DOPPIOZERO

Sulle fotografie: immagini indisciplinate

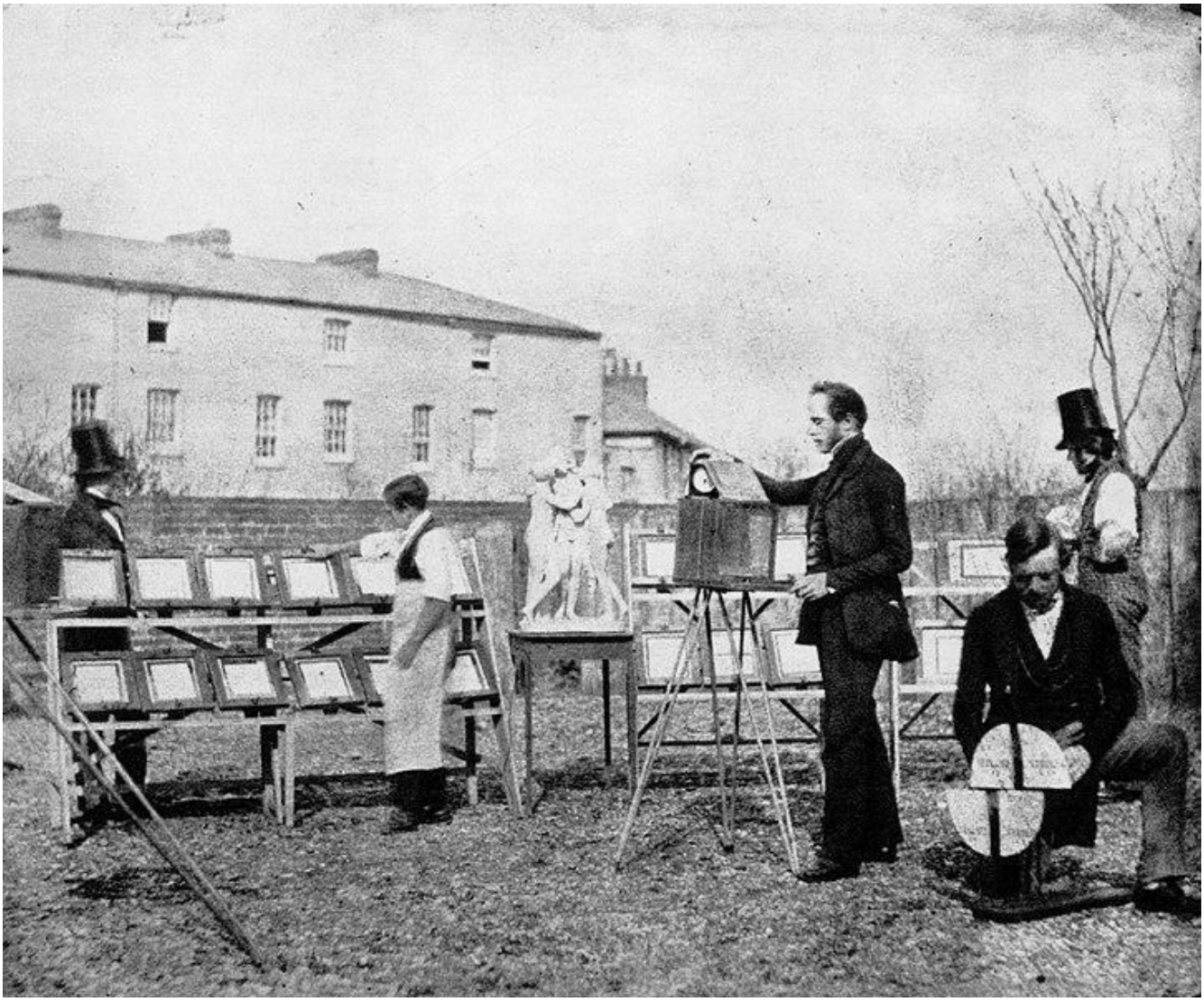
Marco Belpoliti

16 Dicembre 2020

Quando era un giovane studente David Campany, oggi critico, scrittore, artista e docente, ebbe la ventura di trascorrere un pomeriggio con Susan Sontag. Durante la conversazione l'autrice del celebrato volume *Sulla fotografia* apparso negli anni Settanta gli chiese a bruciapelo: "Che cos'è che ti preoccupa dei miei scritti sulla fotografia?". Campany le rispose che a suo avviso il libro non parla a sufficienza di nessuna immagine in particolare. Al che la scrittrice americana gli replicò: "È vero. Il mio libro riguarda più la fotografia come fenomeno artistico e sociale". Poi con quel sorriso, che le era tipico, aggiunse: "Forse un giorno sarai tu a scrivere un libro intitolato *Sulle fotografie*". L'aneddoto è raccontato da Campany alla fine della prefazione al suo volume che reca il titolo preconizzato dalla Sontag (Einaudi, pp. 264, € 38). Si tratta di un libro che presenta 120 fotografie: sulla pagina di destra l'immagine, e su quella di sinistra il commento, la ricostruzione dell'occasione in cui è stata scattata, oppure la storia del fotografo che l'ha realizzata, o altro ancora. *Sulle fotografie* non è esattamente una storia di questa attività umana, che sta per raggiungere i due secoli di vita, dal momento che le immagini scelte da Campany non sono disposte in sequenza cronologica; procedono piuttosto in ordine sparso seguendo un progetto arbitrario, che collega autori e temi tra loro in modo imprevedibile e spesso inatteso.

