

PER UNA COLLOCAZIONE CULTURALE DELLA FOTOGRAFIA CONTEMPORANEA

di Mirko Orlando



© Kim Engels - dalla serie *Family Life*

Inevitabilmente l'ambiente circostante cambia, mutano i punti cardinali presso cui orientarsi, i modi, le ragioni, le forme dell'intervento e del sentire umano. Inevitabilmente il mondo cambia e cambiano le forme del suo racconto. Che ruolo abbia la fotografia all'interno di questo cambiamento è evidente, perché uno strumento che deve molto della sua mitologia alla presunta capacità di registrare la realtà (fede che non ha ceduto neppure alla seduzione digitale), deve necessariamente interrogarsi sul proprio funzionamento. Ovviamente

un'analisi esaustiva che chiarisca i cambiamenti avvenuti, eccede le ragioni di questo intervento, ma è tuttavia necessaria una breve digressione.

Il dibattito teorico volto a legittimare il ruolo della fotografia nel panorama culturale del suo tempo si è avviato, al suo esordio, da una prima riflessione ontologica, per poi prontamente svilupparsi su una dimensione interdisciplinare ponendo questioni di natura semiotica, sociologica, antropologica, politica e persino morale. Alla luce di questa pluridimensionalità ogni Paese

ha sviluppato una propria concezione del mezzo arricchendo in questo modo il campo teorico della disciplina, ed è proprio per queste ragioni che la storia della fotografia italiana non è del tutto sovrapponibile alla storia della fotografia europea, o americana, oltre perché il nostro Paese è stato particolarmente tardivo nel comprendere il ruolo fondamentale della tecnologia fotografica per lo sviluppo del sapere, e ancora perché la storia socio-politica, e persino territoriale dell'Italia, rappresenta un caso unico e denso di implicazioni.



© Kim Engels - dalla serie *Family Life*



© Kim Engels - dalla serie *Family Life*

Ciononostante il principale motore di cambiamento è stato, in Italia come altrove, l'avvento delle soluzioni digitali, che in pochi anni sono riuscite ad uniformare le questioni estetiche e tecniche ad un livello globale, costringendo in qualche modo la ricerca a ritornare alla sua iniziale monodimensionalità. In tutto il mondo si è discusso dell'impatto della fotografia digitale sull'ormai consolidato ruolo di quella analogica, sollecitando in questo modo riflessioni transnazionali sulla natura propria dello strumento, piuttosto che sulla sua affermazione in precisi contesti culturali. Riaperto il dibattito sullo statuto del medium, e sul suo mutare da una tecnologia dell'impronta ad una tecnologia basata sulla codifica, si è presto finito per ruotare le infinite riflessioni sul medesimo punto di ancoraggio, un centro nevralgico spinoso ma anche incredibilmente improduttivo, quando non del tutto inadeguato.

Anacronisticamente ci si è interrogati sul valore assertivo del segno, chiedendosi se la fotografia digitale fosse in grado, come la sua vecchia sorella analogica, di recuperare senza mediazioni la superficie del mondo. Vera o falsa? È stata questa la questione di fondo, ma una questione assai antica, il cui peso era già stato sopportato persino dal dagherrotipo. All'alba della cosiddetta rivoluzione digitale la fotografia analo-

