

L'incertezza, l'occhio, la città

Una città visibile, ma allo stesso tempo fittizia e spettrale. Una topografia accidentata, che impone discese e risalite in una materia tangibile, accidentata e spessa; ma anche una stratificazione di superfici, un elevarsi di quinte, un susseguirsi di scene percorse da individui e da folle, in configurazioni spesso casuali. Nessun indizio che ci permetta di giudicare con certezza se gli edifici sullo sfondo sono monumenti storici, abitazioni popolari o di lusso, cortine provvisorie in attesa di restauri o delle riprese di un film. Gesti senza significato degno di nota, atteggiamenti che non tradiscono intenzioni particolari. Turisti, passanti, abitanti. Rari contatti. Sguardi. Nessuna coppia. Gli incontri fra persone assumono un'aria di sfida, quasi di pericolo.

“Qui – scriveva nel 1907 Georg Simmel – la decadenza ha risparmiato soltanto l'immagine di una scena senz'anima, della ingannevole bellezza della maschera. Tutti gli uomini a Venezia vivono come sulla scena...”. Come la Venezia di Simmel (che egli opponeva a Firenze), anche la Venezia di Alessandra Chemollo e Fulvio Orsenigo è il campo dell'irrealtà, dell'artificio, del doppio senso. Luogo privilegiato dell'avventura e dell'incertezza, negazione della *Bildung* come formazione e sedimentazione della memoria, Venezia è dove “la superficie ha perduto le sue radici”: il luogo ove l'occhio vaga senza trovare patria, ove si danno sullo stesso piano il fluido e lo statico, lo scontro e l'incontro.

Frutto di quattro anni di intenso lavoro, il progetto *Senzaposa* è ben altro che un ritratto, una miniatura, uno spaccato sociologico o una interpretazione filosofica della Venezia contemporanea. Non è un caso che l'invocazione del Nome, programmaticamente, sia stata espunta dal titolo di questo progetto. Anche i caratteri più tipici dello stereotipo urbano di Venezia vengono contemporaneamente evocati e negati: ritroviamo accenni, immediatamente fuggiti, a una antica attenzione catalogatrice per i monumenti e i luoghi notevoli (l'acribia descrittiva che fu di Canaletto e John Ruskin, ma anche dei fotografi del Grand Tour), all'immersione poetica nello spirito del luogo (i dipinti di J.M.W. Turner, ma anche il Pittorialismo veneziano di Alfred Stieglitz e James Craig Annan), al giudizio polemico contro la falsità della città-teatro (espresso ad esempio da Régis Debray nel suo pamphlet *Contro Venezia*, ma anche in una miriade di *reportages* fotografici).

Considerate individualmente, le fotografie che compongono questo lavoro invitano ad esser lette come brevi frammenti di narrazione, o persino come aforismi incompiuti. Grazie a sottili torsioni del linguaggio fotografico, le immagini rifiutano di essere ridotte nei rigidi schemi dei generi e degli stili: presentandosi di volta in volta, e non di rado

contemporaneamente, nella forma souvenir di viaggio, *reportages*, fotografie di architettura, *calembours* concettuali, esse non smettono di sollevare interrogativi circa la posizione di colui o colei che guarda, sul suo statuto di testimone affidabile o di osservatore soggettivo, sul suo grado di distacco o di coinvolgimento, sul senso ultimo di questo progetto visivo.

Opera radicalmente fotografica, *Senzaposa* mette in crisi proprio la nozione di sequenza fotografica come connessione logica e formale, costituendosi piuttosto come una sorta di macchina per vedere, un progetto mentale destinato a realizzarsi in forme concrete – l’archivio, il museo, la pagina – sempre soltanto tentative, perfettibili unicamente attraverso la collaborazione attiva dello spettatore. Nel complesso, queste immagini non costruiscono linee interpretative privilegiate, criteri generali di lettura. Sfogliando il libro o procedendo nella mostra, le consolidate tecniche espositive della fotografia documentaria si sciolgono in elaborati movimenti di andata e ritorno, provvisori addensamenti di senso, echi tematici, analogie, fughe, ripetizioni.

Contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere, è proprio la programmatica apertura di senso a fare di *Senzaposa* un progetto visivo, un *pre-testo* per così dire, che può realizzarsi pienamente solo nell’esperienza dello spettatore-attore che lo agisce interpretandolo. A ben vedere, le fotografie di Orsenigo e Chemollo non insegnano, non descrivono, non abbelliscono alcunché. A un luogo costitutivamente instabile, scivoloso, ambiguo, contrappongono uno sguardo tendenzialmente periferico, fluido, in apparenza indecisivo. In maniera istruttiva, ma non didattica, richiedono allo spettatore più attento uno straniamento e un *tatonnement* non dissimile da quello vissuto dal moderno cittadino esposto alle incertezze dell’interazione sociale, disposto ad abbandonare le rotte segnate, a suo agio in un campo visivo costituito in egual misura da icone ieratiche e segni inaffidabili, da miti urbani e incontri fortuiti.

L’impossibilità di sceverare nettamente la realtà dalle sue mutevoli rappresentazioni; la limitatezza della distinzione tra soggetto e oggetto; l’ambiguità dei segni e delle loro costellazioni: questa “originale e radicale *differenza*” che sta alla base dell’esperienza del cittadino della città moderna, ha osservato Massimo Cacciari, trova in Venezia la sua manifestazione più piena. Come negli anni Venti la Parigi di Louis Aragon – “santuario dell’effimero” ove “non è permesso ad alcuno fermarsi più di un istante” – oggi Venezia non sembra offrire alcun significato. E tuttavia è proprio in quanto “sistema di solitudini” e luogo della differenza, piuttosto che come sedimentazione storica di “immagini pregne di significati”, che Manfredo Tafuri associava la modernità di Venezia a quella della New York di fine Ottocento: “Cento profonde solitudini formano insieme la città di Venezia – questo è il

suo incanto. Un'immagine per gli uomini del futuro", annotava Nietzsche.

A buon diritto si potrebbe sostenere che i principali *loci* della modernità dell'occhio, identificati da Walter Benjamin con la Parigi del XIX secolo, sono oggi potentemente in azione a Venezia: l'aura e la sua dissoluzione, il *flâneur* e l'uomo della folla, la dialettica fra memoria volontaria e involontaria, la città come "scena del delitto" e come campo aperto di interpretazione. Spazio ambiguo, progressivamente mercificato, che pertiene insieme della piazza, della vetrina e della stanza, Venezia stessa assume sempre più i connotati di un ottocentesco e fantasmagorico *passage* benjaminiano.

Inaspettatamente, proprio nella città che la fotografia ha maggiormente riprodotto e consumato, la *cultura* fotografica sembra in grado di riattivare un moderno pensiero dell'occhio, sopito da tempo. Ma se il modernismo fotografico è tradizionalmente associato ad una iconografia della forma assoluta, del taglio netto, del precisionismo senza replica, la modernità dall'esperimento fotografico di Chemollo e Orsenigo risiede nello sguardo dialettico che nutre la loro opera di costruttori di immagini. "L'occhio è il più autonomo dei nostri organi", ha scritto Iosif Brodskij in *Fondamenta degli Incurabili*. E ancora: "L'occhio non vede mai se stesso, se non in uno specchio." Questa solitudine del guardare, questa autonomia estrema dello sguardo, questo distacco radicale e scettico, è l'arma a doppio taglio del cartesiano *ego cogito me videre*. Al contrario, l'occhio di Chemollo e Orsenigo è tanto isolato quanto esteso, insieme diretto e obliquo, lontano dalla autoreferenzialità dello "sguardo armato" (di intenzioni, messaggi, utopie) del modernismo degli anni Venti e Trenta. Forse questo lavoro non avrebbe potuto circoscrivere un'immagine della Venezia contemporanea come luogo problematico di fertile incertezza e di interpretazione dell'Altro, senza quello che si immagina come un metodico incrocio di sguardi, un rispecchiamento critico, un discreto "tenersi d'occhio" reciproco di due fotografi al lavoro. Nel perdurante "sistema di solitudini" della città contemporanea, l'occhio "in cerca di sicurezza" (di nuovo Brodskij) può forse ritrovare un motore eccentrico in questo spiazzamento stereoscopico dell'occhio pensante.

Antonello Frongia