Ha mantenuto fede Campany al suo proposito, al vaticinio formulato da Susan Sontag? Sì, ma solo in parte, perché, nonostante la volontà di parlare delle singole fotografie, ha finito per dedicare i passaggi più interessanti dei suoi testi più alla fotografia in generale che non alle singole immagini scelte. Del resto è difficile scrivere di singole fotografie, al singolare, senza nel contempo parlare anche di questa attività che resta sorprendente e misteriosa, per il fatto che sembra farsi da sola – sembra, perché poi così non è e come l'immagine stessa il "sembrare" è già qualcosa di straordinariamente efficace. Per parlare di singole fotografie bisogna essere in una particolare sintonia con l'immagine di cui si

scrive o si parla. Una volta Berger ha scritto: “Esiste una forma delicata di empirismo che si identifica così intimamente con il soggetto da trasformarsi in teoria”. Un compito non sempre facile, perché questa espressione, “forma delicata”, è già di per sé una bella scommessa e passare dall’identificazione col “soggetto” alla “teoria” non è un compito facile per nessuno. Campany è ben consapevole che le immagini confondono tanto quanto affascinano, nascondono tanto quanto rivelano. Nella sua introduzione, parla di loro come “comunicatrici imprevedibili”, e della fotografia in generale come di un *medium* mobile, che si sposta dentro le varie culture e nei differenti contesti, qualcosa che sembra somigliare a Bartleby, l’enigmatico protagonista del racconto di Melville, il cui comportamento incomprensibile rasenta la follia.