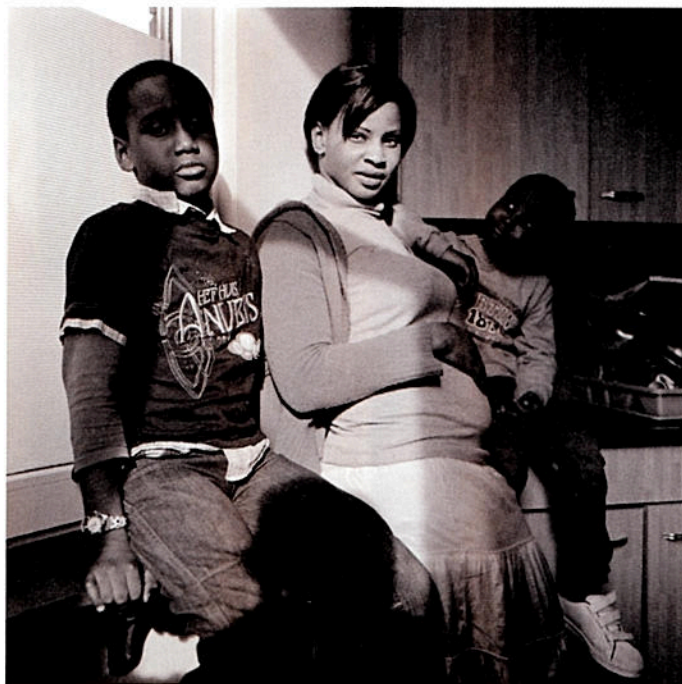
gica, la cui mitica infallibilità era stata pesantemente minata, ritrovava miracolosamente la sua automatica onestà, scaricando il senso del mendace sulla neonata elaborazione digitale, e intanto che gli specialisti continuavano ad interrogarsi sulle possibilità di oggettivazione del segno, analogico o digitale, la stessa nozione di oggettività entrava pesantemente in crisi.

Se perciò non ha alcun senso interrogarsi su queste questioni – se non altro perché le logiche di mercato, dei flussi economici, e delle ragioni editoriali impegnate nell'istituzione di un vorace commercio degli sguardi, hanno da tempo deciso per noi che anche una fotografia digitale è vera ed immediata –, lo ha invece comprendere in che modo una tecnologia innovativa modifichi le logiche della circolazione delle notizie. Infatti non c'è affatto bisogno di sapere se la digitalizzazione delle immagini fotografiche abbia trasformato l'anima della fotografia, perché indubbiamente né ha allargato gli orizzonti incrementandone la diffusione. È una questione di numeri, ed i numeri non sono mai innocui.

Nulla di più scorretto che parlare dunque di post-fotografia, perché non è in discussione la sua fine, o il suo nuovo inizio, ma la radicalizzazione del suo stesso concetto di fondo, dunque l'affermazione di uno spazio non post-

fotografico, ma iper-fotografico. Iper-visibilità del fotografico non significa però fotocrazia o più genericamente iconocrazia, perché il regime visuale ha il suo tallone d'Achille, come ogni altro orizzonte, non nella sua negazione, ma nel suo coatto incremento.

Nessun evo ha prodotto tante immagini come gli ultimi cinquant'anni, ma in nessuna epoca esse sono state tanto inutili e docili. Macchine fotografiche sono ovunque, apparecchi di videosorveglianza affollano lo spazio urbano, e satelliti senza sonno vigilano sull'intero pianeta. Periodicamente un furgoncino marchiato Google passa nelle strade per registrare le vie e gli spazi urbani, fornendo all'utenza un valido strumento per tenere d'occhio i cambiamenti relativi alle città. Google maps mi offre più soddisfazione di qualsiasi servizio fotografico che abbia la mira di mostrarmi i mutamenti della dimensione abitativa e dello spazio pubblico, così come gli archivi fotografici on-line appaiono meglio di qualsiasi archivio di vecchia generazione, la mia sete di immagini, la mia sete di sapere. Il reportage soffre dello stesso male, perché se persone comuni hanno per me registrato il crollo delle Twin Tower con un'eleganza ingenua negata ai professionisti, e criminali in mimetica si sono glorificati della loro inumanità immortalandosi affianco alle loro vittime, allora il



