

“L’OCCHIO VEDE QUELLO CHE LA MENTE CONOSCE”?

Le prime immagini fotografiche hanno suscitato appieno lo stupore per quella sorta di orma lasciata dalle cose, una traccia della loro emanazione luminosa che, come ha individuato Susan Sontag, ha sicuramente qualcosa di magico.

Finalmente si potevano vedere luoghi irraggiungibili ed era possibile conservare la memoria di volti che sarebbero stati dimenticati, a cui le lunghe pose necessarie conferivano qualcosa di speciale. Non è un caso però che questa partecipatissima ricerca per identificare un mezzo capace di riprodurre meccanicamente la realtà ci abbia consegnato come primi risultati delle immagini con un nome singolare: *point de vue*. E sono infatti dei punti di vista, prima ancora di essere delle *eliografie*¹, punti di vista scritti con la luce del sole, sintesi (così simili all’essenza della natura umana) di qualcosa di assolutamente soggettivo realizzato con la partecipazione di qualcosa di più assoluto.

Sono molte le cose che conosciamo solo attraverso il mezzo fotografico: Gio’ Ponti nel 1952, dalle pagine di *Domus* scriveva: “Se la fotografia ci ha dato prima quasi un timido surrogato della pittura, poi un documento, oggi essa ci dà addirittura una *vista* ulteriore: una vista astratta, mediata, composta, una vista che a nostra volta *vediamo*, una vista indipendente, autonoma, che moltiplica, isola le cose o il momento veduti, che li frammenta e nel tempo stesso li fissa. (...) L’aberrazione fotografica è per molte cose la nostra sola realtà: è per molte cose addirittura la nostra conoscenza, ed è quindi il nostro giudizio”.²

Quando conosciamo qualcosa per mezzo di una fotografia, il problema è quindi che “qualunque cosa essa dia a vedere e quale che sia la sua maniera, una foto è sempre invisibile: ciò che vediamo non è lei. In poche parole, il referente aderisce”.³

E quando fotografiamo?

¹ Joseph-Nicéphore Niepce, dalla corrispondenza con il fratello Claude, 1822/1827

² Gio’ Ponti, “Discorso sull’arte fotografica”, in *Domus*, maggio 1932, pag. 285

³ Roland Barthes, *La camera Chiara*, Torino Einaudi, 1980, pag. 8

Italo Calvino racconta che "... uno che ha cominciato a fare fotografie, non c'è nessuna ragione che si fermi. Il passo tra la realtà che viene fotografata in quanto ci appare bella e la realtà che ci appare bella in quanto è stata fotografata, è brevissimo. (...) Basta cominciare a dire di qualcosa "Ah che bello, bisognerebbe proprio fotografarlo!" e già siamo sul terreno di chi pensa che tutto ciò che non è fotografato è perduto, è come se non fosse esistito, e che quindi per vivere veramente bisogna fotografare quanto più si può, e che per fotografare quanto più si può bisogna vivere in modo quanto più fotografabile possibile".⁴

Il fotografo professionista ha molte occasioni per elaborare un po' più a fondo questi pensieri, e il dialogo che idealmente stabilisce con chi come lui fa della visione fotografica il nodo centrale della sua ricerca gli offre a volte delle risposte agli interrogativi che l'attività professionale gli pone. Scegliere quali porzioni di realtà sono da includere nell'inquadratura e quale momento è il migliore per far scattare l'otturatore è molto simile, in fondo, all'operazione che quotidianamente compiamo salvando alcuni pezzi della nostra esperienza dall'oblio. Si fa in modo istintivo, per motivi che non sono chiari, e che probabilmente sono scritti nella soggettiva stratificazione delle esperienze precedenti di cui sono ricchi anche i nostri sogni. Se non fossimo in grado di dimenticare, saremmo d'altronde tutti quanti come Ireneo Funes, che "cadendo, perdette i sensi; quando li riacquistò, il presente era quasi intollerabile tanto era ricco e nitido, e così pure i ricordi più antichi e banali. (...) Poteva ricostruire i sogni dei suoi sonni, tutte le immagini dei suoi dormiveglia. Due o tre volte aveva ricostruito una giornata intera; non aveva mai esitato, ma ogni ricostruzione aveva richiesto un'intera giornata. Mi disse:- Ho più ricordi io da solo, di quanti non ne avranno avuti tutti gli uomini insieme, da che mondo è mondo-. Anche disse:-I miei sogni, sono come la vostra veglia-. E anche:-La mia memoria, signore, è come un deposito di rifiuti-".⁵

Credo che un'immagine sia in grado di comunicare solo se racchiude in sé una sorta di *stratificazione di senso*, se ci consente di oltrepassare lo strato superficiale della rappresentazione offrendoci un viaggio in quella parte di noi che per permetterci di pensare rimane inaccessibile. L'immagine fotografica prende forma nella nostra mente nel momento in cui sentiamo di coincidere con la cosa che stiamo fotografando ed abbiamo la consapevolezza che quella porzione di realtà in quel momento è in grado di descrivere esattamente quella coincidenza.