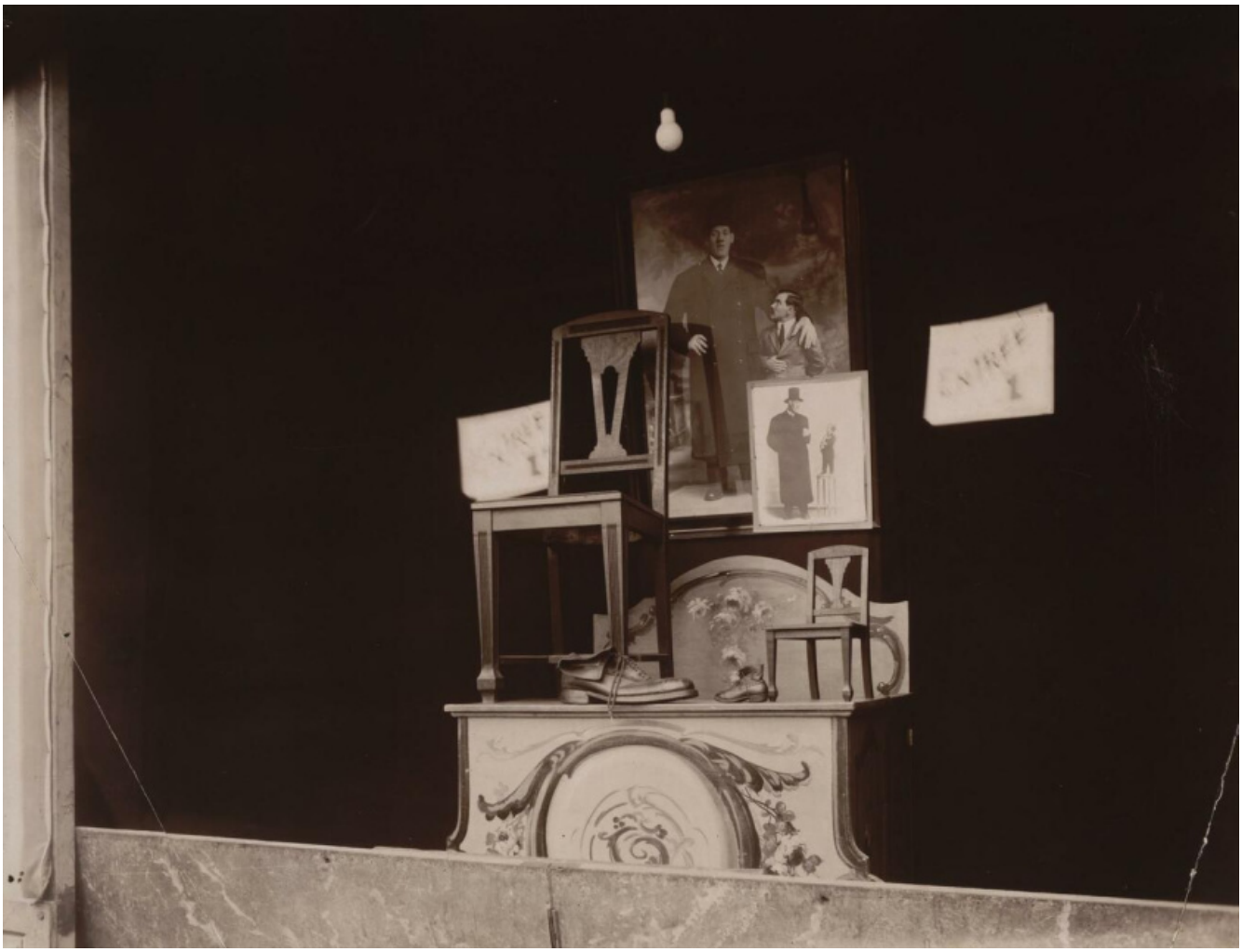


La parola che più ritorna nel volume, nei commenti alle singole immagini, oltre che nella soglia del libro, è senza dubbio “ambiguità”. “Le fotografie possono essere piegate a infiniti voleri, ma mai fino in fondo”, precisa Campany. L’ambiguità sarebbe la facoltà che le singole fotografie possiedono di non lasciarsi mai catturare davvero? Probabile. La Sontag in quel libro che non convinceva il giovane Campany ha scritto: “Ma le fotografie non spiegano: constatano”; e subito citava una frase di Robert Frank: “per produrre un documento contemporaneo autentico, l’impatto visivo dovrebbe essere tale da invalidare qualunque spiegazione”. L’ambizione dell’autore di *Sulle fotografie* è quella di dire non tanto *cosa* pensa delle fotografie, ma *come* pensa ad esse, non delle intenzioni dei fotografi, bensì di “quanto di cosa capita quando guardiamo”, da cui discende la scelta, in apparenza bizzarra e disordinata, della sequenza delle immagini nel volume. Campany, prima ancora che un critico di fotografia, è senza dubbio uno scrittore, ma anche un artista, ragione per cui il testo scritto che accompagna ogni immagine non è mai una guida alla visione, bensì un avvicinamento a quella follia che abita le singole fotografie – o verso cui si va guardandole. Il nume tutelare di questo viaggio è uno degli inventori della fotografia, William Henry Fox Talbot, l’autore più presente e citato nel volume, colui che aveva capito sin dall’inizio di questa più avventura, scrive David Campany, che quello che le fotografie fanno e significano è molto complicato.

