DOPPIOZERO

John Berger. Fotografia e veritÃ

doppiozero
23 Gennaio 2012

Esce questa settimana il nuovo volume della collana â??Rigaâ?• (pp. 350, â?¬ 25) dedicato a John Berger, scrittore, saggista, disegnatore, poeta, collaboratore di giornali, sceneggiatore, e altro ancora, una delle figure piÃ¹ importanti della cultura europea contemporanea. Lo cura Maria Nadotti, da anni sua traduttrice; contiene saggi e testi inediti di Berger, oltre a conversazioni, dialoghi, commenti dello scrittore inglese. Numerosi i collaboratori del numero edito da Marcos y Marcos, da Salman Rushdie a Elena Poniatowska, da Arundhati Roy a Michael Ondaatje; lâ??indice del numero oltre ad altri materiali, tra cui una bibliografia completa dei testi di Berger, si legge in www.rigabooks.it .

Il testo che qui presentiamo, compreso nel volume di â??Rigaâ?•, Ã¨ uno dei contributi piÃ¹ importanti dedicati alla fotografia, e in particolare al suo peculiare rapporto con la veritÃ ; e va annoverato tra i testi decisivi della seconda metÃ del Novecento, accanto a quelli di Roland Barthes e Susan Sontag; apparso in italiano diversi anni fa su rivista, fa parte di un volume mai tradotto nella nostra lingua.

Fotografia e veritÃ

CiÃ² che fa della fotografia una strana invenzione, con effetti imprevedibili, Ã¨ che le materie prime con cui lavora sono la luce e il tempo.

Cominciamo perÃ² con qualcosa di piÃ¹ tangibile. Alcuni giorni fa un amico ha trovato questa foto e me lâ??ha mostrata. Non ne so nulla. Il modo migliore per datarla Ã¨ probabilmente la tecnica fotografica utilizzata. Diciamo tra il 1900 e il 1920. Ma non so se sia stata scattata in Canada, nelle Alpi, in Sudafrica o altrove. Tutto quello che mostra Ã¨ un uomo sorridente di mezza etÃ con il suo cavallo. PerchÃ© Ã¨ stata scattata? Quale significato aveva per il fotografo? E aveva lo stesso significato anche per lâ??uomo con il cavallo?

Ci potremmo inventare soprattutto una serie di possibili significati: Lâ??ultimo poliziotto a cavallo (il suo sguardo allora ci appare nostalgico); Lâ??uomo che incendiava le fattorie (lo sguardo allora ci appare sinistro); Alla vigilia di una spedizione di duemila miglia (lo sguardo assume unâ??aria vagamente preoccupata); Di ritorno da una spedizione di duemila miglia (lo sguardo esprime modestia)...

Lâ??informazione piÃ¹ definita che il fotografo ci fornisce riguarda il tipo di briglia portato dal cavallo, ma questa non Ã¨ certamente la ragione per cui Ã¨ stata scattata. Osservando la foto Ã¨ difficile perfino dire a quale categoria appartenga: una foto tratta dallâ??album di famiglia, lâ??immagine ricavata da un giornale, lâ??istantanea scattata da un viaggiatore?

Potrebbe essere stata scattata non per lâ??interesse nellâ??uomo ma per quello nel cavallo? Cosa faceva lâ??uomo? Era un fantino, o qualcuno che semplicemente reggeva un cavallo? O un allevatore? La foto potrebbe anche essere un fotogramma di uno dei primi film western.

Questa fotografia costituisce la prova irrefutabile dellâ??esistenza dellâ??uomo, del cavallo e della briglia. Eppure non ci dice nulla sul significato della loro esistenza.

Il trauma della discontinuitÃ

Una fotografia arresta il flusso temporale in cui lâ??evento fotografato esisteva. Tutte le fotografie sono del passato, ma in esse un istante del passato viene fermato; cosicchÃ©, diversamente da un passato vissuto, questo non puÃ² mai portare al presente. Ogni fotografia ci comunica due messaggi: lâ??uno che concerne lâ??evento fotografato e lâ??altro che ha a che fare con il trauma della discontinuitÃ .

Tra il momento registrato e quello presente in cui si osserva la fotografia câ??Ã¨ un abisso. Siamo cosÃ¬ abituati alla fotografia che non recepiamo piÃ¹ coscientemente il secondo di questi messaggi, se non in circostanze speciali: per esempio, quando conoscevamo la persona fotografata che ora Ã¨ lontana o morta. In questi casi, la foto Ã¨ piÃ¹ traumatica di quanto non siano i ricordi o i rimpianti perchÃ© sembra confermare, profeticamente, la discontinuitÃ successiva creata dallâ??assenza o dalla morte. Immaginate per un momento di essere stati un tempo innamorati dellâ??uomo con il cavallo e che egli ora sia scomparso.

Se, tuttavia, lâ??uomo Ã¨ un perfetto sconosciuto, si pensa soltanto al primo messaggio, che nel caso specifico Ã¨ talmente ambiguo che anche lâ??evento sfugge. CiÃ² che il fotografo mostra si puÃ² accordare con qualsiasi storia che scegliamo di inventare.