"Può essere una sorpresa, una fotografia, possiamo capire, con una fotografia, cose che non avevano coscienza: molte volte non sono cose nate per caso, ma cose subcoscienti, che è un altro tema. Prodotto di ricordi ... non coscienti."⁶

⁴ Italo Calvino, "Le follie del mirino", in: *Il Contemporaneo*, Roma, 30 aprile 1955

⁵ Jorge Luis Borges, "Funes, o della memoria", in: *Finzioni*, Torino Einaudi 1982, pag. 102

⁶ Alvaro Siza Vieira, *conversazione*, Porto, 2 settembre 1984

Questa coincidenza ha però bisogno di nutrimenti per far sì che uno non veda se stesso dappertutto e perda, invece che acquistare, la capacità di guardare quello che gli sta di fronte.

Anni fa, fotografando alcune opere del Rinascimento per L'Università di Architettura di Venezia, chiesi a Manfredo Tafuri di aiutarmi a capire che cosa selezionare per le mie immagini, di aiutarmi a imparare a leggere l'architettura rinascimentale. Decidemmo di fare una sorta di esercitazione fotografica sull'opera di Leon Battista Alberti. Potevo leggere solo i testi dell'Alberti (mi era vietata qualsiasi lettura critica preliminare), e sarei andata a fotografare le singole opere senza nessuna indicazione né richiesta. Al mio ritorno avremmo valutato insieme il risultato del mio lavoro, e sarei tornata a fotografare, se necessario, fino al raggiungimento dell'obiettivo.

Alla fine di questo lavoro, sviluppatosi nell'arco di alcuni mesi, gli chiesi un giudizio sulle mie fotografie. Mi disse che il lavoro andava bene, salvo per due critiche: non mi ero inginocchiata per riprendere la base della colonna della navata di S. Andrea ed avevo temuto, nonostante lui avesse cercato di indirizzarmi, di riempire completamente la mia inquadratura con un dettaglio di un capitello, non mi ero mai avvicinata abbastanza. Mi raccontò dello studio di Gombrich sulla presenza delle mosche nei quadri rinascimentali: ingrandendo una serie di minuscoli dettagli, a distanza di cinquecento anni ci si interrogava su quali fossero stati gli strumenti per dipingere con quella definizione. Mi disse che stavo fotografando delle opere generate da una cultura per cui il dettaglio rappresentava la prova più importante per un artista, e che per fotografare correttamente quelle opere dovevo cambiare il mio modo di guardare.

Normalmente un fotografo professionista realizza delle immagini perché qualcuno glielo chiede. Il committente del fotografo ha bisogno delle fotografie per far vedere qualcosa a qualcuno, ed è molto probabile che abbia un'idea di come vuole mostrare la cosa, e a chi. Se l'oggetto della fotografia ha qualcosa a che fare con la creatività del committente, il committente può voler gestire il suo processo creativo fino alla fine, e può quindi voler controllare il tipo di visione dell'oggetto che il fotografo proporrà nelle sue fotografie. Oppure può pensare di avere qualcosa da scoprire da un processo creativo altrui, e può essere curioso di capire com'è l'oggetto della sua creazione visto dagli occhi di un altro.

Gli architetti, che creano con lo spazio, aggiungono a questa complessità quella di voler raccontare lo spazio con un mezzo bidimensionale, capace di fissare una porzione di spazio in una porzione di tempo, e per sua natura fedele alle regole della prospettiva rinascimentale. Non è un caso che ci siano architetti che, come Richard Neutra, pensano che la fotografia appartenga al loro processo creativo ed arrivino al punto di svuotare le case da loro progettate e riarredarle per fotografarle e architetti che ritengono che l'architettura sia infotografabile.

In molti casi un fotografo che ha come committenti degli architetti che gli chiedono di fotografare le loro opere è nella posizione di un fotografo di paese a cui le mamme portano a fotografare i loro bambini: il bambino nelle fotografie dovrà essere bello, e il fotografo sarà tanto più bravo quanto più

riuscirà a rendere quell'espressione particolare che intenerisce e rende tanto orgogliosa la sua mamma.

Per uscire dalla gabbia delle cose che tutti si aspettano da lui, il fotografo deve riuscire ad acquisire dei gradi di libertà in più, gradi di libertà che in parte gli vengono concessi e in parte deve riuscire mano a mano a strappare acquisendo credibilità, facendo diventare via via più evidente il suo punto di vista.

Poichè, come ha intuito Roland Barthes, "la società si adopera per far rinsavire la fotografia, per temperare la follia che minaccia ad ogni istante di esplodere in faccia a chi la guarda. Per far questo, essa ha a disposizione due mezzi: il primo consiste nel fare della fotografia un'arte, giacchè nessun'arte è pazza. (...) L'altro mezzo per far rinsavire la fotografia è di generalizzarla, gregarizzarla, banalizzarla, al punto che di fronte a lei non vi sia più nessun'altra immagine rispetto alla quale essa possa spiccare, affermare la sua specialità, il suo scandalo, la sua follia."⁷

. *se le porte della percezione fossero ripulite
tutte le cose sembrerebbero infinite*

(William Blake, per intercessione di Luigi Ghirri)

Alessandra Chemollo

⁷ Roland Barthes, La camera Chiara, Torino Einaudi, 1980, pag 118.