Come artista-scrittore Campany ha scelto per le pagine del volume di privilegiare una linea che unisce arte e fotografia, la quale, per semplificare – ma forse non troppo – possiamo chiamare “concettuale”, espressione che tiene insieme artisti-fotografi molto diversi tra loro come Baldessari, Hoech, Essaydi, Bruce Nauman e altri, e che nel passato privilegia i surrealisti e altri sperimentatori, tra cui i padri fondatori di questa tecnica. Non dunque la fotografia come documento, oppure il fotogiornalismo, oppure la fotografia così detta d’autore, per quanto nel libro ci siano almeno cinque o sei autori a cui Campany dedica un omaggio particolare e giustamente riverente, seppur con qualche distinguo: Bill Brandt, Sander, Cartier Bresson, Avedon e Atget. Di quest’ultimo, uno dei più grandi fotografi d’ogni tempo, la cui singolarità è ancora lungi dall’essere spiegata (la frase più bella su di lui l’ha scritta Walter Benjamin: le sue immagini “risucchiano l’aura dalla realtà, come l’acqua pompata da una nave che affonda”), Campany commenta una foto tanto esemplare quanto trascurata: *Fête du Trône* del 1925. Raffigura una composizione giocata sulla differente dimensione di due sedie, due scarpe e le immagini fotografiche di due uomini. Campany vuole forse alludere a uno dei lati più ambigui della fotografia, la quale gioca di continuo sulle dimensioni, sul

grande e sul minuscolo? O ripeterci con Susan Sontag che la fotografia è sempre un'immagine di un'immagine? La scelta "concettuale" operata nel libro, privilegia scatti artistici degli ultimi venti-venticinque anni, e non fa che confermare un'altra intuizione della Sontag: "Oggi tutta l'arte aspira alla condizione della fotografia". Quale sarebbe questa condizione? Il fatto che "i quadri invariabilmente giudicano; le fotografie di solito no"?

Di commento in commento Campany fornisce un ritratto della fotografia vista con gli occhi di un curatore-artista dei primi decenni del XXI secolo, il che è in effetti il suo merito, ma anche il suo limite. Parlando di un lavoro di John Stezaker del 2007, che sovrappone ai volti di una coppia fotografata il rettangolo d'una cartolina, che raffigura un laghetto e delle rocce, scrive: "È nella natura delle immagini, di *tutte* le immagini, essere indisciplinate e trascendere il significato in modi che sono anarchici, elusivi, enigmatici e ambigui". Per questa ragione le immagini sono accompagnate dalle parole, che le domano e le stabilizzano, le definiscono e cercano di limitarne l'ambiguità. Si tratta di un tema su cui Berger ha scritto tra i primi, se non per primo, in modo efficace. Parlando di Eadweard Muybridge, Campany insiste sull'ambiguità dei suoi scatti sul movimento, definiti ossessivi e voyeuristici. Perché le immagini fotografiche sono ambigue? Perché non hanno un "originale" e possono essere in più luoghi contemporaneamente, scrive, e subito aggiunge: "la nostra cultura visuale è definita dai numeri". Le fotografie possono esistere in più luoghi contemporaneamente, scrive, essere viste da molte persone, e sono adatte a qualunque posto, che sia una parete, una pagina, uno schermo. Cosa non meno importante: "è raro che le fotografie vengano scattate per essere viste da sole".