CiÃ² nonostante, il mistero di questa fotografia non finisce qui. Nessuna storia inventata, nessuna spiegazione offerta sarÃ *presente* quanto le sembianze banali preservate in questa fotografia. Esse possono anche dirci molto poco, ma sono indiscutibili.

Le prime fotografie erano considerate dei veri prodigi perchÃ©, ben piÃ¹ direttamente di qualsiasi altra forma di immagine visiva, presentavano la parvenza di ciÃ² che era assente. Conservavano lâ??aspetto delle cose e permettevano che lâ??aspetto delle cose fosse portato altrove. Il prodigio in questo senso non era soltanto tecnico.

La nostra reazione allâ??immagine Ã¨ molto profonda, e ci coinvolge da un punto di vista sia istintivo che atavico. Per esempio, lâ??immagine da sola â?? a prescindere da ogni considerazione cosciente â?? puÃ² eccitare sessualmente. Oppure lo stimolo a unâ??azione â?? per quanto incerto rimanga â?? puÃ² essere indotto dal colore rosso. In termini piÃ¹ generali, la sembianza del reale Ã¨ la conferma piÃ¹ ampia dellâ?? *esserci* del mondo, e quindi la parvenza del mondo continuamente propone e conferma il nostro rapporto con quellâ??esserci, che alimenta il nostro senso dellâ??Esistente.

Prima di provare a leggere la fotografia dellâ??uomo con il cavallo, prima ancora di situarla e di darle un nome, il mero atto di osservarla conferma, anche se in modo sfuggente, il nostro senso di essere nel mondo,

con i suoi uomini, cappelli, cavalli, briglie...

Lâ??immagine e la parola

Lâ??ambiguitÃ di una fotografia non risiede nellâ??istante dellâ??evento fotografato: lÃ¬ la prova fotografica Ã¨ meno ambigua di qualsiasi racconto di un testimone oculare. Il *foto-finish* di una gara Ã¨ correttamente determinato da ciÃ² che la macchina ha ripreso. Lâ??ambiguitÃ emerge da quella discontinuitÃ che Ã¨ allâ??origine del secondo dei messaggi fotografici (lâ??abisso tra il momento fotografato e il momento dellâ??osservazione della foto).

Una fotografia conserva il momento temporale e lo protegge dal rischio di essere cancellato e sostituito con altri momenti. In questâ??ottica le fotografie possono essere paragonate alle immagini della memoria. Ma câ??Ã¨ una differenza fondamentale: mentre le immagini della memoria sono il *residuo* di unâ??esperienza continua, una fotografia isola le sembianze di un istante staccato. Ma nella vita il significato non Ã¨ istantaneo. Viene scoperto perchÃ© connette, e non puÃ² esistere senza sviluppo. Senza una storia, senza una rivelazione non si dÃ significato. I fatti, lâ??informazione non costituiscono di per sÃ© significato. I fatti possono essere inseriti in un computer e diventare fattori di un calcolo. Il computer, perÃ², non ci restituisce alcun significato, perchÃ© quando attribuiamo senso a un evento, quel senso Ã¨ una risposta non soltanto al conosciuto, ma anche allâ??ignoto: senso e mistero sono inscindibili, nessuno dei due puÃ² esistere al di fuori del trascorrere del tempo. La certezza puÃ² essere istantanea; il dubbio richiede la durata; il significato Ã¨ figlio dei due. Un istante fotografato puÃ² acquisire senso solo nella misura in cui lâ??osservatore vi puÃ² leggere una durata che si estende al di lÃ di esso.

Quando riteniamo che una fotografia sia significativa, Ã¨ perchÃ© le prestiamo un passato e un futuro. Il fotografo professionista cerca, quando scatta una foto, di scegliere un istante che persuaderÃ lâ??osservatore a prestarle un passato e un futuro*adeguati*. Lâ??intelligenza del fotografo o la sua empatia con il soggetto decide per lui che cosa sia appropriato. PerÃ², diversamente dallo scrittore, dal pittore o dallâ??attore, il fotografo opera soltanto, in ogni foto, *una singola scelta costitutiva*: la scelta dellâ??istante da fotografare. La foto, se paragonata ad altri media, risulta quindi povera di intenzionalitÃ .

Una foto drammatica puÃ² essere ambigua quanto una che non lo Ã¨. Che cosa sta succedendo? Ã? necessaria una didascalia perchÃ© si riesca a capire il significato dellâ??evento. Ad esempio: â??Nazisti che bruciano libriâ?•. E il significato della didascalia di nuovo dipende dal senso della storia che noi non possiamo necessariamente dare per scontato.