© Kim Engels - dalla serie *Family Life*

ruolo sociale del reporter va necessariamente rivisto. Quale professionista avrebbe mai potuto scattare le foto del carcere di Abu Ghraib? L'informazione passa per altri circuiti, il fotografo non è più testimone privilegiato, i suoi strumenti sono in mano a tutti, e la massa è sempre presente, molto più presente dei testimoni accreditati, perciò non ho alcun bisogno dei reporter per rimanere informato sui fatti reali, anzi, col tempo ho imparato a diffidare di loro, della loro disponibilità editoriale, della loro deontologia, dei loro interessi. Ho più a cuore la gente comune, i loro scatti, ed anche loro scattano fotografie, lo fanno in continuazione da quando la tecnologia digitale ha abbattuto i costi di produzione. L'immagine è gratis, il comune cittadino disinteressato, perciò i suoi prodotti affidabili, seducenti. Credo che il ruolo documentario della fotografia, se per documento continuiamo ad intendere la vecchia categoria di manufatti che hanno il compito di veicolare informazioni dettagliate su un fenomeno così come esso è, sia pressoché svanito, e non perché lo strumento non possa cogliere questo astratto "così come esso è" (che pur nella sua natura ideale è quanto mai essenziale al sapere), ma perché questa astrazione è di gran lunga più disponibile alle mani degli infiniti fotografi involontari che a quelle dei ricercatori.

Quando P. Strand e C. Zavattini pubblicano "Un paese", da quelle pagine emerge un racconto capace di centrare su carta l'Italia della gente comune senza estetismi o virtuosismi di genere. Strand propone una fotografia essenziale, precisa, attenta a non scadere nel pittoresco e nel romanticismo che caratterizzavano la vecchia fotogenicità del nostro Paese. L'Italia di provincia che viene raccontata è un'Italia vera, autentica, e l'intero lavoro respira quell'aria di fiducia che solo all'epoca si poteva riservare allo strumento ed alla cultura che era chiamata a direzionarlo. Non finiranno mai di stupirmi quelle fotografie, e non finirà mai di stupirmi l'indagine sul territorio americano promossa dalla Farm Security Administration, ma tutto ciò continua a stupirmi come qualcosa di arcaico, in parte irrintracciabile. Rigore estetico e indagine sociologica hanno prodotto i nostri migliori documenti visivi, ma l'ambiente necessario affinché questo connubio diventasse possibile è sparito nel vortice dell'iper-visibilità alla cui egemonia ha non poco contribuito la tecnologia digitale. Sono convinto che oggi non si possa più pretendere dai fotografi ciò che invece si deve continuare a pretendere dalla fotografia. Le notizie, i grandi racconti, i documenti essenziali, sono frutto del lavoro dei molti, professionisti e non, e il grande affresco della modernità non

può perciò assorbirsi in una ricerca autoriale. Nessun fenomeno può essere degnamente raccontato dall'occhio attento di un ricercatore visuale, in concorrenza ai mille occhi aperti, magari meno istruiti, della massa di aspiranti e involontari reporter del nostro tempo. È come se il mondo avesse preso a raccontarsi da solo, al di là di qualsiasi dovere di cronaca, ed in questo modo avesse liberato il fotografo dal dogma della registrazione. Volendo costruire una cornice valida da cui osservare un dato di realtà, si potrebbe procedere per giustapposizione d'immagini reperibili on-line, e si potrebbe così dar corpo ad un'indagine ben più precisa di quelle a cui ci siamo abituati. Il mondo si racconta da solo ed io sono finalmente libero, sfacciato come chi ha perso il proprio lavoro, e arrogante come chi non ha più nulla da perdere.

Il racconto fotografico cambia perciò faccia, si trasforma, abbandona il campo della ricerca sociale così come siamo abituati ad intenderla, cioè pura, incontaminata, per sopravvivere in una forma costruttivista capace di restituire al fenomeno la sua intimità. Non possiamo più posare, come autori, i nostri occhi sulla guerra, e sperare che vedano meglio, ma possiamo raccontare la nostra battaglia con dignità incontaminata.

Mi pare urgente l'esigenza di trovare



© Kim Engels - dalla serie Family Life

una cifra coeva ed efficace per raccontare il nostro tempo, rinunciando da un lato all'eroismo neorealista inevitabilmente anacronistico, e dall'altro all'intimismo, di stampo performativo piuttosto che documentale, caratteristico di certa produzione contemporanea.