Un’affermazione che ritorna ancora parlando di uno scatto di Helen Levitt che raffigura tre bambine a New York nel 1942, che guardano alcune bolle di sapone che galleggiano per aria davanti a un alto muro; per poi aggiungere che la loro ricchezza è spesso effetto del loro mutismo. Il debito che Campany ha contratto con la Sontag non è dunque di poco conto, a partire dall’idea che le fotografie non giudicano nulla, semplicemente sono, a differenza di quanto avviene, o avveniva, ai quadri. Cosa vuole dirci in definitiva questo libro? Che le fotografie sono inafferrabili, indisciplinate ed enigmatiche? Ma questo non lo sapevamo già? Che lo statuto della fotografia, nonostante i saggi di Roland Barthes, Susan Sontag, John Berger, Rosalind Krauss, e altri innumerevoli studiosi, è qualcosa di inesauribile e inafferrabile? Resta una domanda che leggendo i testi di Campany torna innumerevole volte, e quasi sempre senza risposta: perché ci colpisce una certa fotografia, perché ci impressiona, ci affascina, ci commuove e ci coinvolge? Perché quella e non un’altra foto? Tra tutti gli scrittori, compreso David Campany autore di questo bel libro, forse l’unico che ci ha dato una risposta persuasiva al riguardo è Roland Barthes.

A farcelo capire è stato, a sua volta, un altro scrittore, tra i primi a occuparsi di fotografia con uno sguardo davvero contemporaneo, Italo Calvino. L’autore di *Palomar* già a partire dagli anni Cinquanta del XX secolo aveva compreso la valenza concettuale che la fotografia stava assumendo nel contesto sociale e culturale della grande trasformazione iniziata con la fine della Seconda guerra mondiale. La rappresentazione della realtà in immagine è un’illusione, poiché l’immagine vive in uno statuto linguistico suo specifico, come aveva detto lo stesso Barthes parlando nello specifico di un messaggio senza codice.