Tutte le fotografie sono ambigue. Tutte sono state estratte da una continuitÃ . Se lâ??evento Ã¨ pubblico, questa continuitÃ Ã¨ la Storia con la S maiuscola; se Ã¨ personale, la continuitÃ che Ã¨ stata interrotta Ã¨ la storia di una famiglia. Anche un semplice paesaggio interrompe una continuitÃ : quella della luce del tempo meteorologico. La discontinuitÃ sempre produce ambiguitÃ . Eppure spesso questa ambiguitÃ non Ã¨ ovvia, perchÃ© appena alle fotografie vengono accoppiate delle parole, esse producono un effetto di certezza, di dogmatica asserzione.

Nel rapporto tra fotografia e parola, la foto Ã¨ quella che chiede unâ??interpretazione che le parole generalmente le forniscono. La fotografia, irrefutabile come testimonianza ma debole di significato, riceve un significato dalle parole. E le parole, che restano per loro natura a livello di generalizzazione, ricevono unâ??autentica specificitÃ dallâ??irrefutabilitÃ della fotografia. Lâ??unione di foto e parole dunque diventa molto forte; una domanda aperta riceve una risposta assolutamente esaustiva.

Ma puÃ² darsi che lâ??ambiguitÃ fotografica, se riconosciuta e accettata come tale, possa offrire alla fotografia un mezzo di espressione. Potrebbe questa ambiguitÃ suggerire un altro modo di raccontare? Questo Ã¨ il punto a cui desidero dar risalto e su cui ritornerÃ² piÃ¹ tardi.

Il fotografo e il disegnatore

La macchina fotografica Ã¨ una scatola per catturare le sembianze della realtÃ . Il principio di funzionamento della macchina fotografica non Ã¨ cambiato dai tempi della sua invenzione. La luce, dellâ??oggetto fotografato, passa attraverso un foro e impressiona una lastra fotografica o una pellicola. Queste ultime, grazie alla loro preparazione chimica, conservano le tracce della luce. Da queste tracce, tramite altri procedimenti chimici leggermente piÃ¹ complessi, si ottiene la stampa. Tecnicamente, rispetto agli standard a cui siamo abituati nel nostro secolo, il procedimento Ã¨ semplice. Proprio come lo era, ai suoi tempi, lâ??invenzione della stampa. CiÃ² che non Ã¨ cosÃ¬ semplice Ã¨ cogliere la natura delle sembianze del reale che la macchina fotografica cattura. Che cosa sono queste sembianze del reale? Una costruzione, un artefatto culturale umano, oppure, simile a unâ??impronta sulla sabbia, una traccia *naturalmente* lasciata da qualche cosa che Ã¨ passata? Entrambe le possibilitÃ sono valide.

Il fotografo sceglie lâ??evento da fotografare. Questa scelta puÃ² essere pensata come una costruzione culturale. Lo spazio per questa costruzione Ã¨, per cosÃ¬ dire, chiarito dal rifiuto di ciÃ² che egli non ha scelto di fotografare. La costruzione Ã¨ una lettura dellâ??evento che Ã¨ davanti ai suoi occhi. Ã? questa lettura, spesso intuitiva e molto veloce, che decide la scelta dellâ??istante da fotografare.

Analogamente, lâ??immagine fotografata dellâ??evento, quando viene mostrata come una fotografia, Ã¨ anche parte di una costruzione culturale. Appartiene a una situazione sociale specifica, la vita del fotografo, un tema, un esperimento, un modo di spiegare il mondo, un libro, un giornale, una mostra.

Ma al tempo stesso la relazione materiale tra lâ??immagine e ciÃ² che essa rappresenta (tra i segni sulla carta fotografica e lâ??albero che questi segni rappresentano) Ã¨ immediata e non costruita. Ã? proprio come una *traccia*.

Il fotografo sceglie lâ??albero, lâ??immagine che ne vuole dare, il tipo di pellicola, il fuoco, il filtro, il tempo di esposizione, lâ??intensitÃ della soluzione di sviluppo, il tipo di carta su cui stampare, se la stampa deve essere piÃ¹ o meno scura, il taglio della stampa â?? sceglie tutto questo e altro ancora. Ma dove non puÃ² intervenire â?? non puÃ² farlo senza cambiare il carattere specifico della foto â?? Ã¨ tra la luce che emana dallâ??albero, e passa attraverso le lenti, e lâ??impressione che lascia sulla pellicola.

Ã? possibile chiarire che cosa si intende per *traccia* se ci chiediamo in che cosa un disegno differisca da una fotografia. II disegno Ã¨ una traduzione. Vale a dire che ogni segno sulla carta Ã¨ coscientemente rapportato non solo al â??modelloâ?? reale o immaginario, ma anche a ogni segno e spazio giÃ tracciato sulla carta. CosÃ¬ unâ??immagine disegnata o dipinta Ã¨ tessuta dallâ??energia (o dalla debolezza, se il disegno Ã¨ fiacco) di giudizi innumerevoli. Ogni volta che un disegno evoca una figura, tutto quel che la riguarda Ã¨ mediato dalla coscienza, intuitiva o sistematica che sia. In un disegno una mela Ã¨*fatta* rotonda e sferica; in una foto, la rotonditÃ e la luce e ombra della mela sono ricevute come un dato.