Il mio interesse, nel licenziare queste considerazioni, nasce dall'esigenza di chiarire i rapporti di reciprocità che intercorrono tra un momento storico e le strategie narrativo-visuali che una cultura adotta per consegnarlo alla memoria. In questo senso, qualsiasi documento lasciato ai posteri, è sempre il frutto delle strategie di autorappresentazione adoperate da uno specifico gruppo, ed è proprio da questa omoteticità che lega la realtà storica alla verità del suo esporsi che si possono ricavare le informazioni più interessanti perché emerga la specificità socioculturale di un accadimento.

Così pure la tensione realistica, che a vario titolo non solo ha documentato, ma sostenuto il consolidarsi dei grandi progetti civili del '900, credo abbia fatto il suo tempo. Perché si possa raccontare l'unicità di un fatto storico, come di una data condizione sociale, è necessario che resista nella coscienza del tempo il concetto stesso di unicità, progettualità, e dunque infine di storia. Il comunismo, il capitalismo, e da noi la resistenza antifascista, contribuirono

a proteggere l'integrità di uno sguardo che aveva nella sua direzione ideologica la ragione storica del suo realismo documentale. Siccome la fotografia si è sviluppata all'interno di questo panorama, abbiamo confuso le influenze contestuali con i caratteri endogeni del mezzo, contribuendo in questo modo ad arricchire la confusione che regna intorno alla sua definizione.

Una solida cultura fotografica, che trovi finalmente la sua legittimità nell'ambizione storica, piuttosto che museale, mi pare non possa prescindere dalle considerazioni fin qui fatte. Del resto, mi pare che almeno dal 1989 (volendo di forza indicare una data) non sia più possibile affidarsi all'unicità di un costruito concettuale, quanto a quella di una strategia visuale omogenea, poiché crollata, insieme al muro di Berlino che ne era l'ultimo baluardo simbolico, l'intera fiducia nei sistemi chiusi che l'eminente sociologo polacco Z. Bauman ben chiarisce quando annuncia la nascita di una società "liquida". Onestamente ritengo ad oggi impraticabile l'edificazione di uno sguardo critico-ideologico che abbia la sua origine nel soggetto e la sua presa, dunque la sua ragione, nell'ambiente circostante, poiché è emerso con tutta evidenza che quest'edificazione, perché non fallisca ancora, debba prima riflettere su se stessa, prendendo coscienza del proprio sguardo.

Non si tratta, come hanno creduto alcuni, di rifugiarsi preliminarmente in una masturbatoria ricerca delle teutologie, ma al contrario di strutturare le ragioni critiche delle pratiche visive a partire da una prima e necessaria comprensione della propria circostanzialità e dell'irriducibilità dell'ambiente contemporaneo a sistema. Più l'ambiente sociale diventa "liquido", più si deterritorializza, più lo sguardo deve prendere atto della propria località. Gli appunti di viaggio, il diario intimo, la libertà *a-progettuale* di un occhio che ha rinunciato a descrivere i "tipi", scoprendosi al di là delle categorie, mi sembra possano fornire al nostro tempo la mappa più autentica perché possa nascere in particolare una nuova riflessione sul ruolo della fotografia contemporanea, e in generale sulle ragioni dello sguardo moderno. Perciò, in risposta ad un'ipotetica domanda sulla possibilità di rifondare il paradigma visuale su nuove basi critiche, dico di sì, sì a patto che lo si depuri delle sue vecchie implicazioni positivistiche, che indubbiamente hanno contribuito alla sua affermazione nell'intero panorama culturale occidentale, ma che infine ne hanno minato alla base l'attendibilità. Dico di sì, per concludere, se partiamo nuovamente da una base fenomenologica che dia come dato acquisito la parzialità, implicita nel localismo del vedere, dell'intero dominio scopico.