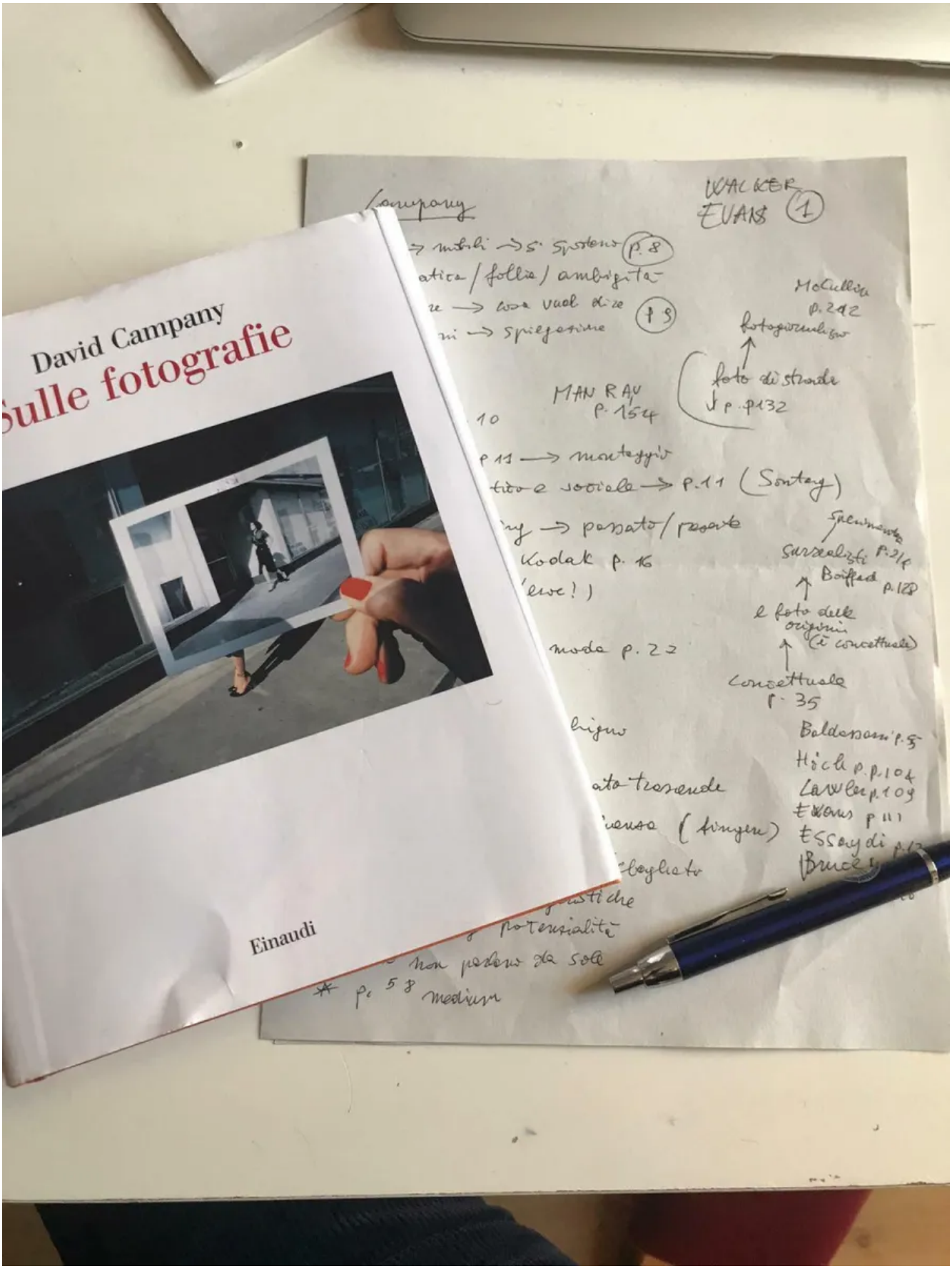


L’idea forte di Barthes è però un’altra e Calvino la ricorda alla fine della sua recensione di *La camera chiara* (Einaudi). L’uscita italiana del libro di Barthes coincise con la morte improvvisa dell’autore travolto da un camioncino il 25

febbraio 1980 in un incrocio stradale nei pressi del Collège de France dove insegnava. Barthes non aveva documenti con sé, ed era stato sfigurato dall'impatto, come racconta Calvino nell'articolo ora raccolto in *Collezione di sabbia* (Mondadori). Così non fu riconosciuto da nessuno e restò a lungo non identificato in ospedale. Il 28 marzo Calvino si reca con altri amici a rendere omaggio alla salma e vede Barthes nella bara ricomposto e con il viso per nulla sfigurato: "era lui come tante volte l'avevo incontrato per le vie del Quartiere".

Proprio questa insistenza sull'immagine, lo porta a ricordare il tema caro a Barthes: la singolarità. Il semiologo e scrittore francese aveva ben presto rinunciato a definire un "universale fotografico", per passare, sin dalle prime pagine di *La camera chiara*, a considerare solo le foto "di cui ero sicuro che esistessero per me". "La scienza dell'unicità" è ciò che Barthes ha continuamente costeggiato "usando gli strumenti della generalizzazione scientifica e insieme con la sensibilità poetica volta alla definizione del singolare e dell'irripetibile", così termina il suo testo Calvino, non senza aver detto che per lo scrittore francese esiste una scienza da lui chiamata *Mathesis singularis*: una nuova scienza per ogni oggetto. La fotografia così come la concepisce Susan Sontag è ancora una *Mathesis universalis*, un fenomeno sociale, mentre per Barthes e per Calvino, e anche per Campany, è qualcosa di singolare. Qui sta la forza di questo libro, nonostante non si sia liberato del tutto da quella che Harold Bloom definiva "l'angoscia dell'influenza", che si prova per i propri predecessori, soprattutto se bravi e acuti.

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


David Campany
Sulle fotografie
Einaudi
Company
WALKER EVANS (1)
→ mobili → 5° sportello (p. 8)
atica / follia / ambiguità
re → cosa vuol dire (p 9)
ni → spiegazione
MAN RAY p. 154
10
p 11 → montaggio
tivo e sociale → p. 11 (Sontag)
ny → passato / presente
Kodak p. 16
'eve!)
moda p. 22
ligne
ata trasparente
(fingere)
Mc Cullin p. 242
fotogiornalismo
foto di strada p. p132
fotomontaggio
Surrealisti p. 214
Boiffard p. 128
e foto delle origini (i concettuali)
Concettuale p. 35
Baldessari p. 5
Hicks p. p. 104
Lawler p. 109
Evans p. 111
Essay di
Bruce
potenzialità
non posso da sola
p. 58 medium