Questa differenza tra fare e ricevere implica anche un rapporto molto diverso con il tempo. Un disegno contiene il tempo del suo farsi, e ciÃ² significa che possiede un proprio tempo, indipendente dal tempo vivente di ciÃ² che raffigura. La fotografia, invece, lo riceve quasi istantaneamente â?? normalmente a una velocitÃ che non puÃ² essere percepita dallâ??occhio umano. Lâ??unico tempo contenuto in una fotografia

Ã¨ lâ??istante isolato di ciÃ² che mostra.

Câ??Ã¨ unâ??altra importante differenza tra il tempo contenuto dai due tipi di immagini. Il tempo che esiste nel disegno non Ã¨ uniforme. Lâ??artista dedica piÃ¹ tempo a ciÃ² che ritiene rilevante. Ã? probabile che un viso contenga piÃ¹ tempo del cielo che gli fa da sfondo. II tempo in un disegno varia a seconda del valore umano. In una fotografia il tempo Ã¨ invece uniforme: ogni parte dellâ??immagine ha subito un procedimento chimico di durata omogenea. Nel processo di sviluppo tutte le parti sono uguali.

Queste differenze tra un disegno e una fotografia rispetto al tempo ci conducono alla distinzione fondamentale tra i due mezzi di comunicazione. I giudizi e le decisioni innumerevoli che costituiscono un disegno sono sistematici. CiÃ² significa che essi trovano radici in un linguaggio esistente. Lâ??insegnamento di questo linguaggio e i suoi usi specifici sono storicamente variabili. Lâ??apprendista di un pittore rinascimentale imparava una pratica e una grammatica del disegno diverse da quelle di un apprendista cinese del periodo Sung. Ma ogni disegno, per ricreare le sembianze del reale, ricorre a un linguaggio.

Diversamente dal disegno, la fotografia non possiede un linguaggio. Lâ??immagine fotografica Ã¨ prodotta istantaneamente dal riflesso della luce; la sua figura *non* Ã¨ impregnata di esperienza o consapevolezza.

Barthes, scrivendo sulla fotografia, parlava di â??umanitÃ che si imbatte, per la prima volta nella sua storia, in *messaggi senza un codice*. Quindi, la fotografia non Ã¨ lâ??ultimo termine della grande famiglia di immagini; corrisponde a un mutamento decisivo dellâ??economia dellâ??informazioneâ?•. Il cambiamento sta nel fatto che le fotografie forniscono informazioni senza avere un linguaggio proprio.

Le foto non traducono dalla sembianza del reale. La citano.

Tra veritÃ e menzogna

Ã? perchÃ© la fotografia non possiede un linguaggio suo, perchÃ© cita piuttosto che tradurre, che si dice che la macchina fotografica non puÃ² mentire. Non puÃ² mentire perchÃ© riproduce direttamente.

(Il fatto che siano esistite ed esistano fotografie contraffatte Ã¨, paradossalmente, una dimostrazione di ciÃ². Lâ??unica operazione possibile per far sÃ¬ che una fotografia racconti una menzogna sta nellâ??elaborazione di tecniche come lâ??alterazione, il collage, la ri-fotografia. In quel caso non si tratta piÃ¹ di fotografia. La fotografia in sÃ© non possiede un linguaggio che possa essere *virato.*) Eppure le foto possono essere usate e sono usate molto spesso per ingannare e fornire informazioni distorte.

Siamo circondati da immagini fotografiche che costituiscono un sistema globale di informazione fuorviante: il sistema noto come pubblicitÃ , proliferazione di menzogne consumistiche. II ruolo della fotografia in questo sistema Ã¨ rivelatorio. La menzogna Ã¨ costruita prima della macchina fotografica. Viene assemblato un *tableau* di oggetti e di figure. Questo *tableau* usa un linguaggio di simboli, una narrativa implicita e, spesso, tipi di comportamento tratti da modelli di contenuto sessuale. Questo *tableau* viene poi fotografato. Viene fotografato proprio perchÃ© la macchina Ã¨ in grado di conferire autenticitÃ a qualsiasi tipo di sembianza, anche falsa. La macchina fotografica non mente neanche quando cita una menzogna. La conseguenza Ã¨ che ciÃ² rende la menzogna piÃ¹ credibile.

Entro i suoi limiti, la citazione fotografica Ã¨ incontrovertibile. Eppure la citazione, collocata come un fatto nellâ??ambito di un tema piÃ¹ o meno esplicito, puÃ² dare informazioni false. Talvolta lâ??informazione fuorviante Ã¨ deliberata, come nel caso della pubblicitÃ ; spesso Ã¨ il risultato di un assunto ideologico

indiscusso.

Per esempio, per tutto il XIX secolo e in tutto il mondo, viaggiatori europei, soldati, amministratori delle colonie, avventurieri hanno scattato fotografie degli â??indigeniâ??, dei loro costumi, architetture, ricchezze, povertÃ , dei seni delle loro donne, delle capigliature; e queste immagini, oltre a provocare stupore, venivano presentate e lette come prova della giustezza della divisione imperialistica del mondo; la divisione tra coloro che organizzavano, razionalizzavano e controllavano, e quelli che *erano* controllati.

