventato la "minimal art" e la "land art", completamente prive di effetti coinvolgenti la sfera emotiva, ma egualmente lontani dalla forza dissacratoria di "dada".

Molta arte pop usa strumenti di un vuoto morale ed estetico volutamente creato; è falso infatti pensare che questo movimento figurativo denunci la civiltà dei consumi o reagisca ad essa con intento moralizzatore.

Christo impacchetta i monumenti con grandi fogli di plastica non perché li odii o non gli piacciono, ma perché non gli dicono nulla.

Le immagini fotografiche con soggetto umano sono costituite da freddi stralci, di abiti più che di sembianze, inseriti in realtà urbane o di un "land" qualsiasi, altrettanto freddi, oppure, -dome nel caso della Arbus, da persone vittime di tare genetiche, di abitudini perverse, di condizioni psicosomatiche alienanti; ma la fotografa registra tutto questo senza compassione, astenendosi da ogni ribellione contro le cause di tanti mali che, in tal modo, appaiono imperscrutabili.

L'ispirazione primaria produce forme visuali che, più di ogni altra, si possono definire di tipo "aperto", nel senso che sollecitano il fruitore ad un apporto interpretativo personale, dopo averlo orientato in modo non univoco, bensì verso un ventaglio di più ipotesi espressive.

L'ispirazione di tipo primario ha in mano il futuro dell'arte, ma ha bisogno di un'iniezione di sentimento e di qualche ideale affinché l'Uomo non si debba trovare alle soglie di un vuoto futuro.

Ho parlato poco di fotografia, ma volutamente, non voglio indicare modelli nei quali i fotoamatori in cerca di se stessi vogliono riconoscersi o peggio, imitarli. Il fotografo ed il critico delle immagini devono essere consapevoli che le ascendenze alle quali sono debitori hanno una radice profonda nel Pensiero che nei secoli ha animato le espressioni dell'arte e non nelle frammentarie

poetiche apparse nella breve storia della fotografia, debitrice esse stesse a riflessioni estetiche mature e di ampio respiro.

Non ritengo d'altra parte che ogni fotoamatore alla ricerca di un ruolo debba necessariamente proclamare di se stesso: "io sono un classico" oppure: "reagisco al classico" o ancora: "sono figlio e testimone del mio tempo", limitandosi ad una di queste tre dimensioni; sarebbe come rinunciare a quel privilegio che la sua posizione di "fuori casta" gli consente di godere. Infatti, nello spirito della più libera potenzialità espressiva che caratterizza il fotoamatore, è necessario, di volta in volta, di immagine in immagine, saper individuare le vere ascendenze dal profondo della Storia, del Pensiero, dell'Ideologia o dell'Inconscio; soltanto facendo chiarezza sul proprio impegno egli, assieme al critico, potrà aspirare ad un ruolo guida nel dinamico divenire delle immagini e godere di utili aperture per quella che Harold Rosenberg chiama: "La corsa ad ostacoli verso il nuovo".

Le "dodici ceste" e la realtà operativa

Avvenuta la moltiplicazione dei pani e dei pesci e saziati i cinquemila fedeli convenuti per ascoltare la parola di Cristo, gli apostoli riempiono ancora dodici ceste con gli avanzi della miracolosa operazione.

Ai giorni nostri, in un concorso fotografico nazionale, saturato lo spazio espositivo con tacito accordo tra organizzatori e giurati, si potrebbero riempire ugualmente dodici ceste con le fotografie avanzate senza invocare interventi miracolosi.

Riconosco irriverente l'accostamento tra l'episodio evangelico e quello fotoamatoriale, ma in questo momento non trovo metafora migliore che mi consenta delle riflessioni sugli umanissimi fattori psicologici che condizionano le scelte e sulla qualità delle fotografie scartate nei concorsi, paragonabili, per alcuni versi, agli eduli, storici avanzi dei fedeli di Cristo.