Di per sÃ© la fotografia non puÃ² mentire ma, per la stessa ragione, non puÃ² dire la veritÃ ; o, piuttosto, la veritÃ che puÃ² dire, che puÃ² difendere, Ã¨ limitata.

I primi fotoreporter, che erano degli idealisti â?? negli anni Venti e Trenta â?? credevano che la loro missione fosse quella di riportare nel mondo la veritÃ .

CosÃ¬ scriveva Margaret Bourke-White: â??A volte vengo via da ciÃ² che sto fotografando con il cuore che sanguina, con i volti della gente che soffre impressi nella mente come sui miei negativi. Ma vi ritorno perchÃ© sento di dover scattare quelle foto. La veritÃ assoluta Ã¨ essenziale, ed Ã¨ questo che mi muove quando guardo attraverso lâ??obiettivoâ?•.

Ammiro il lavoro di Margaret Bourke-White. E i fotografi, in determinate circostanze politiche, hanno certo aiutato a sensibilizzare lâ??opinione pubblica sulla veritÃ di ciÃ² che stava accadendo altrove. Per esempio: il grado di povertÃ nelle campagne degli Stati Uniti degli anni Trenta; il trattamento riservato agli ebrei nelle strade della Germania nazista; gli effetti delle bombe al napalm sganciate dagli americani in Vietnam. Eppure credere che ciÃ² che si vede, come si guarda attraverso lâ??obiettivo lâ??esperienza degli altri, sia la â??veritÃ assolutaâ?? rischia di confondere livelli di veritÃ molto diversi. E questa confusione Ã¨ endemica nellâ??attuale uso pubblico che si fa delle fotografie.

Le fotografie vengono impiegate nella ricerca scientifica: in medicina, fisica, meteorologia, astronomia, biologia. Lâ??informazione fotografica Ã¨ presente anche in sistemi di controllo sociale e politico â?? indagini, passaporti, informazioni militari. Altre fotografie vengono usate dai media per la comunicazione pubblica. I tre contesti sono diversi, eppure generalmente si ritiene che la veridicitÃ della fotografia â?? o il modo in cui questa veritÃ funziona â?? sia sempre la stessa.

Di fatto, quando una foto viene usata in campo scientifico, la sua inconfutabile evidenza costituisce un ausilio per giungere a una conclusione: fornisce informazioni *nellâ??ambito della struttura concettuale di una ricerca*. Fornisce il dettaglio mancante. Quando le fotografie vengono impiegate nei sistemi di controllo, la loro esistenza Ã¨ in parte utilizzata per stabilire lâ??identitÃ di qualcuno o la sua presenza. Ma appena una fotografia viene usata come mezzo di comunicazione, viene immediatamente coinvolta la natura dellâ??esperienza vissuta, e quindi la veritÃ diventa un fatto piÃ¹ complesso.

La radiografia di una gamba dolorante puÃ² dire lâ??â??assoluta veritÃ â?? sullâ??interezza o meno delle ossa. Ma in che modo puÃ² una fotografia dire â??tutta la veritÃ â?? sullâ??esperienza di privazione di un uomo o, al contrario, sulla sua esperienza di un lauto pasto?

Da un lato non esistono fotografie che possano essere negate. Tutte infatti riportano un fatto. CiÃ² che deve essere analizzato Ã¨ in quale modo la fotografia possa o non possa conferire senso ai fatti.

Lâ??utopia positivista

Ricordiamo ora come e quando sia nata la fotografia, in che modo sia stata per cosÃ¬ dire battezzata, e come sia cresciuta.

La macchina fotografica Ã¨ stata inventata nel 1839. Auguste Comte aveva appena finito il suo *Cours de philosophie positive*. Il positivismo, la macchina fotografica e la sociologia sono cresciute insieme. CiÃ² che le aiutava nel loro sviluppo era la convinzione che i fatti osservabili, quantificabili, registrati da scienziati ed esperti, avrebbero un giorno offerto allâ??uomo una conoscenza cosÃ¬ globale della natura e della societÃ da rendergli possibile di controllarle entrambe. La precisione avrebbe sostituito la metafisica, la pianificazione avrebbe risolto i conflitti sociali, la veritÃ avrebbe preso il posto della soggettivitÃ , e tutto quanto câ??Ã¨ di piÃ¹ oscuro e nascosto nellâ??animo umano sarebbe stato illuminato dalla conoscenza empirica. Comte scriveva che teoricamente nulla sarebbe rimasto inspiegato se non â?? forse â?? lâ??origine delle stelle! Da quel tempo, le macchine fotografiche hanno ripreso perfino la loro formazione! E i fotografi ci forniscono piÃ¹ fatti ogni mese di quanti gli Enciclopedisti ottocenteschi avrebbero mai sognato di avere a disposizione nella totalitÃ del loro progetto.

Eppure lâ??utopia positivista non si Ã¨ realizzata. E il mondo oggi Ã¨ meno controllabile dagli esperti, che hanno conosciuto fino in fondo quelli che credono essere i suoi meccanismi, di quanto non fosse nel XIX secolo.

CiÃ² che *Ã¨ stato* realizzato Ã¨ un progresso tecnico e scientifico senza precedenti che ha portato con sÃ© la subordinazione di tutti i valori a quelli di un mercato mondiale che tratta tutto, inclusi gli individui, il loro lavoro, le loro vite e la loro morte, come merci. Lâ??irrealizzata utopia positivista Ã¨ diventata, invece, il sistema globale del tardo capitalismo in cui tutto ciÃ² che esiste Ã¨ quantificabile â?? e non solo perchÃ© *puÃ² essere* ridotto a fatto statistico, ma anche perchÃ© *Ã¨ stato* ridotto a merce.

In un sistema del genere non câ??Ã¨ spazio per lâ??esperienza. Lâ??esperienza di ciascuno rimane un problema individuale. La psicologia personale sostituisce la filosofia come mezzo per spiegare il mondo.

NÃ© resta spazio per la funzione sociale della soggettivitÃ , che Ã¨ trattata come qualcosa di privato, e lâ??unica forma (falsa) che di essa viene socialmente ammessa Ã¨ quella del miraggio consumistico individuale.

Dalla soppressione primaria della funzione sociale della soggettivitÃ sono scaturite altre soppressioni: quella di una democrazia significativa (sostituita da inchieste sullâ??opinione pubblica e dalle tecniche delle ricerche di mercato), quella di una coscienza sociale (sostituita dallâ??interesse personale), quella della storia (sostituita dal razzismo e da altri miti), quella della speranza, la piÃ¹ soggettiva e sociale delle energie (sostituita dalla sacralizzazione del progresso come benessere).

Il modo in cui la fotografia Ã¨ oggi utilizzata deriva dalla conferma e soppressione della funzione sociale della soggettivitÃ . Le foto, si dice, dicono la veritÃ . Da questa semplificazione, che riduce la veritÃ a qualcosa di istantaneo, deriva che quello che una fotografia ci racconta di una porta o di un vulcano appartiene allo stesso ordine di veritÃ a cui appartiene un uomo che piange o il corpo di una donna.

Se non Ã¨ stata operata alcuna distinzione teorica tra fotografia intesa come dimostrazione scientifica e fotografia come mezzo di comunicazione, *ciÃ² non Ã¨ stato tanto per una svista quanto per un intento*.

E lâ??intento era (ed Ã¨) di affermare che quando qualcosa Ã¨ visibile, allora si tratta di un fatto, e i fatti contengono la veritÃ .

La fotografia pubblica Ã¨ rimasta figlia delle speranze del positivismo. Ormai orfana â?? perchÃ© quelle speranze sono morte â?? Ã¨ stata adottata dallâ??opportunismo del capitalismo corporativo. Sembra probabile che la negazione dellâ??innata ambiguitÃ della fotografia sia strettamente connessa alla negazione della funzione sociale della soggettivitÃ .

Una foto del 1919

Una madre con il suo bambino guarda fissamente un soldato. Forse stanno parlando. Non possiamo sentire le loro parole. Forse non si dicono nulla, e tutto Ã¨ giÃ stato detto dal modo in cui si guardano. Ma Ã¨ certo che stanno vivendo un dramma.

La didascalia dice: â??Partenza di un ussaro rosso, giugno 1919, Budapestâ?•. La fotografia Ã¨ di AndrÃ© KertÃ©sz.

Dunque, la donna Ã¨ appena uscita da casa con lui e tra breve vi farÃ ritorno da sola con il bambino. Il dramma del momento Ã¨ espresso dalla differenza degli abiti che indossano. Quelli di lui da viaggio, per dormire allâ??aperto, per combattere; quelli di lei per stare a casa.

La didascalia suggerisce anche altre riflessioni. La monarchia asburgica Ã¨ caduta nellâ??autunno precedente. Lâ??inverno Ã¨ stato segnato da tremende privazioni (soprattutto di combustibile, a Budapest) e dalla disintegrazione economica. Due mesi prima, in marzo, era stata proclamata la socialista Repubblica dei Consigli. A Parigi, gli alleati occidentali, temendo che lâ??esempio rivoluzionario dei russi e ora degli ungheresi si diffondesse nellâ??Europa orientale e nei Balcani, stavano decidendo il modo di mettere fine alla nuova repubblica. Era giÃ stato posto lâ??assedio. Lo stesso generale Foch stava programmando lâ??invasione militare che avrebbero dovuto effettuare truppe rumene e ceche. Lâ??otto giugno Clemenceau telegrafava un ultimatum a BÃ©la Kun chiedendo il ritiro militare ungherese che avrebbe permesso ai rumeni di occupare un terzo del suo paese. Lâ??Armata Rossa ungherese combattÃ© altre sei settimane, ma alla fine venne sopraffatta. In agosto, Budapest era occupata e pochissimo tempo dopo venne stabilito il primo regime fascista europeo sotto Horthy.