Quando gli apostoli provvidero alla distribuzione dei pani e dei pesci girando con le ceste tra la gente, ciascun ospite ebbe la possibilità di scegliere la pagnotta più grossa ed il pesce meglio rosolato tra quelli che gli si presentavano sullo strato superficiale della cesta (si presume che anche allora un elementare principio del galateo impedisse agli ospiti di affondare le mani nella profondità delle ceste alla ricerca dei bocconi più ghiotti). La scelta individuale poteva così avvenire soltanto dopo un rapido, discreto confronto tra i pochi campioni che si venivano a trovare sul piano superficiale di ogni cesta. Ciò che avanzò allora non fu di qualità né inferiore né superiore a quella dei pani e dei pesci che erano stati consumati.

Ma veniamo ai nostri giorni. Quando i giurati operano le loro scelte estetiche tra le fotografie, si trovano nelle stesse condizioni dei fedeli che si sfamarono nell'episodio evangelico. Sulla superficie del tabellone predisposto per esporre in rapida successione le opere, trovano posto, di volta in volta, poche immagini che, inevitabilmente, si trovano nella condizione di essere esperite attraverso un reciproco confronto. I giurati non sanno che cosa ci sia nelle immagini che seguiranno e spesso hanno dimenticato quelle che hanno visto in precedenza; devono scegliere quindi tra le poche "pagnotte" e i pochi "pesci" che in quel momento vengono sottoposti alla loro attenzione.

Il risultato è che le dodici ceste di avanzi che si trovano al termine dei lavori non conterranno i pezzi peggiori, ma quelli che la fortuna ha accostato, in un limitato contesto temporale e quantitativo, a pezzi di qualità superiore anche se non emergenti in assoluto.

Più volte, dallo scontento fotoamatoriale che segue siffatte operazioni, è emersa la volontà di raccogliere in un "salon des Refusés" le immagini tratte dalle "dodici ceste". Il progetto non ebbe mai pratica attuazione, ed è meglio così poiché una rassegna del genere, auspicata per alimentare la polemica sulla insipienza delle giurie, non avrebbe alcun senso ma testimonierebbe soltanto la gretta visione di quei fotografi che vogliono applicare alle immagini una scala di valori espressivi assoluta, pretendono di introdurre una codificazione di matrice strutturalista ed assimilano i giurati ai manovratori di strumenti metrici inequivocabili come quelli dei cronometristi delle discipline sportive.

E' invece attraverso il giuoco dialettico del confronto sempre rinnovantesi che le nostre fotografie possono continuare a vivere ed a produrre emozioni sia quando, privilegiate in un contesto casuale di immagini dal modesto vigore espressivo, meritano l'esposizione al pubblico, sia quando, accostate a

figurazioni magari di effetto maggiore, vengono penalizzate con la deposizione nella cesta degli avanzi.

L'autore di carattere, talora lusingato da affermazioni magari inaspettate, più spesso mortificato da iniqui confronti, riceve comunque sempre forti stimoli alla riflessione sulle opere, all'autocritica, all'approfondimento della dimensione estetica, al perfezionamento formale delle proprie immagini.

Giorgio Rigon

Bressanone, 1993

¹ Goethe W., *Le affinità elettive*, 1809 - Torino, Einaudi, 1962.

² Croce B., *Breviario di estetica*, Bari, Laterza, 1958.

³ Simonini A., *Storia dei movimenti estetici nella cultura* Milano, Sansoni, 1985.

⁴ vds.:

- Santinello G., *Estetica della forma*, Padova, Liviana ed., 1962.
- Dorfles G., *Ultime tendenze dell'arte di oggi*, Milano, Feltrinelli, 1961.
- Servadio E., Bo C., *La Psicanalisi*
- *il Surrealismo*, Torino, ERI, 1953.
- Moles A., *Theorie de l'information et perception esthetique*, Paris.
- Eco U., *Opera aperta*, Milano, 1961

⁵ Starobinski J., *il Saggiatore*, Catalogo Mondadori, 1965.

⁶ Sontag S., *Sulla fotografia - realtà e immagine nella nostra società*, Torino 1978 (1.a New York, 1973).

⁷ *Il circolo linguistico di Praga – le tesi del'29*, a cura di Garroni E., Silva, Milano, 1966.

⁸ Valsecchi M., *I maestri della pittura*, Milano, Garzanti, 1966.

⁹ Marcuse H., *La dimensione estetica*, Hansen C. Verlag, München - Wien, 1957.

¹⁰ Buzzati D., *11 deserto dei Tartari*, Milano, Mondadori, 1963.