Se osserviamo unâ??immagine del passato e vogliamo metterla in relazione con noi, abbiamo bisogno di conoscere qualcosa della storia di quel passato. Quindi il discorso precedente â?? e molte altre cose che si sarebbero potute dire â?? diventa rilevante alla lettura della fotografia di KertÃ©sz. Ed Ã¨ presumibilmente questa la ragione per cui il fotografo ha assegnato allâ??immagine quella didascalia e non una generica come â??Separazioneâ?•. Eppure la fotografia â?? o piuttosto il modo in cui essa chiede di essere letta â?? non puÃ² essere limitata alla sua dimensione storica.

Tutto in essa Ã¨ storico: le uniformi, le carabine, lâ??angolo della stazione di Budapest, lâ??identitÃ e le biografie di tutte le persone che sono (o erano) riconoscibili; anche la dimensione degli alberi al di lÃ dello steccato. Eppure câ??Ã¨ anche qualcosa che fa resistenza alla storia: câ??Ã¨ unâ??opposizione.

Questa opposizione non Ã¨ la conseguenza del fatto che il fotografo abbia detto â??Stop!â?•. Lâ??immagine statica che ne risulta non Ã¨ come un palo piantato in un fiume che scorre. Sappiamo che tra un momento il soldato volterÃ le spalle e partirÃ ; presumiamo che sia il padre del bambino che la donna porta in braccio. Il senso dellâ??istante fotografato sta giÃ affermando lâ??esistenza di minuti, settimane, anni.

Lâ??opposizione esiste nello sguardo dâ??addio tra lâ??uomo e la donna. Lo sguardo non Ã¨ diretto verso lâ??osservatore. Noi assistiamo alla scena come il soldato anziano con i baffi e la donna con lo scialle (forse una sorella). Lâ??esclusivitÃ di quello sguardo Ã¨ sottolineato ulteriormente dalla presenza del bambino tra le braccia della madre: il bimbo sta guardando il padre, eppure Ã¨ escluso dallo sguardo che marito e moglie si scambiano.

Quello sguardo, che si incrocia davanti a noi, afferma quello che *câ??Ã¨*; non afferma tanto ciÃ² che si trova intorno a loro fuori della stazione, ma quello che *Ã¨* la loro vita, quello che *sono* le loro vite. La donna e il soldato si guardano e cosÃ¬ lâ??immagine di ciÃ² che *Ã¨* sopravviverÃ . In quello sguardo il loro essere si oppone alla loro storia, anche se pensiamo che quella storia sia da loro accettata o scelta.

Gli uomini e la storia

Come possiamo opporci alla storia? I conservatori possono opporsi con forza ai cambiamenti storici. Ma esiste un altro tipo di opposizione. Chi puÃ² leggere Marx e non sentire il suo odio verso i processi storici da lui scoperti e quanto fosse impaziente che la storia si compisse nel momento in cui, cosÃ¬ credeva, il regno della necessitÃ avrebbe lasciato luogo al regno della libertÃ ?

Unâ??opposizione alla storia puÃ² essere in parte unâ??opposizione a ciÃ² che in essa accade. Ma non solo questo. Ogni moto rivoluzionario Ã¨ anche un progetto contro chi Ã¨ oggetto della storia. E appena la gente sente, come effetto della sua disperata protesta, che non Ã¨ piÃ¹ tale oggetto, *la storia cessa di avere il monopolio sul tempo*.

La fotografia della donna e dellâ??ussaro rosso rappresenta unâ??idea. Che non era di KertÃ©sz. Lui lâ??ha solo vissuta ed Ã¨ stato pronto a catturarla.

Che cosa ha visto?

La luce di un giorno dâ??estate.

Il contrasto tra lâ??abito di lei e i pesanti equipaggiamenti del soldato che dovrÃ dormire allâ??addiaccio.

Gli uomini che aspettano con un certo avvilimento.

La concentrazione di lei â?? lo guarda come se lui fosse giÃ distante.

Il suo viso arcigno, che non cederÃ alle lacrime.

La modestia di lui â?? lo si vede dal suo orecchio e dal modo in cui tiene la testa â?? perchÃ© in questo momento lei Ã¨ piÃ¹ forte di lui.

Lâ??accettazione di lei, nella compostezza del suo atteggiamento.

Il bambino, sorpreso dallâ??uniforme del padre, consapevole che si tratta di un evento inusuale.

I capelli di lei, sistemati prima di uscire, lâ??abito sciupato.

La povertÃ del loro vestiario.

Ã? solo possibile elencare le cose viste, perchÃ© se arrivano al cuore, ci arrivano essenzialmente attraverso lâ??occhio. Per esempio, le mani della donna allacciate sotto il petto ci dicono in che modo pelano le patate, come una di esse giaccia quando lei dorme, come le aggiustino i capelli.

La donna e il soldato si stanno riconoscendo. Quanto una separazione assomiglia a un incontro! E attraverso questâ??atto di riconoscimento, che forse non hanno mai vissuto cosÃ¬ intensamente, ognuno spera di portare via con sÃ© lâ??immagine dellâ??altro che sopravviverÃ qualunque cosa accada. Unâ??immagine che nulla potrÃ cancellare. Questa Ã¨ lâ??idea vissuta davanti alla macchina fotografica di KertÃ©sz. Ed Ã¨ ciÃ² che rende paradigmatica questa fotografia. Mostra un momento che esplicita ciÃ² che Ã¨ implicito in tutte le fotografie che non sono solo godute ma anche amate.

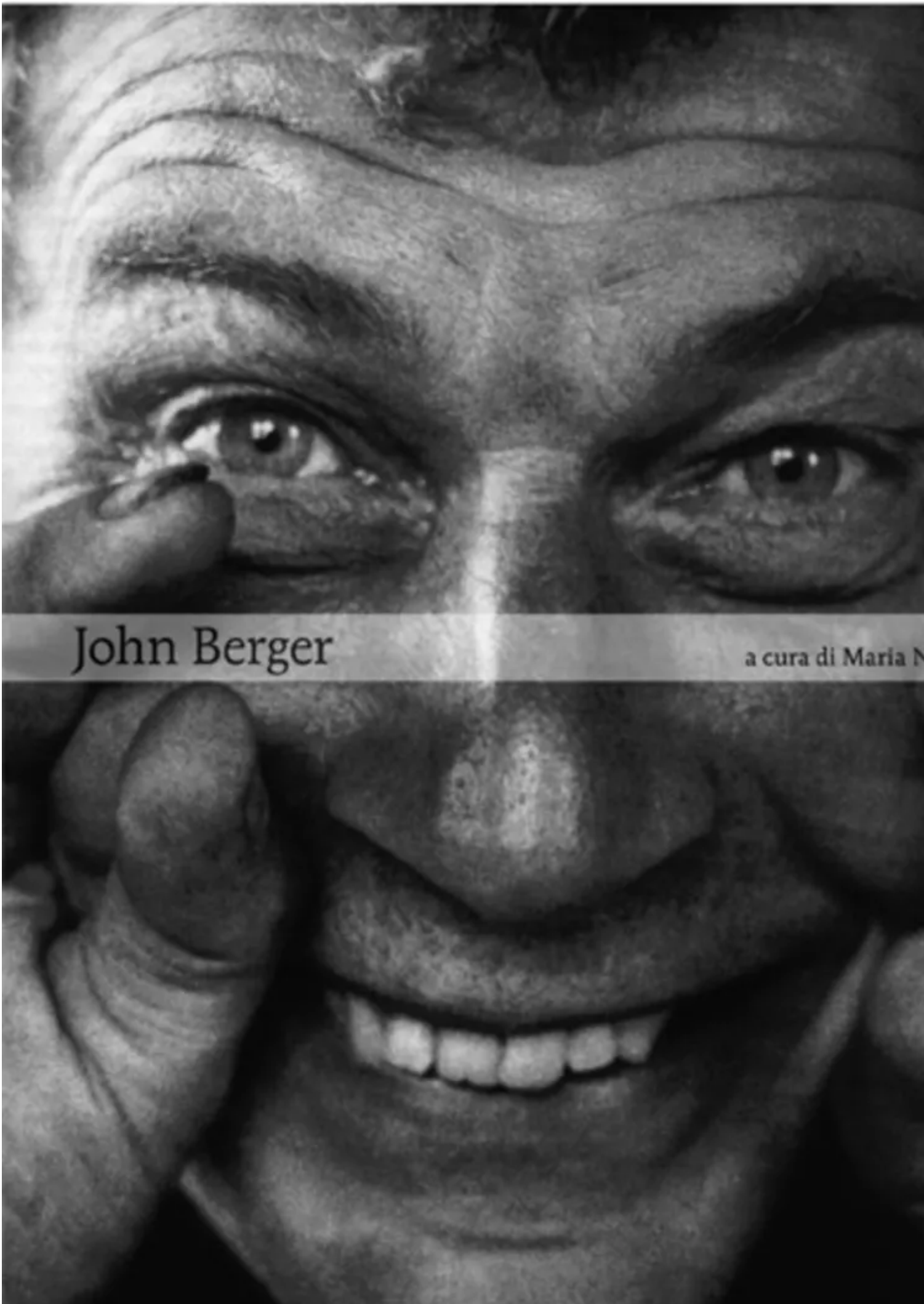
Ogni fotografia Ã¨ un possibile contributo alla storia, e ciascuna di esse, in circostanze particolari, puÃ² essere usata per interrompere il monopolio che la storia ha oggi sul tempo.

(1992)

â??â??

John Berger, â??Appearancesâ?•, in John Berger & Jean Mohr, *Another Way of Telling*, Vintage International, New York 1995. La traduzione italiana degli stralci che riportiamo Ã¨ apparsa in â??Lettera internazionaleâ?•, n. 31, 1992, pp. 53-57. Nome del traduttore non indicato.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ã¨ grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO



John Berger

a cura di Maria N